

DE GRUYTER

Thomas Kuhn-Treichel

METALEPTISCHE BILDER DES ERZÄHLENS

VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART

NARRATOLOGIA

DE
G

Thomas Kuhn-Treichel

Metaleptische Bilder des Erzählens

Narratologia

Contributions to Narrative Theory

Edited by

**Fotis Jannidis, Matías Martínez, John Pier,
Wolf Schmid (executive editor)**

Editorial Board

Catherine Emmott, Monika Fludernik, José Ángel García Landa, Inke Gunia,
Peter Hühn, Manfred Jahn, Markus Kuhn, Uri Margolin, Jan Christoph Meister,
Ansgar Nünning, Marie-Laure Ryan, Jean-Marie Schaeffer, Michael Scheffel,
Sabine Schlickers

Volume 89

Thomas Kuhn-Treichel

Metaleptische Bilder des Erzählens

Von der Antike bis zur Gegenwart

DE GRUYTER

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Projektnummer 39480353,
sowie den Open-Access-Monographiefonds der UB Heidelberg.

ISBN 978-3-11-131736-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-131768-7

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-131782-3

ISSN 1612-8427

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111317687>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2023941443

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Mehr als jede andere meiner Arbeiten ist dieses Buch in intensivem Austausch mit Kolleginnen und Kollegen verschiedener Disziplinen, aber auch Studierenden meiner Veranstaltungen und nicht zuletzt Freunden und Verwandten entstanden. Der größte Dank gebührt meiner Frau Amöna Treichel, ohne deren breite Literaturkenntnis und germanistische Expertise ich dieses Buch nicht hätte schreiben können; ihr widme ich es – als kleinen Ausdruck dafür, wie viel ich ihr verdanke.

Besonders danken möchte ich auch Jonas Grethlein, der mir wesentliche Anregungen zu dieser Studie gegeben und mich über den gesamten Zeitraum der Entstehung umfassend gefördert hat. Mein herzlicher Dank gilt außerdem Heinz-Günther Nesselrath für sein anhaltendes Interesse an meiner Arbeit und seine akribische Durchsicht des Manuskripts. Stellvertretend für alle weiteren, die mir in mündlichem oder schriftlichem Austausch weitergeholfen haben, nenne ich: Zsolt Adorjáni, Benjamin Allgaier, Leonie und Jörg von Alvensleben, Martin Anlauf, Emma Burton, Luigi Catalani, Martin Sebastian Hammer, Bernd Häsner, Henning Hufnagel, Florian Kragl, Françoise Lavocat, Peter von Möllendorff, Frederick Riemenschneider, Christian Schneider, Christina Schulz, Manfred Thoden, Ute Tischer, Dirk Werle, Kathrin Winter und Daniel Zimmermann.

Fotis Jannidis, Matías Martínez, John Pier und Wolf Schmid danke ich für die Aufnahme in die Reihe Narratologia, den Gutachter:innen für ihre konstruktive Kritik. Dank für praktische Unterstützung bei der Arbeit am Manuskript gilt meinen Hilfskräften Felix und Lukas John, für die Betreuung seitens des Verlags Myrto Aspioti, Stella Diedrich und Eva Kolla. Auf institutioneller Seite sei besonders der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gedankt: Teile dieses Buches sind im Rahmen einer DFG-finanzierten Eigenen Stelle entstanden (Projektnummer 39480353); profitiert hat das Buch überdies vom Austausch im DFG-geförderten „Diachronic Metalepsis Network“ (Projektnummer 496137619). Zu guter Letzt danke ich der Universitätsbibliothek Heidelberg für einen Zuschuss zur Open-Access-Publikation.

Heidelberg, im Juni 2023

Thomas Kuhn-Treichel

Inhalt

Einleitung — 1

Vorüberlegungen 1: Metalepse — 9

Vorüberlegungen 2: Bildersprache — 17

Vorüberlegungen 3: Erzähler — 20

1 Der Erzähler als anwesender Beobachter der Handlung — 24

1.1 Vorstufen in der frühgriechischen Dichtung — 24

1.2 Entwicklung zum literaturkritischen Topos — 35

1.3 Von Transitionsformeln zu Anwesenheitsszenen — 44

1.4 Vorläufiger Abschluss in der Spätantike — 57

1.5 Wiederaufleben in Mittelalter und Renaissance — 64

1.6 Aufnahme und Entfaltung im modernen Roman — 78

1.7 Entwicklungen im Licht der antiken Vorgeschichte — 90

1.8 Ausläufer im zwanzigsten und einundzwanzigsten
Jahrhundert — 103

2 Der Erzähler als unmittelbarer Urheber der Handlung — 116

2.1 Ansätze in Lyrik und Drama des fünften Jahrhunderts v. Chr. — 116

2.2 Etablierung in griechischer Prosa — 129

2.3 Blüte in der lateinischen Dichtung — 139

2.4 Adaptionen in Kaiserzeit und Spätantike — 152

2.5 Innovationen in der Spätantike — 161

2.6 Neue Verwendungsmuster in Mittelalter und Renaissance — 169

2.7 Aufnahme und Verdrängung im modernen Roman — 183

2.8 Fortführungen im zwanzigsten und einundzwanzigsten
Jahrhundert — 195

3 Schlussfolgerungen — 207

3.1 Vom Einzeltext zur Entwicklungsgeschichte? — 207

3.2 Ästhetische Illusion, Immersion und Medialität — 211

3.3 Metaleptische Bilder als Elemente einer Erzähltheorie — 218

Bibliographie — 221

Index — 243

Einleitung

Zu den metanarrativen Konzepten in Thomas Manns Romanwerk, die die Erzählforschung am intensivsten beschäftigt haben, zählt fraglos der „Geist der Erzählung“.¹ Seinen ersten Auftritt bei Thomas Mann hat er im Epilog des *Zauberbergs* (erschienen 1924), wo der Erzähler beschreibt, wie ihm der Romanheld Hans Castorp im Schlachtengetümmel des ausbrechenden Ersten Weltkrieges aus den Augen kommt:²

Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum? [...] Es ist das Flachland, es ist der Krieg. Und wir sind scheue Schatten am Wege, schamhaft in Schattensicherheit, und keineswegs gesonnen, uns in Prahlerei und Jägerlatein zu ergehen, aber dahergeführt vom Geist der Erzählung, um [...] einem, den wir kennen, dem Weggenossen so vieler Jährchen, dem gutmütigen Sünder, dessen Stimme wir so oft vernahmen, noch einmal ins einfache Angesicht zu blicken, bevor wir ihn aus den Augen verlieren. (S. 1080f.)

Der „Geist der Erzählung“ erscheint hier als Instanz, die den Erzähler (und, wenn man die erste Person Plural so versteht, die Leserinnen und Leser³ mit ihm) an den Ort der Handlung führt, in diesem Fall das Schlachtfeld, auf dem die letzten Seiten des Romans spielen. Damit entfaltet sich die Vorstellung, dass sich der eigentlich heterodiegetische Erzähler, während er die kriegerische Szenerie beschreibt, selbst inmitten des Geschehens befindet, ja womöglich, da er Hans Castorp als „Weggenossen“ apostrophiert, von Beginn an mit ihm durch die Diegese bewegt hat. Erzähler und Lesende fungieren als Beobachter der Handlung, die sich in der Welt der Figuren aufhalten, ohne aber von diesen wahrgenommen zu werden oder mit ihnen zu interagieren.

1 Einen Überblick über den „Geist der Erzählung“ in der Germanistik geben Detering/Stachorski 2015, 77; vgl. auch Stachorski 2014, 90; Detering/Ermisch 2021, 58–62; ausführlicher Werle 2012. Vor Thomas Mann begegnet der „Geist der Erzählung“, wie Michelsen 1962, 193, Anm. 33 notiert, bereits in Wielands *Theages* (1758).

2 Antike und mittelalterliche Autoren sind nach Vers- oder Kapitelangabe zitiert, moderne zusätzlich, bei fehlender Kapitelzählung ausschließlich, nach der Seite der zitierten Ausgabe. Die zugrundeliegenden Ausgaben finden sich im Literaturverzeichnis unter „Ausgaben und Übersetzungen“. Abkürzungen antiker Autoren und Werke folgen mit wenigen der besseren Verständlichkeit dienenden Ausnahmen dem Abkürzungsverzeichnis des *Neuen Pauly*.

3 Soweit sachlich adäquat, verwende ich für diejenigen, die ein Werk rezipieren, ab hier weibliche und männliche Formen im Wechsel oder geschlechtsneutrale Plurale wie „die Lesenden“ oder „die Rezipierenden“. Mit „der Erzähler“ bleibe ich bei der konventionellen generisch maskulinen Form, ohne hiermit eine Aussage über das biologische Geschlecht machen zu wollen.

Eine noch weitaus prominentere Stellung erhält der „Geist der Erzählung“ in Thomas Manns Spätwerk *Der Erwählte* (erschienen 1951), wo er wiederholt in metanarrativen Kommentaren genannt wird, so schon in der berühmten Eingangsszene, in der es heißt, der „Geist der Erzählung“ läute die ohne menschliches Zutun erschallenden Glocken Roms. An einer späteren Stelle beklagt der Erzähler den Tod des Wiligis, des Vaters seines späteren Protagonisten Gregorius, der an dieser Stelle der Erzählung noch in einem Fass auf dem Ärmelkanal treibt:

Kaum kann ich mich der Tränen erwehren beim Anblick von Anaclets [des Knappen] verkehrtem Schild, und wäre nicht draußen auf den Ünden noch einige Hoffnung auf Ersatz und freundlich Wiederleben, – ich brächte es nicht übers Herz, den armen Wiligis zu töten. Denn wie es der Geist der Erzählung ist, der die Glocken läutet, wenn sie von selber läuten, so ist er es auch, der tötet, die da im Liede sterben. (S. 69)

Hier erscheinen der Erzähler und der „Geist der Erzählung“ in eins gesetzt, und zwar als Instanz, die die beschriebene Handlung hervorbringt. Der heterodiegetische Erzähler präsentiert sich damit nicht bloß als anwesender Beobachter, sondern als unmittelbarer Urheber der erzählten Ereignisse, der, einem Puppenspieler vergleichbar, physisch auf seine Figuren einwirkt und so für einen bestimmten Fortgang der Handlung sorgt.

Beide Vorstellungen, sowohl die des Erzählers als anwesender Beobachter als auch die des Erzählers als unmittelbarer Urheber der Handlung, implizieren, dass der Erzähler die Grenze von der extradiegetischen zur intradiegetischen Ebene überschreitet, bilden also aus narratologischer Sicht Metalepsen. Zugleich lassen sie sich als bildhafte Ausdrücke verstehen, die den Erzählprozess anschaulich machen und einen bestimmten Eindruck davon vermitteln, was Erzählen bedeutet. Tatsächlich legt die Verknüpfung mit dem „Geist der Erzählung“ nahe, dass in beiden Fällen zentrale Konzepte des Erzählens zum Ausdruck kommen. Gemeinsam ist den beiden mit dem „Geist der Erzählung“ assoziierten metaleptischen Bildern des Erzählens, dass sie einen Erzähler, der eigentlich nicht Teil der Handlung ist, in ein unmittelbares Verhältnis zur von ihm erzählten Welt setzen und auf diese Weise mit seinen Figuren in Kontakt bringen. Andererseits bilden sie aus logischer Sicht entgegengesetzte Pole, die dem Erzähler (und in bestimmten Fällen den Rezipierenden) fundamental unterschiedliche Rollen im Kontakt mit der erzählten Welt zuweisen und damit auch konträre Vorstellungen vom Wesen des Erzählens transportieren.

Lesern moderner Romane, worunter ich in diesem Buch die mit Cervantes einsetzende Gattungstradition verstehe, dürften diese beiden metaleptischen Bilder des Erzählens im Grundsatz geläufig sein. Gerade Ausdrücke, die eine Anwesenheit des Erzählers am Ort der Handlung implizieren, etwa in Formeln des Typs

„wir finden/verlassen/kehren zurück zu Figur x“, begegnen in vielen Romanen verschiedener Sprachen, besonders am Übergang zu einer neuen Szene, wie es auch an der zitierten Stelle aus dem *Zauberberg* der Fall ist, wo die Handlung erstmals seit dem Beginn des Romans das Umfeld des Sanatoriums verlässt.⁴ Formulierungen, mit denen sich der Erzähler als Urheber seiner Handlung präsentiert, sind etwas weniger verbreitet, aber gerade in komischen Spielarten des Romans ebenfalls fest etabliert, so bei Fielding, Sterne, Diderot und Wieland, aber auch noch bei Thomas Manns Zeitgenossen James M. Barrie, in dessen Kinderbuchklassiker *Peter and Wendy* (erschienen 1911) der heterodiegetische Erzähler beispielsweise ankündigt, einen der Piraten töten zu wollen („Let us now kill a pirate, to show Hook's method“, Kap. 5, S. 68).

Hinter den beiden metaleptischen Bildern des Erzählens, die Thomas Mann mit dem „Geist der Erzählung“ verknüpft, stehen also größere erzählerische Traditionen. Diese reichen indes deutlich weiter zurück als bis zu den Anfängen des modernen Romans. Beide Metaleptentypen lassen sich zurückverfolgen in die Renaissance, wo besonders Ariosts Epos *Orlando furioso* prägnante Beispiele bietet, ins Mittelalter, wo die höfische Epik Ansätze zu den beiden Bildern entwickelt, und letztlich in die griechisch-römische Antike, in der beide Bilder in bemerkenswert unterschiedlichen Formen und Kontexten erprobt werden. Die ältesten möglichen Präfigurationen der Bilder in der europäischen Literaturgeschichte lassen sich in der frühgriechischen Dichtung greifen, besonders beim im fünften Jahrhundert v. Chr. lebenden Lyriker Pindar.⁵ Am deutlichsten gilt dies für das Bild des Erzählers am Ort der Handlung: In einem pindarischen Epinikion fordert das poetische Ich am Beginn einer mythischen Partie zu einer Wagenfahrt an den Ort der folgenden Erzählung auf und exponiert so die Vorstellung, dass sich ein Erzähler während des Erzählens am Ort des Geschehens befindet (Pind. *Ol.* 6,22–30, vgl. S. 32f. in diesem Band). Doch auch der Gedanke der Urhebererschaft klingt bei Pindar möglicherweise zum ersten Mal in der erhaltenen antiken Literatur an: In einem fragmentarisch erhaltenen Kultgedicht kündigt das poetische Ich nach einem möglichen Textverständnis an, die Insel und Nympe Aigina mit Liedern betten zu wollen, womit zumindest auch angedeutet sein könnte, dass das nachfolgend geschilderte Brautlager Aiginas mit Zeus in gewisser Weise

4 Für einen ersten Überblick mit Beispielen aus verschiedenen Sprachen siehe Häsner 2005, 32, der sich auch zur regelmäßig verwendeten ersten Person Plural äußert („die durch das obligatorische ‚wir‘ [...] beschworene[n] Kommunikationsgemeinschaft von Erzähler und Leser“).

5 Die besondere Stellung Pindars erklärt sich wesentlich daraus, dass er der einzige frühgriechische Lyriker ist, von dem vollständige Werke erhalten sind; Pindar steht insofern hier exemplarisch für eine nur fragmentarisch überlieferte dichterische Tradition.

vom Erzähler verursacht oder nachvollzogen wird (Pind. *Pai.* 6,127–131, vgl. S. 118 in diesem Band).

Die Beispiele könnten vermuten lassen, dass die beiden logisch entgegengesetzten metaleptischen Bilder des Erzählens in den meisten Fällen für sich begehren. Ihre innere Verwandtschaft findet jedoch nicht erst in der indirekten Verknüpfung durch den „Geist der Erzählung“ ihren literarischen Ausdruck. Tatsächlich berühren sich beide Bildtraditionen schon lange vor Thomas Mann immer wieder. Der Erzähler von Diderots Roman *Jacques le fataliste et son maître* (entstanden 1765–1784) kann sich beispielsweise im selben Satz als Urheber der von ihm beschriebenen Vorgänge und als zwischen den verschiedenen Figurengruppen hin- und hereilender Beobachter präsentieren:⁶

Si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs. (S. 27)

Wenn es Ihnen gefällt, setzen wir die Frau wieder hinter ihren Reiter aufs Pferd, lassen sie ziehen und kehren zu unseren beiden Reisenden zurück. (Übers. Schmidt-Henkel mod.)

Ein sehr viel früheres Beispiel bietet der spätantike Epiker Nonnos, dessen Erzähler sich an den Schauplatz der von ihm beschriebenen Schlacht versetzen will, um selbst am Kampfgeschehen mitzuwirken:⁷

ἀλλά, θεά, με κόμιζε τὸ δεῦτερον ἐς μέσον Ἴνδῶν,
ἔμπνοον ἔγχος ἔχοντα καὶ ἀσπίδα πατρὸς Ὀμήρου,
μαρνάμενον Μορρηῆι καὶ ἄφροني Δηριαδῆι [...],
ὄφρα κατακτείνω νοερῶ ἄσπερον Ἴνδῶν. (*Dion.* 25,264–270)

Doch, Göttin, bring mich erneut mitten unter die Inder, der ich den inspirierten Speer halte und den Schild Vater Homers, der ich kämpfe mit Morrheus und dem unverständigen Deriades [...], damit ich mit geistigem Speer den Rest der Inder töte.

Dass sich die Bilder des Erzählers als anwesender Beobachter oder als unmittelbarer Urheber der Handlung einzeln und kombiniert bis in die Antike zurückverfolgen lassen, bedeutet freilich noch keineswegs, dass sie über die Epochen hinweg in gleicher Weise gebraucht werden. Thomas Mann bietet ein eindrückliches Beispiel dafür, wie ein Autor eine teilweise topisch gewordene Ausdrucksweise mit individuellen Akzenten versehen kann. In der auszugsweise zitierten Passage

⁶ Weitere Beispiele dieser Art aus dem sechzehnten und achtzehnten Jahrhundert bespreche ich in Kap. 2.6 und 2.7.

⁷ Übersetzung angelehnt an Lieberg 1982, 157; für eine ausführlichere Analyse der Stelle siehe S. 58 in diesem Band.

aus dem *Zauberberg* fallen neben der gesteigerten Anschaulichkeit, die mit der behaupteten Anwesenheit am Ort des Geschehens einhergeht, besonders die Konnotationen des Übernatürlichen auf, beginnend mit dem Stichwort „Traum“, das in der Handlung mit übersinnlichen Erlebnissen assoziiert ist, über die Selbstdarstellung als „Schatten am Wege“, die an Geistwesen, womöglich Totengeister denken lässt, bis zum Verweis auf den „Geist der Erzählung“, der im *Zauberberg* zumindest auch an mögliche übernatürliche Qualitäten des Erzählens denken lässt. Im *Erwählten* verbindet sich mit der metaleptischen Ausdruckweise zunächst ein erheblicher Machtanspruch gegenüber der erzählten Welt, der jedoch durch die ostentative Klage über das eigene erzählerische Handeln in hintergründiger Weise ironisiert wird.

Tatsächlich lassen sich mehrere dieser Konnotationen in Bildverwendungen früherer Epochen wiederfinden, teilweise sogar in der Antike. Andererseits weisen formal vergleichbare Belege aus früheren Epochen bei näherer Betrachtung nicht selten erheblich andere Funktionen und Implikationen auf. Dies gilt besonders für Fälle, in denen entsprechende metaleptische Ausdrucksweisen zu einer bloßen *façon de parler* für einen bestimmten Fortgang der Erzählung werden, wie man es für die erwähnten formelhaften Ausdrücke vertreten kann, aber auch für viele freier oder breiter ausgeführte Verwendungen. Schon in den wenigen oben gegebenen Beispielen stehen sich etwa Fälle gegenüber, an denen der Erzähler aus eigener Macht in die Diegese einzudringen scheint (so bei Diderot), und in denen er hierzu einer äußeren Kraft bedarf (so bei Nonnos, in anderer Weise aber auch wieder bei Thomas Mann). Ein weiterer auffälliger Gegensatz besteht zwischen Bildverwendungen, die sich in einen komischen oder ironischen Erzählton einfügen (deutlich bei Barrie und Diderot), und solchen, die ein ernsthaftes Geschehen beschreiben (am deutlichsten bei Nonnos; Thomas Mann entzieht sich einer einfachen Einordnung). Ich belasse es bei diesen knappen Andeutungen, in denen ich auf eine Differenzierung zwischen den beiden Metaleptentypen bewusst verzichte; formal-strukturelle Analogien, so sollte deutlich geworden sein, können von funktionalen Diskrepanzen überlagert werden, die nicht zuletzt die zeitliche und literarische Distanz der Texte widerspiegeln.

Die angeführten Beispiele illustrieren den Rahmen, den dieses Buch ausleuchten will: Es verfolgt die Geschichte der beiden vorgestellten metaleptischen Bilder des Erzählens von der Antike über das Mittelalter bis in die Gegenwart und nimmt dabei neben über die Jahrhunderte reichenden Parallelen auch und gerade mögliche Unterschiede in den Funktionen und Implikationen der Bilder in den Blick. Die chronologischen Durchgänge durch die beiden Bilder sollen also nicht bloß nachweisen, dass sich die betreffenden Ausdrucksweisen über Jahrtausende durch die Literaturgeschichte ziehen, sondern mehr noch ihre Wandel-

barkeit und Flexibilität vor Augen führen, die ein wesentlicher Grund für die lange währende Beliebtheit der beiden Bilder ist. Konkret wird es dabei vor allem um die in den Ausdrucksweisen zutage tretenden, meist implizit bleibenden Konzepte des Erzählens gehen, die sich teils synchron (etwa durch die Gattung oder durch spezifische Anliegen des Autors), vor allem aber diachron (und zwar sowohl zwischen Großepochen wie Mittelalter und Moderne als auch zwischen enger umrissenen Perioden wie der griechischen Klassik und der römischen Kaiserzeit) mehr oder weniger deutlich unterscheiden können. Die beiden genannten Bilder bieten sich hierfür besonders an, weil sie, selbst noch in topischer Form, Vorstellungen erzählerischen Handelns transportieren, an denen sich oft Überlegungen zum Verständnis von Erzählen überhaupt festmachen lassen.

Letztlich versteht sich das Buch damit als Beitrag zur Diachronen Narratologie, wie sie besonders von Monika Fludernik nachdrücklich gefordert wurde, und damit indirekt, wenn man dieser Differenzierung folgt, auch zur auf Einzelepochen fokussierten Historischen Narratologie.⁸ Der komparatistische Blick auf die Geschichte der beiden metaleptischen Bilder zielt darauf ab, die historische Bedingtheit und diachrone Entwicklung universaler erzählerischer Kategorien und Prinzipien schärfer zu konturieren, freilich so, dass die einzelnen Texte in ihrer Individualität ernstgenommen und nicht in ein schematisches Modell eingepresst werden. Die Arbeit kommt damit der gerade in der Metalepsenforschung immer wieder erhobenen, aber bisher nur partiell eingelösten Forderung nach einem diachronen Ansatz nach und leistet als exemplarischer Längsschnitt einen Beitrag zur „history of European story-telling“, die Irene de Jong (2009, 115) in diesem Zusammenhang als wichtige Aufgabe auch und gerade von Klassischen Philologen formuliert hat.⁹ Zugleich trägt sie den Vorbehalten Rechnung, die zuletzt Matzner und Trimble (2020, 261) gegen eine „comprehensive study of the diachronic development of metalepsis“ formuliert haben: Statt den fragwürdigen Versuch zu unternehmen, eine umfassende Geschichte des fluiden, ja teilweise elusiven Phänomens Metalepse zu schreiben, konzentriert sich das Buch auf zwei klar umrissene metaleptische Ausdrucksweisen und verfolgt diese anhand aussagekräftiger Textbeispiele durch die Epochen, stets mit Blick auf die jeweiligen Produktionsbedingungen.¹⁰ Ziel ist eine historisch und literarisch kontextuali-

⁸ Vgl. Fludernik 2003b; zur begrifflichen Differenzierung Contzen/Tilg 2019, VII.

⁹ Einen historischen oder diachronen Ansatz fordern auch Pier/Schaeffer 2005, 11; Pier 2016, §35; Klimek 2018, 346; Grethlein 2020, 54; einen ersten diachronen Überblick bietet Lavocat 2023.

¹⁰ Für eine solche Beschränkung auf eng umrissene Einzelphänomene plädieren implizit auch Matzner/Trimble 2020, 261, indem sie der „history of European story-telling“ lobend Fluderniks (2003a) Untersuchung zum „scene shift“ in der englischen Literatur gegenüberstellen.

sierte Bildgeschichte, die Wandlungen aufzeigt, ohne sie auf lineare Entwicklungsmodelle zu reduzieren, und Bezüge herausarbeitet, ohne voreilig bewusste Übernahmen zu postulieren.¹¹

Um die beiden Bilder möglichst umfassend zu verstehen, möchte ich den zunächst beschränkten Blick in zweifacher Weise wieder weiten: Erstens werde ich auch mögliche Vorstufen und Minimalformen der betreffenden Ausdrucksweisen diskutieren, die keinen metaleptischen Charakter im technischen Sinne haben, aber auf deutlichere Ausprägungen des Bildes hinführen. Zweitens sollen neben selbstreflexiven Aussagen wie den eingangs zitierten Beispielen, also Metanarration im engeren Sinne,¹² auch literaturkritische Bemerkungen berücksichtigt werden, die einem Autor in der dritten Person eine Anwesenheit am Ort der Handlung oder eine unmittelbare Urheberschaft der erzählten Vorgänge zuschreiben, ohne selbst notwendig Teil eines Erzähltextes zu sein.¹³ Tatsächlich sind die beiden oft voneinander getrennten Fälle insofern verbunden, als in ihnen Aussagen über das Erzählen gemacht werden, sei es nun ein eigenes oder ein fremdes. Diese thematische Weitung über den gewöhnlichen Gegenstandsbereich der Narratologie dient nicht nur dazu, das ansonsten eher spärliche antike Material zu vergrößern, sondern soll überdies mögliche Zusammenhänge zwischen literarischer Produktion und literaturkritischer Reflexion aufzeigen. Dabei wird es besonders um die Frage gehen, inwieweit theoretische Ansätze, die in der Diskussion fremder Autoren oder von Literatur überhaupt entwickelt werden, auch für die Selbstdarstellung von Autoren relevant sind (oder umgekehrt daran anknüpfen).

Wie bereits angedeutet, sollen die beiden genannten metaleptischen Bilder einzeln chronologisch verfolgt werden, weil sie in den meisten Fällen einzeln auftreten und unterschiedliche Fragen aufwerfen (Kap. 1 zum Erzähler als anwesendem Beobachter der Handlung, Kap. 2 zum Erzähler als unmittelbarem Urheber der Handlung). Im Schlussteil greife ich einige übergreifende Problemfelder auf, die sich aus den beiden ersten Kapiteln ergeben. In keinem der Kapitel sind umfassende Materialsammlungen oder Compendien der Belegstellen angestrebt. Für die Antike werde ich das Stellenmaterial stärker ausschöpfen als für spätere Epochen, die größere Belegzahlen bieten, besonders im Falle des Romans, der ab dem achtzehnten Jahrhundert eine kaum zu überblickende Produktivität entfal-

11 Vgl. zur Bedeutung historischer und literarischer Kontextualisierung bei diachronem Vorgehen auch Matzer/Trimble 2020, 261 und 267.

12 D. h. so, wie sie etwa Nünning 2001 versteht (vgl. auch Fludernik 2008, 175).

13 Zur theoretischen Begründung der Einbeziehung solcher Aussagen siehe die „Vorüberlegungen 1“ (zum Konzept der sekundären Metalepse).

tet. Der Schwerpunkt liegt jedoch in allen Epochen auf dem vergleichenden *close reading* aussagekräftiger Beispiele, die entweder repräsentativ für eine bestimmte Gruppe von Werken stehen oder als herausragender Einzelfall Beachtung verdienen. Aus der Antike behandle ich griechische und lateinische Werke, wobei die auf der griechischen Seite liegenden Ursprünge der Bilder besondere Aufmerksamkeit erfahren; aus den nachantiken Literaturen berücksichtige ich italienische, französische, spanische und englische Texte, gehe aber besonders ausführlich auf deutsche Autoren ein, die in der internationalen Metalepseforschung nur wenig Beachtung finden.

Mein Belegmaterial stammt teils aus eigener Recherche, teils aus einem intensiven Austausch mit Vertreterinnen und Vertretern verschiedener literaturwissenschaftlicher Disziplinen. Damit handelt es sich bei allem Bemühen um Repräsentativität letztlich um eine subjektive Auswahl, die in mancher Hinsicht durch Zufälle wie eigene oder fremde Literaturkenntnisse bedingt ist. Einseitigkeiten und Fehltritte lassen sich bei diesem Vorgehen nie ganz ausschließen, zumal ich ein weites Feld abstecke, auf dem nicht selten Pionierarbeit zu leisten ist. Mein Wunsch ist, dass diese Studie gerade angesichts der beschriebenen Beschränkungen zu weiterer Forschung anregt, die die gesammelten Beispiele ergänzen und mögliche Defizite korrigieren kann (das betrifft auch das Verhältnis zu außereuropäischen Erzähltraditionen wie etwa der japanischen und chinesischen, die ich hier nicht einmal ausblicksweise einbeziehen kann).

Schließlich kann und will das Buch nicht verhehlen, dass sein Verfasser ein Klassischer Philologe ist, dessen eigentliche Expertise im Bereich der griechisch-römischen Texte liegt. Hiermit verbunden ist jedoch die Hoffnung, gerade durch die ungewöhnliche Perspektive und Kontextualisierung auch Spezialisten für die einzelnen mittelalterlichen und neuzeitlichen Literaturen und nicht zuletzt allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaftlerinnen neue Einblicke ermöglichen zu können. Längere fremdsprachige Zitate im Haupttext, abgesehen von solchen in modernem Englisch, sind darum in der Regel zweisprachig zitiert, wobei die Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, von mir stammen; einzelne griechische Begriffe im Fließtext werden in lateinischer Umschrift wiedergegeben. Sprachkundige können so die Interpretationen anhand des originalen Wortlauts nachvollziehen, doch ist eine Kenntnis der betreffenden Sprachen im Haupttext nirgends vorausgesetzt (lediglich die technischeren Fußnoten enthalten vereinzelt unübersetzte lateinische oder griechische Ausdrücke).

Bevor die Auseinandersetzung mit den Texten beginnen kann, sind an dieser Stelle einige methodisch-terminologische Vorbemerkungen zu drei schon mehrfach erwähnten Kategorien nötig, die für die weitere Untersuchung von zentraler Bedeutung sind: zunächst zur Metalepse, anschließend zur Bildersprache und

schließlich zum Erzähler. In allen drei Bereichen werden bestimmte Prämissen zu treffen sein, die von verbreiteten Ansichten abweichen, sich für den Gegenstand dieses Buches und vor allem für seinen epochenübergreifenden Ansatz jedoch als nötig oder nützlich erweisen werden.

Vorüberlegungen 1: Metalepse

Auch wenn der Begriff Metalepse als solcher aus der Antike stammt und sich Ansätze zu seiner heutigen Verwendung auf die frühneuzeitliche Rhetoriktheorie zurückführen lassen, wurde er als narratologische Kategorie wesentlich von Gérard Genette geprägt, der sein Begriffsverständnis unter anderem anhand von Diderot veranschaulicht.¹⁴ Seit der Jahrtausendwende ist das Konzept der Metalepse zunehmend ins Zentrum verschiedener Disziplinen gerückt, zunächst in den neueren Literaturwissenschaften, etwas später auch in der Klassischen Philologie.¹⁵ Da somit eine ganze Reihe jüngerer theoretischer Diskussionen des Konzepts einschließlich knapper gefasster Überblicksdarstellungen vorliegt, sollen hier keine neuerlichen ausführlichen Überlegungen zum Definitionsumfang oder der Begriffsgeschichte der Metalepse angestellt werden, zumal sich dieses Buch nicht primär als Beitrag zur Theorie der Metalepse versteht.¹⁶ Einige grundlegende Bemerkungen sind jedoch nötig, zunächst zur Definition der Metalepse.

Ausgangspunkt ist Genettes basale Definition der Metalepse als „intrusion du narrateur ou du narrataire dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement“ (1972, 244). Wenn sich ein Erzähler, der nicht Teil der betreffenden Handlung ist, räumlich innerhalb der Diegese aufhält oder physisch Vorgänge in ihr ausführt, dann ist eine solche „intrusion“ gegeben. Dies ist am offensichtlichsten, wenn der Erzähler außerhalb einer von ihm erschaffenen fiktiven Welt gedacht ist, gilt aber grundlegender noch deswegen, weil sich Erzählen, ob fiktional oder faktual, in der Regel aus der Nachzeitigkeit heraus vollzieht. Der Erzähler befindet sich also gewöhnlich nicht in derselben Zeit und normalerweise auch nicht am selben Ort

14 Vgl. zur Vorgeschichte des Begriffs Nauta 2013; Matzner 2020; die erste Verwendung, die auf die heutige vorausweist, findet sich nach Nauta bei Vossius 1643, 2,161. Grundlegend zur Metalepse als narratologischer Kategorie ist Genette 1972, 243–246 (aufgegriffen und erweitert in Genette 2004).

15 Vgl. zur Neuzeit Pier/Schaeffer 2005; Klimek 2010; Kukkonen/Klimek 2011; Hanebeck 2017; Zimmermann 2022, zur Antike Eisen/Möllendorff 2013; Matzner/Trimble 2020; Alvensleben 2022.

16 Für Überblicksdarstellungen siehe Pier 2016; Klimek 2018; Möllendorff 2018; Wagner 2020. Neuere Definitionsversuche bieten etwa Hanebeck 2017, 25; Klimek 2018, 334 (und 2010, 72).

wie das Erzählte; wird er dagegen zu einem anwesenden Beobachter oder unmittelbaren Urheber der Handlung, so werden der Erzählvorgang und die Handlung vorübergehend – und gegen die Logik der Erzählung – simultaneisiert, worin nach Bernd Häsner die Basisstruktur von Metalepsen überhaupt liegt.¹⁷

Etwas präziser lassen sich die hier interessierenden Formen von Metalepsen daher als ein sprachlich dargestellter logikwidriger Kontakt zwischen der Ebene des Erzählten und der Ebene des Erzählens bestimmen. Unter Ebenen sollen dabei die zeitlich-räumlichen Zusammenhänge verstanden werden, in denen sich die Figuren (Ebene des Erzählten) bzw. der Erzähler und die Adressaten (Ebene des Erzählens) bewegen; wollte man den etablierten, aber anfechtbaren Begriff der Ebene vermeiden, könnte man auch vom Inneren und Äußeren einer Erzählung sprechen. Ich beschränke mich damit auf eine formale Definition, die weder eine bestimmte Wirkung (etwa Illusionsbrechung) noch einen bestimmten Status der Erzählung (etwa als Fiktion) voraussetzt.¹⁸ Die in der jüngeren Forschung vieldiskutierte Frage, wie weit sich die Definition der Metalepse auf andere Arten von Grenzüberschreitung oder andere Medien ausdehnen lässt, kann für die Zwecke dieser Arbeit weitgehend außer Acht bleiben.¹⁹

Lohnend ist jedoch ein Blick auf einige terminologische Unterscheidungen, die sich in der Metalepsenforschung etabliert haben und die helfen können, die hier interessierenden Phänomene genauer zu erfassen und zu beschreiben. Eine gängige Unterscheidung ist die zwischen *absteigenden* und *aufsteigenden* Metalepsen²⁰, wobei die deutsch- und englischsprachige Forschung gewöhnlich von einem Modell mit dem Erzähler an der Spitze ausgeht, während französische Beiträge den Erzähler eher im Sinne einer Basis auf der untersten Ebene lokalisieren (alternativ wurden daher die weniger missverständlichen Begriffe *inward* und *outward* vorgeschlagen).²⁰ Abgesehen von der uneinheitlichen Terminologie fällt die Einordnung der hier interessierenden Phänomene in dieser Kategorie leicht: Mit Ausnahme weniger Sonderfälle, die am Rande mitzubetrachten sein werden, findet die Grenzüberschreitung nach deutsch-englischer Auffassung jeweils von einer hierarchisch höheren (nämlich der extradiegetischen) zu einer hierarchisch

¹⁷ Vgl. Häsner 2005, 29 zur „Simultaneität von *discours* und *histoire*“; Hammer (2021, 18) spricht präziser von „*narration* und *histoire*“.

¹⁸ Engere Definitionen, so die von Klimek, beschränken die Metalepse auf fiktionale Erzähltexte; ich vertiefe das besonders die Antike betreffende Problem faktualer Texte auf S. 14.

¹⁹ Die Diskussion wurde wesentlich von der massiven Ausdehnung des Begriffs bei Genette 2004 befeuert. Grundlegend zur Frage, inwieweit sich die Kategorie auf andere Medien übertragen lässt, ist Wolf 2005 (vgl. auch Hanebeck 2017, 71–81).

²⁰ Vgl. Klimek 2010, 70 und 2018, 338; Pier 2016, §14; Hanebeck 2017, 97. Die Begriffe „*inward*“ und „*outward*“ gehen auf Malina 2002 zurück (neuerlich vorgeschlagen von Grethlein 2020, 29).

niedrigeren (nämlich der intradiegetischen) Ebene statt, wobei dasjenige Element, das die Grenze überschreitet, der Erzähler ist, dem in einigen Fällen der Adressat an die Seite tritt.

Diffiziler ist eine zweite Kategorie: Basierend auf einer zuerst von Marie-Laure Ryan (2005) vorgeschlagenen Klassifikation differenziert man oft zwischen *rhetorischen* (oder, um eine Verwechslung mit dem rhetorischen Tropus Metalepse zu vermeiden, *diskursiven*) und *ontologischen* Metalepsen. Im ersten Fall wird nur punktuell eine Grenzüberschreitung imaginiert, ohne dass diese sich weiter im Plot niederschlägt, im zweiten Fall wechselt ein Element physisch auf eine andere Ebene (einige Autoren sprechen in ähnlichem Sinne von Metalepsen auf der Ebene des *discours* und solchen auf der Ebene der *histoire*).²¹ Wo genau die Grenze zwischen diesen Typen verläuft, ist freilich umstritten, und dies erschwert auch die Einordnung der Fälle, die in diesem Buch behandelt werden sollen. Nach einer strengeren Auffassung, wie sie etwa von Sonja Klimek (2018) vertreten wird, wären diese als rhetorische oder diskursive Metalepsen einzuordnen, weil in ihnen lediglich punktuell eine Grenze überschritten wird, es sich also eher um eine Redeweise (auf der Ebene des *discours*) als ein Motiv (auf der Ebene der *histoire*) handelt. Tatsächlich illustriert Klimek die rhetorische Metalepse mit einem bereits von Genette angeführten Diderotzitat, das der im zweiten Teil dieses Buches zu behandelnden Vorstellung des Erzählers als Urheber seiner Handlung entspricht.²²

Auf der anderen Seite hat bereits Fludernik (2003a) eine einflussreiche Typologie von Metalepsen vorgeschlagen, in der zumindest das punktuelle Eintreten des Erzählers in die Diegese, wie es im ersten Teil dieses Buches behandelt werden soll, als „ontological metalepsis 1“ qualifiziert wird (der Fall eines die Handlung hervorbringenden Erzählers firmiert hier als „authorial metalepsis“ und ist so einer Einordnung als ontologisch oder rhetorisch entzogen).²³ Eine wieder andere Position vertritt Françoise Lavocat (2016, 518), derzufolge letztlich jede Metalepse ontologisch ist, insoweit sie eine Begegnung von Wesen und Welten mit unterschiedlichem Status betrifft.²⁴

²¹ Zuerst präsentiert 2002; vgl. Fludernik 2008, 175; Klimek 2010, 65 und 2018, 337; Pier 2016, §12; Hanebeck 2017, 87–100. Whitmarsh 2013b unterscheidet stattdessen „weak“ und „strong“.

²² Klimek 2018, 337 (das Zitat auf S. 334, vgl. Genette 1972, 244: „Qu’est-ce qui m’empêcherait de marier le maître et de le faire cocu?“).

²³ Zitiert etwa bei Pier 2016, §13; Hanebeck 2017, 94.

²⁴ Lavocat ersetzt die Dichotomie rhetorisch vs. ontologisch durch ein Modell von drei Graden von Metalepsen, deren erster Ryans rhetorische Metalepsen einschließen soll („métalepses où le passage du niveau d’enchâssement (pour un récit) [...] se fait à travers un acte d’énonciation ou un geste [...]“, S. 510).

Welche praktischen Probleme der uneinheitliche Gebrauch mit sich bringt, zeigt sich instruktiv bei Julian Hanebeck. Hanebeck folgt grundsätzlich Fluderniks Terminologie und versteht unter rhetorischen Metalepsen primär implizite Grenzüberschreitungen. Andererseits nennt er als wesentliches Merkmal rhetorischer Metalepsen die Einseitigkeit („characters do not acknowledge the narrator’s or narratee’s existence“, 2017, 89), die freilich auch einige der von Fludernik als ontologisch beschriebenen Fälle betrifft. Entsprechend klassifiziert Hanebeck einen Fall aus Henry Fieldings Roman *Tom Jones* als rhetorisch, das einigen von Fludernik als ontologisch eingeordneten Beispielen frappierend ähnelt (mehrere davon stammen ebenfalls von Fielding).²⁵ Die von Hanebeck ausdrücklich anerkannten Unsicherheiten in der Einteilung sind insofern erhellend, als sie zeigen, wie fließend und zweifelhaft die Übergänge zwischen einer bloßen Redeweise und einem tatsächlichen Geschehen sein können, das sich in einem Text ja ebenfalls in sprachlicher Form vollzieht. Ich verstehe die in diesem Buch zu behandelnden Fälle grundsätzlich im Sinne von Klimek und von Hanebecks Einschätzung zu Fielding als Redeweisen und bezeichne sie in diesem Sinne als meta-leptische Bilder. Den Begriff der ontologischen Metalepse werde ich vermeiden, um keine neuerlichen Missverständnisse zu provozieren, und stattdessen, wo nötig, von Metalepsen auf der Ebene der *histoire* sprechen.

Besser zu greifen ist eine dritte, weniger verbreitete terminologische Unterscheidung. Es wurde bereits erwähnt, dass in diesem Buch ein Bereich mitberücksichtigt werden soll, der in der klassischen narratologischen Metalepsenforschung oft ausgeschlossen wird, nämlich Äußerungen, die eine fremde Aussageinstanz als in die von ihr erzählte Welt eindringend darstellen. Während Genette, anknüpfend an den rhetorischen Tropus Metalepse, derartige Redeweisen mit seinem illustrativen Beispiel „Virgile < fait mourir > Didon“ ausdrücklich einbezieht, beschränken neuere narratologische Definitionen die Metalepse teilweise auf Phänomene innerhalb von fiktionalen Erzähltexten.²⁶ Erst Talitha Kearey (2020) hat hierfür mit dem Begriff der *sekundären* Metalepse eine griffige Subkategorie geschaffen, die es erlaubt, Aussagen über fremde Erzählungen ins Konzept der Metalepse einzubeziehen, ohne ihre Eigenheiten zu ignorieren. Aus narratologischer Sicht lassen sich diese Fälle als Metalepse der dritten Person verstehen, bei der ein extradiegetischer Sprecher eine intradiegetische Figur (in Genettes Beispiel Vergil) als in eine Hypodiegese eindringend beschreibt – auch

²⁵ Hanebeck 2017, 91. Ich zitiere und bespreche das Beispiel auf S. 81.

²⁶ So etwa Klimek 2018, 334; vgl. zum Zitat Genette 1972, 244 (übernommen von Fludernik 2003a, 388).

wenn dies in vielen Fällen nicht in einem narrativen Werk im engeren Sinne, sondern etwa in literaturkritischen Abhandlungen geschieht.²⁷

Noch wichtiger als die beschriebenen Kategorien ist für dieses Buch indes die Unterscheidung zwischen solchen Metalepsen, in denen der Erzähler lediglich als passiver Beobachter am Ort der Handlung anwesend erscheint, und solchen, in denen er die Handlung selbst unmittelbar hervorbringt. Diese beiden Typen entsprechen recht genau Fluderniks Metalepsentypen 2 („ontological metalepsis 1: narratorial metalepsis“) und 1 („authorial metalepsis“). Freilich erscheinen die Bezeichnungen dieser Typen, zumindest für die Zwecke dieser Arbeit, wenig trennscharf, ja sogar irreführend. Zunächst erweckt die Unterscheidung den Eindruck, Typ 1 betreffe grundsätzlich den Autor, Typ 2 grundsätzlich den Erzähler, was nicht nur aus narratologischer Sicht fragwürdig wäre, sondern auch insofern Schwierigkeiten mit sich brächte, als die vormoderne Literatur eine distinkte Kategorie Erzähler gar nicht kennt (dazu „Vorüberlegungen 2“). Die Einordnung des Typs 2 als ontologisch mag in sich stimmig sein, ist aber durch die oben beschriebenen divergierenden Auffassungen kompromittiert. Fluderniks Typ 1 wiederum hat mittlerweile auch sachliche Kritik erfahren, zieht Hanebeck (2017, 95) doch die metaleptische Qualität der von Fludernik angeführten Beispiele in Zweifel, weil unklar bleibe, inwiefern hierbei diegetische Ebenen und ihre Überschreitung betroffen sind. Ich sehe eine solche Überschreitung diegetischer Ebenen, wenn ein Erzähler *physisch* Vorgänge in der Diegese ausführt, doch in der Tat ist dies in manchen von Genettes und Fluderniks Beispielen nicht eindeutig: „Vergil lässt Dido sterben“ impliziert, anders als etwa „Vergil tötet Dido“, nicht notwendig eine physische Interaktion über eine diegetische Grenze hinweg.²⁸

Um der Problematik missverständlicher oder anfechtbarer terminologischer Etiketten zu entgehen, werde ich in diesem Buch daher auf weniger technische, dafür aber eindeutigere Umschreibungen zurückgreifen, wobei ich, wie bereits angedeutet, vor allem mit dem Begriff des Bildes operieren werde, den ich im zweiten Teil dieser Vorüberlegungen näher begründen und erläutern werde. Konkret werde ich vom ‚Bild des Erzählers als anwesender Beobachter der Handlung‘ (kurz Beobachterbild) und vom ‚Bild des Erzählers als unmittelbarer Urheber der Handlung‘ (kurz Urheberbild) sprechen, wobei ich mich im zweiten Fall auf Fälle

²⁷ So Kearey 2020, 199 mit Anm. 14f. (dort auch zur möglichen Deutung des literaturkritischen Diskurses als Fiktion). Zur Kategorie der „third person metalepsis“ Hanebeck 2017, 95. Lavocat (2016, 498) führt stattdessen die Kategorie der „métalepse d’auteur référentielle“ ein.

²⁸ Auch andere von Genettes Beispielen sind in dieser Hinsicht nicht völlig klar, so die von mir in Anm. 22 zitierte Diderotstelle, in der die Verben nicht zwangsläufig im Sinne einer physischen Interaktion verstanden werden müssen. Im Einstiegsbeispiel dieses Buches sehe ich dagegen eine solche im Verb „remettons“.

konzentrieren werde, die ein unmittelbares physisches Hervorbringen von Handlung in der Diegese beschreiben und insofern einen logikwidrigen Kontakt zwischen diegetischen Ebenen implizieren. Dass die betreffenden Bilder einen metaleptischen Charakter haben können, werde ich nicht in jedem Einzelfall explizieren, dies darf aber grundsätzlich mitgedacht werden, sofern ich die Deutung als Metalepse nicht ausdrücklich problematisiere (so besonders bei den Anfängen der Bildentwicklung in der griechischen Literatur oder beim Wiedereinsatz im Mittelalter).

Neben die Fragen der Terminologie tritt nun ein größeres Problem: Das Konzept der Metalepse wurde maßgeblich im Kontext der modernen Narratologie geprägt. Diese basiert auf einer Reihe von Prämissen, die hauptsächlich anhand des modernen Romans entwickelt wurden, unter anderem einer strikten (oft als ontologisch bezeichneten) Trennung der diegetischen Ebenen. Eine solche klingt bei Genette bereits in der oben zitierten Definition der Metalepse an, wo die Rede vom „univers diégétique“ impliziert, dass zwischen dem Erzähler und dem Erzählten nicht bloß eine spatiotemporale Distanz, sondern ein kategorialer Unterschied besteht. Wenig später spricht Genette im Anschluss an Beispiele ab Diderot und Sterne noch deutlicher von einer „frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte“ (1972, 245). Den Grund für diese Trennung sieht die Narratologie im unterschiedlichen ontologischen Status der Ebenen: Der Erzähler existiert in einem anderen Sinne als seine fiktiven Figuren, zumindest insofern, als er sich ihnen gegenüber für real hält.²⁹

Eben solche Annahmen sind für die vormoderne Literatur allerdings problematisch, weil etwa die Welt des Mythos oder der Legende, in der viele vormoderne Erzähltexte spielen, gewöhnlich nicht als fundamental abgetrennte Kategorie empfunden wurde. Erst recht gilt dies für programmatisch faktuale (wenn auch tatsächlich oft fikionalisierte) Gattungen wie Biographie oder Geschichtsschreibung, die gerade in der Antike vergleichbare narrative Techniken aufweisen können und die es darum in diese Arbeit einzubeziehen lohnt.³⁰ Jonas Grethlein (2021a, 224) kommt in einer Studie zum Verhältnis von Autor und Figuren in antiken Texten daher zu dem Schluss, die antike Sicht des Autors und der erzählten Welt sei insgesamt „decisively unmetaleptic“ gewesen, weil sich aus zahlrei-

²⁹ Man beachte, dass Genette selbst hier keinen Begriff wie „ontologique“ verwendet; vgl. zum Begriff Fludernik 2003a, 396 und ausführlich Lavocat 2016, 398–412.

³⁰ Zur Frage, inwieweit die Kategorie Metalepse auf die antike Geschichtsschreibung angewendet werden kann, siehe auch Pausch 2013. Zur Problematik der Annahme einer ontologischen Trennung diegetischer Ebenen für die mittelalterliche Literatur Hammer 2021, 15 (vgl. Hammer 2021, 35 zu Fiktion).

chen antiken Aussagen ableiten lasse, dass der Autor seine Figuren im Kompositionsprozess (und anschließend im Text) selbst verkörpert, also gerade keine in sich geschlossene fiktive Welt kreiert.³¹

All dies bedeutet indes nicht notwendig, dass man in Bezug auf vormoderne Texte nicht von Metalepsen sprechen sollte. Mehrere jüngere Sammelbände zu Metalepsen in der antiken Literatur beweisen den Nutzen des Konzepts als heuristische und deskriptive Kategorie für Texte aus unterschiedlichen Zeiten, darunter auch für solche, die nicht fiktional oder nicht im engeren Sinne narrativ sind.³² Darüber hinaus lässt sich fragen, ob sich ein vormodernes und ein modernes Erzählverständnis, so gravierend die Unterschiede zwischen den Epochen auch sind, tatsächlich so monolithisch gegenüberstellen lassen. Dass die von der strukturalistischen Narratologie postulierte ontologische Trennung der diegetischen Ebenen nicht für antike oder mittelalterliche Erzählkonzepte gilt, dürfte unstrittig sein, aber zeigt der moderne Roman in dieser Hinsicht ein einheitliches Selbstverständnis, und wenn ja, wo genau wäre die Grenze zwischen vormodernem und modernem Erzählen zu ziehen? Tatsächlich vermitteln noch viele weniger avancierte Romane des zwanzigsten oder einundzwanzigsten Jahrhunderts den Eindruck, dass der Erzähler (freilich nicht unbedingt der Autor) die erzählte Welt für ebenso wirklich hält wie sich selbst. Fludernik weist zu Recht darauf hin: „the ontology of narratological levels exists only in the mind of readers and critics“ (2003a, 396).

Eben dies rechtfertigt ein solches Modell für einen strukturalistischen (und damit dezidiert etischen) Ansatz, macht es aber für eine historische oder diachrone Betrachtung problematisch. Vielleicht wäre es aus dieser Perspektive angemessener, die Trennung diegetischer Ebenen als eine skalierbare Größe zu verstehen, die im Laufe der Jahrhunderte tendenziell zunimmt, sodass im Extremfall die intradiegetische Ebene tatsächlich wie ein eigenes Universum erscheint, aber ohne dass man einen schematischen Entweder-Oder-Gegensatz zwischen vormodernem und modernem Erzählen annehmen müsste. Noch hilfreicher könnte es sein, Metalepsen im Rahmen eines Normenkonfliktes zu sehen, und zwar zwischen Normen, die diegetische Ebenen als getrennt, und solchen, die sie als durchlässig betrachten. Diese beiden erzählkonzeptionellen Normensysteme schließen sich logisch aus, sind aber in den meisten Epochen gleichzeitig aktiv, freilich in unterschiedlicher Gewichtung.

31 Zur Problematik knapp auch Kuhn-Treichel 2020a, 313f.

32 Grethlein (2020, 43) betont in seinem Beitrag zur Metalepse in der antiken Literatur und Vasenmalerei sogar ausdrücklich „the need not to confine the investigation of metalepsis to fictional texts“.

Aus moderner Perspektive gilt das trennungsbasierte Normensystem meist als Regel, die durch Metalepsen durchbrochen wird; in andere Epochen können beide Systeme eher koexistieren, etwa wenn ein unmittelbarer Kontakt des Erzählers mit seinen Figuren fest etabliert ist, obwohl allen Beteiligten klar ist, dass die Figuren einer anderen Zeit und einem anderen Ort angehören. Aus psychologischer Sicht könnte man diesen epochenspezifisch ponderierten Normenkonflikt mit dem Konzept der kognitiven Dissonanz erfassen, das nicht nur auf individueller, sondern auch auf kultureller Ebene typische gleichzeitige Vorhandensein unvereinbarer Kognitionen beschreibt.³³ Metalepsen ließen sich demnach so beschreiben, dass die beiden angedeuteten Normensysteme aufeinanderstoßen, was je nach Kontext und Epoche unterschiedliche Konsequenzen haben kann.

Diese Überlegungen zeigen, dass Metalepsen sehr wohl diachron untersucht werden können, hierbei aber tatsächlich Vorsicht geboten ist: Strukturell analoge Phänomene können in verschiedenen historischen und literarischen Kontexten schon deswegen verschiedene Implikationen haben, weil den betroffenen Strukturen verschiedene Bedeutungen zugemessen wurden. Tatsächlich wird in der neueren Forschung in Anschluss an Irene de Jong immer wieder (freilich recht undifferenziert) darauf hingewiesen, dass antike Metalepsen einen anderen Status als ihre modernen Pendanten haben, da sie größtenteils ernsthafter Natur seien und eher die Autorität des Erzählers und den Realismus der Erzählung erhöhen würden als die Illusion zu brechen.³⁴ Für mittelalterliche Metalepsen haben etwa Marion Uhlig (2018) und Martin Sebastian Hammer (2021) ähnliche Unterschiede zur modernen Verwendung aufgezeigt.

Derartige pauschale Gegenüberstellungen werden in diesem Buch natürlich differenziert werden müssen, wie dies in der jüngsten Forschung, etwa bei Matzner und Trimble (2020, 269), teilweise bereits geschieht. Zu bedenken ist auch, dass sich die Wirkungen von Metalepsen nicht vollkommen objektiv rekonstruieren lassen. Gerade komische oder humoristische Wirkungen, von denen öfter die Rede sein wird, lassen sich letztlich nur als im Text angelegte Potenziale beschreiben, auch wenn Hanebeck (2017, 113–116) einen beachtenswerten Versuch

³³ Vgl. Harari 2013, 204, dem zufolge man unter kognitiver Dissonanz weniger eine psychische Störung als eine basale kulturelle Fähigkeit des Menschen verstehen sollte.

³⁴ In diesem Sinne de Jong 2009, 115; vgl. etwa Pausch 2013, 209; Pier 2016, §11; Klimek 2018, 341. Ich komme auf das Thema der ästhetischen Illusion ausführlich in den Schlussüberlegungen zurück.

unternommen hat, die vielbeschworene Affinität von Metalepse und Komik aus philosophischer und psychologischer Perspektive zu erhellen.³⁵

Festzuhalten ist aber, dass die etische Kategorie Metalepse immer wieder mit den emischen Vorstellungen des Erzählens abgeglichen werden muss, die in den hier interessierenden Phänomenen an die Oberfläche treten, auch wenn dies wiederum eine literaturwissenschaftliche und damit moderne Interpretation erfordert. Das Konzept der Metalepse kann sich auf diese Art selbst dann als nützliches heuristisches Werkzeug erweisen, wenn sie nicht dem Selbstverständnis der jeweils untersuchten Literatur entspricht.

Vorüberlegungen 2: Bildersprache

Mit dem Stichwort der metaleptischen Bilder ist ein zweites Problemfeld angesprochen, das es vorab zu bedenken gilt, nämlich das der Bildersprache. Dieses Buch konzentriert sich auf zwei Typen metaleptischer Ausdrucksweisen, die bei den Rezipierenden bildhafte Vorstellungen hervorrufen können, aus denen sich wiederum allgemeinere Konzepte des Erzählens ableiten lassen. Was sich narratologisch als Metalepse beschreiben lässt, wäre aus rhetorischer Sicht also der Bildersprache und damit dem Bereich der Tropen zuzuordnen. Damit bildet dieses Buch neben seinem erzähltheoretischen Interesse einen Beitrag zur poetologischen Bildersprache, die gerade für die antike Literatur ein beliebtes Studienobjekt ist, freilich meist nicht in diachroner Perspektive, sondern konzentriert auf bestimmte Autoren oder Epochen (etwa von Nünlist 1998 für die frühgriechische Dichtung oder von Gundlach 2019 für die augusteische Zeit). Die modern-narratologische und die traditionell-rhetorische Beschreibung sollen hier nicht als Gegensätze verstanden werden. Beide sind nützlich, um den Gegenstand dieser Arbeit durch wechselseitige Begrenzung genauer zu erfassen, nämlich als eine *bildhafte* Art von Metalepse bzw. eine *metaleptische* Art von Bild. Tatsächlich lässt sich sogar eine historische Verbindung zwischen beiden Beschreibungen ziehen, übernahm die Narratologie den Begriff *metalepsis* doch aus der rhetorischen Theorie, wo er eben einen Tropus bezeichnete (eine Verbindung, deren Relevanz zuletzt Sebastian Matzner hervorgehoben hat).³⁶

Aus all diesen Gründen lohnen sich nach den Überlegungen zur Metalepse einige Gedanken zu Tropologie und Bildersprache. Die meisten zu behandelnden

³⁵ Vgl. zur methodischen Rechtfertigung der Suche nach komischen Wirkungspotenzialen von Metalepsen auch Kuhn-Treichel 2023.

³⁶ Matzner 2020; vgl. auch Nauta 2013 und knapp Möllendorff 2018.

Stellen lassen sich konkret als *Metaphern* für das Sprechen über einen bestimmten Gegenstand auffassen. Besonders nahe liegt dies für die im ersten Kapitel dieses Buches zu besprechenden Ausdrucksformen antiker Texte, die sich mit dem sogenannten Lied-Weg-Motiv in Verbindung bringen lassen, doch auch viele Ausdrucksweisen neuzeitlicher Texte, die ich in diesem Buch behandeln werde, lassen sich metaphorisch interpretieren. Tatsächlich geschieht dies teilweise bereits: erinnert sei etwa an etwa Fludernik, die aus ihren Überlegungen zu verschiedenen Metalepsentypen eine grundsätzliche Dichotomie von „real“ and „metaphorical“ metalepsis“ entwickelt (2003a, 396).³⁷ Freilich deckt der Begriff Metapher nicht alle in diesem Buch behandelten Fälle adäquat ab. Einige zu betrachtende Stellen lassen sich eher dem im Vergleich zur Metapher weniger beachteten und nicht immer eindeutig von ihr zu scheidenden Tropus *Metonymie* zuordnen.³⁸ Besonders gilt dies für die im zweiten Kapitel diskutierten Aussagen, in denen statt einer handelnden Figur der über sie schreibende Autor genannt wird, sodass das wörtlich Bezeichnete in einer Kontiguitätsbeziehung zum sachlich Gemeinten steht (linguistisch ausgedrückt: der mentale Projektionsprozess findet innerhalb desselben Frames und nicht zwischen zwei Frames statt).³⁹

Die Einordnung als Metonymie ist für dieses Buch einerseits reizvoll, weil die Metonymie in der rhetorischen Theorie besonders eng mit der Metalepse verbunden ist.⁴⁰ Andererseits scheint sie den von mir gewählten Oberbegriff Bild infrage zu stellen, da die Metonymie nach traditioneller rhetorischer Kategorienbildung gerade „nicht Teil der Bildersprache“ ist (Nünlist 1998, 1). Diese Studie bietet die Gelegenheit zu einer Hinterfragung dieser Abgrenzung, die ohnehin nicht mehr dem Stand der theoretischen Diskussion entspricht, die Metapher und Metonymie eher als „graduell zu unterscheidende Phänomene“ betrachtet (Spieß 2015, 323). Die in diesem Buch zu diskutierenden Fälle können, wie sich zeigen wird, sehr wohl eine bildliche Vorstellung bei den Rezipierenden evozieren, angefangen mit Aussagen bei Aristophanes, wo es über andere Autoren statt über ihre logisch gemeinten Figuren heißt, dass sie „mit den Flügeln flattern“ oder „Gepäck tragen“ (dazu Kap. 2.1). Diese Fähigkeit einer Stelle, visuelle Vorstellungen jenseits des sachlich Gemeinten zu wecken, verstehe ich als entscheidendes Kri-

³⁷ Aufgegriffen von Klimek 2010, 71 (dort mit dem treffenderen Begriffspaar „literal“ vs. „metaphorical“; zur Problematik der „métalepse réelle“ Lavocat 2016, 520). Vgl. auch Fludernik 2003a, 385: „By means of an implicit anthropomorphic metaphor the narrator seems to be physically present in the story world [...]“

³⁸ Eine der umfassendsten jüngeren Studien zur Metonymie ist Matzner 2016; vgl. auch den Sammelband zu Metapher und Metonymie von Spieß/Köppke 2015.

³⁹ Vgl. zur linguistischen Definition Spieß/Köppke 2015, 2.

⁴⁰ Vgl. Nauta 2003; Matzner 2020.

terium von Bildersprache, und daher werde ich auch metonymisch interpretierbare Fälle mit dem traditionellen Begriff Bild bezeichnen, soweit in ihnen ein bildhaftes Potenzial greifbar ist.

Letztlich liegt eine bildersprachliche Auffassung für diskursive Metalepsen insgesamt nahe, sind diese doch dadurch definiert, dass das Eindringen des Erzählers oder Adressaten in die Diegese lediglich imaginiert wird und sich nicht weiter im Plot niederschlägt. Nun könnten Begriffe wie Bild, Metapher oder auch Metonymie zu der Annahme verleiten, es handle sich um bloße Formen uneigentlichen Sprechens, deren äußere Gestalt, sobald die ‚Ernstbedeutung‘ erkannt ist, keiner weiteren Beachtung bedarf.⁴¹ Tatsächlich tendieren ältere, positivistisch geprägte Forschungsansätze zum Urheberbild in der Antike zur bloßen Aufhäufung von Material, als sei mit der Auffindung und Dechiffrierung der uneigentlichen Ausdrucksweise alle philologische Arbeit getan.⁴² Wenn in diesem Buch von Bildern die Rede ist, so sollen dagegen gerade die hiermit verbundenen Vorstellungen und Implikationen in den Blick genommen werden, die den Ausdrucksweisen einen Mehrwert gegenüber einer direkten unbildlichen Darstellung des Gemeinten verleihen. Das tiefere Erkenntnisinteresse gilt dabei wie angekündigt möglichen Konzeptualisierungen des Erzählprozesses, deren theoretisches Potenzial nicht selten gerade in ihrer bildhaften Form liegt.

Ein hilfreicher Ansatz hierbei ist, die Bildhaftigkeit (wie das Verhältnis zwischen den diegetischen Ebenen) als eine skalierbare Größe zu verstehen. Tatsächlich werden im Laufe des Buches immer wieder Stellen zu besprechen sein, von denen anzunehmen ist, dass sie bei den Rezipierenden allenfalls eine sehr schwache bildliche Vorstellung evozieren. Dies gilt besonders dann, wenn Ausdrucksweisen durch stereotype Reproduktion einen stark konventionellen Charakter annehmen, also nach landläufigem Verständnis zu ‚toten‘ Metaphern oder Metonymien (und damit, wenn man so will, auch zu ‚toten‘ Metalepsen) werden.⁴³ Andererseits wird sich zeigen, dass sich gerade aus einem breiteren Traditionsstrom ‚toter‘ Metaphorik oder Metonymik individueller ausgestaltete Ausdrucksweisen entwickeln können, denen man eine stärkere bildhafte Qualität zuerkennen kann. Der Weg führt also nicht notwendig von einer lebendigen Bildtradition zur ‚toten‘ Metapher oder Metonymie, vielmehr sind auch umgekehrte Entwicklungen und stufenweise Übergänge möglich. Eben darum erscheint es

⁴¹ Zum Begriff „Ernstbedeutung“ siehe Lausberg 1990, 285–291.

⁴² So etwa Cope 1877, 41; Kassel 1966, 9f.

⁴³ Die Kategorie der ‚toten‘ Metalepse (in Analogie zur ‚toten‘ Metapher) erwägt z. B. Matzner 2020, 23. Vgl. zur „toten Metonymie“ Matzner 2016 (der Band enthält einen entsprechenden Registerbeitrag).

mir auch wichtig, nicht nur solche metaleptischen Passagen einzubeziehen, die zu einer vollgültigen Szene ausgemalt sind, sondern auch Stellen von schwächerer Bildhaftigkeit einzubeziehen, die einen Ansatzpunkt für plastischere Ausgestaltungen bilden können und möglicherweise bereits selbst *in nuce* Aussagen über das Erzählen transportieren.

Natürlich ist bei der Analyse der einzelnen Stellen Vorsicht geboten, weil sich meist nicht nachweisen lässt, in welchem Maße ein bestimmter Ausdruck bei historischen Produzierenden oder Rezipierenden eine bildliche Vorstellung evoziert hat. Dennoch lässt sich in der Regel bestimmen, inwieweit ein Ausdruck bloß einer Konvention entspricht oder individuell ausgeformt ist, etwa indem er ein gängiges Ausdrucksmuster mit weiteren imaginativen Details anreichert oder spezifische Gegebenheiten des jeweiligen Verwendungskontextes aufgreift. Letztlich entscheidend bei der Analyse der Bilder soll jedoch nicht die rezeptionsästhetische Frage sein, welche Wirkungen sie bei den historischen Rezipienten hervorriefen, auch nicht die produktionsästhetische Frage, welche visuellen Imaginationen ihnen aufseiten der Produzenten zugrunde lagen. Das eigentliche Erkenntnisinteresse dieser Arbeit zielt darauf, welche Vorstellungen über das Erzählen sich den Bildern potenziell entnehmen lassen. Diese mögen Autoren und Rezipierenden von Fall zu Fall in sehr unterschiedlichem Maße bewusst gewesen sein, schlagen sich aber dennoch im sprachlichen Ausdruck der Texte nieder und lassen sich in der vergleichenden Rückschau vor dem Hintergrund der jeweiligen Produktions- und Rezeptionsbedingungen diskutieren.

Vorüberlegungen 3: Erzähler

Die obigen Überlegungen zur Anwendbarkeit des Konzepts Metalepse führen noch auf einen dritten, grundlegenden Begriff, der eine Vorbemerkung erfordert, nämlich den des Erzählers. Auch diese für die moderne Narratologie so zentrale Kategorie ist für die vormoderne Literatur alles andere als unproblematisch.⁴⁴ Was die Antike angeht, so zeigt sich die Problematik schon darin, dass ein vom Autor zu unterscheidender Erzähler in der antiken Literaturkritik vollkommen unbekannt ist.⁴⁵ Soweit sich dies den überlieferten Zeugnissen entnehmen lässt, wurde als Aussageinstanz eines Textes grundsätzlich der Autor selbst angenom-

⁴⁴ Vgl. die Beiträge zu Autor und Erzähler in verschiedenen vormodernen Epochen bei Contzen/Tilg 2019; zum Verständnis des Erzählers in der modernen Narratologie siehe etwa Margolin 2014; Igl 2018.

⁴⁵ So etwa Nünlist 2009, 132f.; Feddern 2021, 5; vgl. auch Whitmarsh 2013a. Ausführlich zu Autor und Erzähler in der Antike Tilg 2019.

men. Zwar ist man sich bewusst, dass der Autor eine Rolle verkörpern kann, die in den Scholien mit den Begriffen *prosōpon* bzw. *persona* (beide wörtlich ‚Maske‘) beschrieben wird, doch sieht man hinter dieser Rolle immer noch den Autor und nicht eine ontologisch selbständige Figur wie den Erzähler im narratologischen Sinne.⁴⁶ Im Mittelalter stellt sich die Situation anders dar, vor allem durch die performative Kultur, in der Autor- und Vortragsstimme oft nicht identisch waren, doch auch hier entspricht eine streng narratologische Kategorienbildung nicht den historischen Gegebenheiten: „Ein ‚schwacher‘ Autor und ein ‚schwacher‘ Erzähler können auf Textebene bestenfalls punktuell unterschieden werden und vermengen sich mit der realen Person des Vortragenden“ (Kragl 2019, 90).⁴⁷

Auch in der Neuzeit bleibt die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler problematisch, denn die „gängige Praxis der Frühen Neuzeit, die Erzählstimme im Text mit der Stimme des realen Autors zu identifizieren, setzt sich bis weit in die Moderne fort, und der Begriff des Erzählers als eigenständige Instanz etabliert sich erst im 20. Jahrhundert“ (Orgis 2019, 103). Selbst im Hinblick auf die moderne Literatur fehlte es in der jüngeren Vergangenheit nicht an Stimmen, die die von der Narratologie postulierte Instanz des Erzählers mehr oder weniger deutlich infrage stellen. Eine Extremposition vertritt Andreas Kablitz, der in provokanter Anspielung auf den von Roland Barthes proklamierten „Tod des Autors“ einen „Nachruf auf den Erzähler“ anstimmt, in dem er dafür plädiert, die „Opposition zwischen Autor und Erzähler für jene Fälle zu reservieren, in denen der Erzähler auch *de facto*, angefangen bei einem eigenen Namen, eine eigenständige, vom Autor markiert verschiedene Identität ausbildet“ (2008, 37). In eine ähnliche Richtung ging einige Jahre zuvor bereits Richard Walsh, der dafür argumentierte, dass der Erzähler, sofern es sich nicht um eine Figur handelt, stets der Autor ist (1997, vgl. 2007). Andere neuere Stimmen aus der Literaturwissenschaft gehen nicht ganz so weit, hinterfragen aber ebenfalls die narratologische Grundannahme, jeder fiktionale Text verfüge über einen vom Autor zu trennenden Erzähler (so etwa verschiedene Beiträge in dem von Dorothee Birke und Tilmann Köppe herausgegebenen Sammelband mit dem programmatischen Titel „Author and narrator“, 2015).⁴⁸

⁴⁶ Vgl. Tilg 2019, 71; Kuhn-Treichel 2020a, 22; zur Geschichte der Termini Fuhrmann 1989; Schouler/Boriaud 2003. Dass Autor und Werk nicht plump gleichgesetzt werden, zeigt zuge-spitzt Cat. 16,5f. (*nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necessest*, „denn sittsam zu sein ziemt sich für den frommen Dichter selbst, für seine Verslein ist es keineswegs nötig“).

⁴⁷ Vgl. zur Problematik insgesamt neben Kragl auch Contzen 2018, bes. 62.

⁴⁸ An weiteren kritischen Positionen zum Erzähler seien Currie 2010 und Patron 2010 genannt; vgl. auch den knappen Überblick bei Margolin 2014, §29 sowie die Rückschau von Patron 2020.

Was folgt daraus nun für diese Arbeit? Grundsätzlich gilt wie bei der Kategorie Metalepse: Dass der Begriff Erzähler, wie ihn die moderne Narratologie versteht, nicht dem Selbstverständnis bestimmter Texte entspricht, muss nicht bedeuten, dass man ihn nicht auf diese Texte anwenden dürfte, solange man sich seines ethischen Charakters bewusst bleibt. Gerade in der Klassischen Philologie, aber auch in der Mediävistik, führt eine zunehmende Zahl narratologischer Arbeiten inklusive programmatischer und einführender Titel den Nutzen narratologischer Kategorien wie der des Erzählers klar vor Augen.⁴⁹ Gleichwohl ergeben sich für dieses Buch an mehreren Stellen terminologische Probleme: Zunächst sollen neben metanarrativen Kommentaren in Erzähltexten, die man bei einem strukturalistisch-narratologischen Ansatz dem Erzähler zuweisen kann, auch literaturkritische Aussagen herangezogen werden, die ähnliche Vorstellungen entfalten. In diesen ist aber meist ausdrücklich vom Autor (seltener von einem hiervon unterschiedenen Aufführenden) die Rede, sodass schon hier eine konsequente Verwendung der Bezeichnung Erzähler unmöglich wird. Hinzu kommt, dass für die Vorgeschichte der Bilder auch Texte berücksichtigt werden sollen, die nur partiell narrativ organisiert sind, bei denen also allenfalls im Hinblick auf bestimmte Abschnitte sinnvoll von einem Erzähler gesprochen werden kann. Besonders virulent ist das Problem bei den Gedichten Pindars, wo über die adäquate Bezeichnung und Auffassung der Sprecherinstanz seit langem gerungen wird.⁵⁰

Man könnte hieraus für diese Arbeit folgern, dass man als Aussageinstanz vormoderner Texte grundsätzlich den Autor ansetzen und nur bei modernen (oder bestimmten modernen) Texten von einem Erzähler sprechen sollte. Damit wäre das Problem jedoch nur verschoben, denn zum einen wäre alles andere als klar, wo genau man die Grenze zwischen Texten mit und ohne Erzähler ziehen sollte, ja ob es eine solche eindeutige Grenze überhaupt gibt, zum anderen würde auf diese Weise eine Dichotomie suggeriert, die der Vielfalt antiker, mittelalterlicher und neuzeitlicher Erzähltexte wiederum nicht gerecht würde und womöglich Gegensätze zwischen bestimmten Texten nahelegen würde, die es in dieser Deutlichkeit nicht gibt. Die skizzierte mehrfache Problematik verlangt nach einem möglichst pragmatischen Umgang mit der Terminologie, die keine allzu

49 In beiden Bereichen sind narratologische Kategorien seit Langem erprobt, vgl. zur Klassischen Philologie etwa die Reihe *Studies in Ancient Greek Narrative* und einführend de Jong 2014, in Bezug auf die Mediävistik Sammelbände wie Contzen/Kragl 2018.

50 Ich plädiere in Kuhn-Treichel 2020a für „poetisches Ich“; meine dortigen Ausführungen zur Problematik der Bezeichnung „Erzähler“ für die Aussageinstanz der pindarischen Gedichte (S. 21) stehen nicht in Widerspruch zum Sprachgebrauch dieser Arbeit, wonach das poetische Ich in bestimmten Passagen *zum Erzähler wird*.

weitreichenden theoretischen Vorannahmen transportiert und Raum für eine individuelle Analyse der jeweiligen Werke lässt. Ich werde daher in dieser Arbeit zwar grundsätzlich vom Erzähler sprechen, dies jedoch nicht in einem orthodox narratologischen Sinne, sondern in einer konzeptionell offenen und, wo nötig, flexiblen Weise, die für die Eigenheiten des jeweiligen Textes sensibel bleibt. Als Erzähler soll in dieser Arbeit der Grundbedeutung des Wortes nach jede Aussageinstanz gelten, die eine Erzählung vorträgt, also mit sprachlichen Mitteln zeitlich sequenzierte Ereignisse referiert und verknüpft, unabhängig davon, ob diese Instanz als empirischer Autor, empirischer Vortragender oder fiktive Figur vorgestellt ist.⁵¹

Der Begriff Erzähler soll also nicht implizieren, dass alle hiermit beschriebenen Werke über eine vom empirischen Autor ontologisch getrennte Erzählinstanz im streng narratologischen Sinne verfügen, sondern lediglich, dass jemand (d. h. eine anthropomorph gedachte Entität, nicht der Roman oder die Sprache an sich) in ihnen erzählt. Bei Texten, die nur partiell narrativ organisiert sind, wird zu qualifizieren sein, hinsichtlich welcher Passagen die Sprecherinstanz als Erzähler bezeichnet werden kann. Im Falle von Aussagen über andere Autoren wird es sich nicht vermeiden lassen, für die erzählende Instanz auch andere Begriffe wie Dichter oder Rhapsode zu verwenden; hiermit sollen jedoch lediglich Aussageweisen der betreffenden Texte berücksichtigt werden, ohne dass eine grundsätzliche Opposition zum Erzähler impliziert wäre. Insgesamt geht es mir weniger darum, was unter einem Erzähler zu verstehen ist, als darum, was Erzählen an sich bedeutet, und diese Frage soll in erster Linie aus den betrachteten metaleptischen Bildern heraus beantwortet werden, ohne dass allzu weitgehende theoretische Prämissen an die Texte herangetragen werden.

51 Zur Definition von ‚Erzählen‘ (im Sinne eines kulturübergreifenden Phänomens) siehe etwa Meister 2018; vgl. auch Feddern 2021, 5–7, der engere und weitere moderne und antike Erzählbegriffe vergleicht.

1 Der Erzähler als anwesender Beobachter der Handlung

1.1 Vorstufen in der frühgriechischen Dichtung

Ein grundsätzlicher Zusammenhang zwischen Erzählen und Anwesenheit am Ort des Geschehens ist vermutlich so alt wie das Erzählen selbst: Nicht selten beruht Erzählen darauf, dass der Erzählende bei den betreffenden Ereignissen selbst zugegen war. Dass dieser natürliche Konnex zwischen Erzählung und Anwesenheit selbst noch in einem Fall fortwirken kann, in dem der Erzählende die Ereignisse offenkundig nicht als Augenzeuge miterlebt hat, illustriert eine berühmte und poetologisch bedeutsame Passage aus dem achten Gesang der *Odyssee*, wo Odysseus den Sänger Demodokos dafür lobt, wie treffend er den trojanischen Krieg dargestellt hat:⁵²

λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἴτον ἀείδεις,
ὄσσο' ἔρξάν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὄσσο' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἢ' αὐτὸς παρεῶν ἢ' ἄλλου ἀκούσας.
ἀλλ' ἄγε δὴ μετὰβηθαι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον
δουρατέου [...] (*Od.* 8,489–493)

Denn gar sehr nach der Ordnung besingst du das Schicksal der Achaier, was sie vollbrachten und erlitten, und wie viel sie sich mühten, die Achaier, als wärest du selbst dabei gewesen oder hättest es von einem anderen gehört. Doch auf nun, wechsele das Thema und besinge die Ausrüstung des hölzernen Pferdes [...]

Odysseus nennt, wenn auch in kontrafaktischer Form, als eine Möglichkeit für eine genaue Kenntnis der von ihm besungenen Vorgänge die persönliche Anwesenheit am Ort des Geschehens (Augenzeugenschaft wäre hier ein problematischer Begriff, da Demodokos blind ist). Gewöhnlich versteht man diese Aussage in dem Sinne, dass Demodokos während des Krieges, einige Jahre vor dem Liedvortrag, vor Troja hätte sein können, was anscheinend nicht zutrifft, grundsätzlich aber im Bereich natürlicher Möglichkeiten liegt. In diesem Kapitel soll es nun

⁵² Die Stelle wird von Sheppard (2014, 20) als Vorläufer des Konzepts der *phantasia* genannt, aber nicht weiter besprochen; vgl. auch de Jong 2001, 214f., die einen Bezug zum späteren rhetorischen Konzept der *enargeia* herstellt. Behandlungen im Rahmen von Homers Poetik bieten etwa Ledbetter 2003, 23f.; Halliwell 2011, 85–88; Grethlein 2017b, 94f. (dort auch zum auffälligen Begriff *kosmos*).

um eine Anwesenheit während des Erzählens gehen, die offenkundig nicht auf realen äußeren Gegebenheiten beruht. Die vorliegende Stelle ist dabei so interessant, weil sie, obwohl vermutlich nicht so gemeint, eine solche Deutung ebenfalls zulässt: Das zeitliche Verhältnis zwischen dem Prädikat *aeideis* („du besingst“) und dem Partizip *pareōn* („anwesend“) ist offen, eine Gleichzeitigkeit läge aus sprachlicher Perspektive sogar nahe. So verstanden, besänge Demodokos die Taten der Griechen so treffend, als wäre er während des Vortrags vor Ort und sähe die Ereignisse unmittelbar vor sich.⁵³ Diese Deutung ließe sich mit dem im nächsten Vers folgenden Verb *metabēthi* (wörtlich: „geh hinüber“) verbinden, das, basierend auf dem in der frühgriechischen Dichtung weitverbreiteten Lied-Weg-Motiv, eine metaphorische Bewegung während des Vortrags beschreibt.⁵⁴ Auch hier ist die Situation nicht eindeutig, weil Odysseus nicht ausdrücklich fordert, dass der Sänger zum Pferd, also einem intradiegetischen Gegenstand, gehen soll, doch wieder einmal liegt die Vorstellung, dass sich der Sänger in seinem Vortrag am Ort der Handlung aufhält, nicht ganz fern.

Hiermit soll nicht gesagt sein, dass die gängige Textdeutung falsch und die hier erwogene richtig ist; deutlich gemacht werden sollte lediglich, dass die Passage, betrachtet man sie vor dem Hintergrund späterer bildgeschichtlicher Entwicklungen, geradezu modellhaft verschiedene Möglichkeiten illustriert, Erzählen und Anwesenheit ins Verhältnis zueinander zu setzen. Beide Deutungen laufen auf eine räumliche Unmittelbarkeit hinaus;⁵⁵ der Unterschied liegt nur darin, wann es zu dieser Unmittelbarkeit kommt. Eindeutige Aussagen, wonach sich ein Autor während der Erzählung am Ort der Handlung aufhält, begegnen erst deutlich nach Homer. Gleichwohl lassen sich in der nachhomerischen frühgriechischen Dichtung, ebenso wie in zeitgenössischer außergriechischer Literatur, Aussagen finden, die entwicklungsgeschichtlich als Vorstufen des Bildes vom Erzähler am Ort der Handlung verstanden werden können. Neben dem bereits erwähnten Lied-Weg-Motiv, auf das unten zurückzukommen sein wird, sind hier selbstreflexive Berichte von mentalen Reisen zu nennen. Die betreffenden Aussagen unterscheiden sich vom späteren Bildgebrauch insofern, als sie (der

53 Ledbetter (2003, 24) deutet ein solches Verständnis an, indem sie als eine Deutungsmöglichkeit angibt „that the bard himself enjoys a direct vision of epic events.“

54 Grundlegend zum Bild des Weges in der griechischen Literatur ist Becker 1937; vgl. auch die Stellensammlung bei Nünlist 1998, 228–283 (zur zitierten Stelle S. 239). Als prägnanter Beleg für die enge Verbindung von Lied und Weg bei Homer wird oft der Begriff *οἶμη* („Lied“) genannt, der traditionell als mit *ὁμός* („Weg“) verwandt gilt (vgl. etwa LSJ s. v. *οἶμη*; mittlerweile gilt die Etymologie als unsicher, vgl. DELG s. v.; Beekes s. v.).

55 Halliwell (2011, 86, Anm. 98) vergleicht in dieser Hinsicht Aristot. *Poet.* 17,1455a22–25 (behandelt auf S. 37 in diesem Band).

gängigen Deutung der Homerstelle entsprechend) von der Reise als etwas Vergangenen berichten und nicht im Kontext narrativ angelegter Werke im engeren Sinne stehen; dennoch weisen sie auf die spätere Entwicklung voraus, insofern der Autor in ihnen (hierin über die gängige Deutung der Homerstelle hinausgehend) in einer Weise an einen anderen Ort zu gelangen beansprucht, die den Rezipierenden nicht ohne Weiteres möglich ist.

Ein erstes Beispiel hierfür liefert Aristeas von Prokonnesos, dessen Lebensdaten in der Forschung heftig umstritten sind, am ehesten aber an der Wende vom siebten zum sechsten Jahrhundert v. Chr. liegen dürften.⁵⁶ Das von ihm verfasste Epos *Arimaspeia* ist zwar verloren, doch berichten der kaiserzeitliche Redner Maximus von Tyros und knapper bereits Herodot, Aristeas habe beschrieben, wie er oder seine Seele von Phoibos ergriffen die fernen Orte aufsuchte, die er in seinem Werk behandelt:

ἔφασκεν τὴν ψυχὴν αὐτῷ καταλιποῦσαν τὸ σῶμα, ἀναπτᾶσαν εὐθὺ τοῦ αἰθέρος, περιπολῆσαι τὴν γῆν τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν βάρβαρον καὶ νήσους πάσας καὶ ποταμοὺς καὶ ὄρη· γενέσθαι δὲ τῆς περιπολήσεως αὐτῇ τέρμα τὴν Ὑπερβορέων γῆν· ἐποπτεῦσαι δὲ πάντα ἐξῆς νόμοι καὶ ἦθη πολιτικά, καὶ φύσεις χωρίων καὶ ἀέρων μεταβολάς, καὶ ἀναχύσεις θαλάττης καὶ ποταμῶν ἐκβολάς· γενέσθαι δὲ αὐτῇ καὶ τὴν τοῦ οὐρανοῦ θέαν πολλὴν τῆς νέρθεν σαφεστέραν. (BNJ 35 F 1a = fr. 1 Bernabé, Max. Tyr. 38,3d–f)

Er sagte, seine Seele habe den Körper verlassen, sei geradewegs zum Himmel emporgeflogen und habe das griechische und barbarische Land und alle Inseln, Flüsse und Berge durchstreift; das Ende ihres Durchstreifens sei das Land der Hyperboreer gewesen; er habe aber der Reihe nach alle Sitten und Bräuche des Staates, die Natur der Länder und die Unterschiede im Klima, die Ausdehnung des Meeres und die Mündungen der Flüsse gesehen; auch sei ihr Blick vom Himmel viel deutlicher als der von unten gewesen.

ἔφη δὲ Ἀριστέης ὁ Καῦστροβίου ἀνὴρ Προκοννήσιος, ποιέων ἔπεα, ἀπικέσθαι ἐς Ἴσσηδόνας φοιβόλαμπτος γενόμενος [...] (BNJ 35 F 2 = fr. 2 Bernabé, Hdt. 4,13,1)

Aristeas, der Sohn des Kaystrobios, ein Mann aus Prokonnesos, der Epen verfasste, sagt, er sei von Phoibos ergriffen zu den Issedonen gelangt [...]

Es spricht viel dafür, dass sich die beiden Zeugnisse auf das Proöm der *Arimaspeia* beziehen, das beiden Autoren vorgelegen haben dürfte.⁵⁷ Nach einer ratio-

⁵⁶ So Dowden 2019 („Biographical Essay“), vgl. Zhmud 2016, 461 mit Anm. 91. Bolton 1962 datierte Aristeas ins siebte Jahrhundert, Ivantchik 1993 plädierte für die Wende fünftes/viertes Jahrhundert; vgl. auch Gagné 2021, 244–246.

⁵⁷ So vorgeschlagen von Dowden 1980, 491 (wiederholt in Dowden 2019, „Commentary on F 1a“); vgl. auch Bernabés Apparat zu seinem fr. 1. Etwas vorsichtiger Gagné 2021, 256, Anm. 329.

nalistischen Deutung handelt es sich bei den referierten Aussagen um nichts weiter als eine poetische Überhöhung der von Aristeas unternommenen Nordeuropareisen.⁵⁸ Dagegen interpretierten andere Forscher die *Arimaspeia* im Sinne einer ekstatischen Seelenreise, hinter der womöglich schamanische Vorstellungen stehen.⁵⁹ Der Gegensatz ist, wie Ken Dowden in seinem Kommentar in *Brill's New Jacoby* bemerkt, vermutlich verfehlt.⁶⁰ Es ist gut möglich, dass Aristeas tatsächlich ausgedehnte Reisen unternahm, doch zumindest in seiner literarischen Präsentation scheint sein Werk Vorstellungen über mentale Reisen aufgegriffen zu haben. Die laut dem ersten der beiden zitierten Zeugnisse beanspruchte Fähigkeit, mit der Seele den Körper zu verlassen und im Flug entlegene Orte aufzusuchen, hebt den epischen Erzähler von gewöhnlichen Menschen ab. Seine dichterisch behauptete Anwesenheit an fernen Orten geht über natürliche Möglichkeiten hinaus und ermöglicht ihm ein Wissen, das für andere unerreichbar bleibt.

Zwei Einzelheiten verdienen noch Beachtung: Maximus von Tyros leitet das oben zitierte Referat (F 1a) mit der Erläuterung ein, Aristeas habe sich Zweifeln an seiner Weisheit ausgesetzt gesehen, weil er keinen Lehrer angeben konnte, und deswegen die folgende Begründung erfunden (Max. Tyr. 38,3c). Nach dem zitierten Ausschnitt heißt es dann, Aristeas sei auf diese Art überzeugender als die Naturphilosophen Anaxagoras und Xenophanes gewesen, denn:

οὐ γάρ πω σαφῶς ἠπίσταντο οἱ ἄνθρωποι τὴν ψυχῆς περιτόλησιν, οὐδὲ οἷστοισιν ὀφθαλμοῖς ἕκαστα ὄρῃ, ἀλλὰ ἀτεχνῶς ἀποδημίας τινὸς ᾤοντο τῇ ψυχῇ δεῖν εἰ μέλλει ὑπὲρ ἑκάστου φράσειν τὰ ἀληθέστατα. (Max. Tyr. 38,3g)

Zwar verstanden die Leute nicht recht das Umherstreifen der Seele, auch nicht, mit welchen Augen er alles sieht, aber sie meinten, die Seele bedürfe unbedingt einer Reise, wenn sie über jedes Ding die volle Wahrheit sagen soll.

Diese Begründung für das Proöm mag eine bloße Anekdote sein, doch zeigt sie, dass zumindest ein späterer Autor der Meinung sein konnte, dass die Behauptung, den beschriebenen Ort in übernatürlicher Weise aufgesucht zu haben, selbst wenn sie frei erfunden ist, die Glaubwürdigkeit der Darstellung erhöhen kann. Die Seelenreise mag fiktiv sein, suggeriert aber dennoch Wahrhaftigkeit. Ein zweites erwähnenswertes Detail ist, dass als treibende Kraft hinter der Reise Apollon erscheint. Man mag dies damit erklären, dass Apollon die Hauptgottheit

⁵⁸ So etwa Bernabé im Apparat zu fr. 1: „credo Aristeam reapse iter fecisse, sed more poetico rem tractavisse quasi animae iter“. Vgl. auch Bolton 1962, 133–141.

⁵⁹ Wichtig in dieser Richtung waren Meuli 1935, 153–164; Burkert 1963, 238–240; vgl. auch Dodds 1951, 141.

⁶⁰ Dowden 2019 („Commentary on T 2“); vgl. Gagné 2021, 252–254.

von Prokonnesos war oder dass er in enger Verbindung mit den Hyperboreern gesehen wurde.⁶¹ Darüber hinaus kommt Apollon als Musenführer jedoch auch für die Dichtung eine wichtige Rolle zu; vielleicht zeichnet sich also schon hier eine Verbindung von mentaler Bewegung und Dichtung ab.

Etwas deutlicher wird eine solche Verbindung in der berühmten mystischen Wagenfahrt, die Parmenides im frühen fünften Jahrhundert v. Chr. am Beginn seines Lehrgedichts beschreibt, möglicherweise in bewusster Anlehnung an das Proöm des Aristeas, zumindest aber unter Rückgriff auf schon für Aristeas relevante Themen:⁶²

ἵπποι, ταί με φέρουσιν, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι,
πέμπον, ἐπεὶ μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφρονον ἄγουσαι
δαίμονος, ἢ κατὰ πάντ' ἄ(ν)τη(ν) φέρει εἰδότα φῶτα·
τῆ φερόμην· τῆ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὁδὸν ἠγεμόνευον. (fr. 1,1–5 Coxon = DK 28 B1,1–5)

Die Stuten, die mich bringen, so weit nur die Sehnsucht gelangt, zogen voran, als sie mich führten und auf den vielberühmten Weg zur Gottheit gebracht hatten, der den wissenden Mann durch alles in die Gegenwart führt; auf diesem Weg wurde ich gebracht; denn auf ihm brachten mich die vielverständigen Stuten den Wagen ziehend, und Mädchen wiesen den Weg.

Die komplexe Deutungsgeschichte der beschriebenen Fahrt zu den Pforten der Wege von Tag und Nacht muss an dieser Stelle nicht im Detail nachgezeichnet werden; entscheidend ist, dass auch der Erzähler des Parmenides-Proöms für sich in Anspruch nimmt, in übernatürlicher Weise (sei es durch ein ekstatisches Erleben, sei es, wie jüngst vorgeschlagen, durch einen Traum) an einen sonst nicht zugänglichen Ort gelangt zu sein, von dem er nun anderen Kunde bringen kann.⁶³ Die Fahrt hat also eine mystische Qualität, da der Erzähler durch sie ein Wissen erlangt, das gewöhnlichen Menschen nicht zur Verfügung steht, und sie dient der Beglaubigung des weiteren Werks, das das durch die Fahrt gewonnene Wissen wiederzugeben beansprucht. Aufschlussreich ist hierbei das Fortbewe-

⁶¹ Zu Apollon als prokonnesischer Hauptgottheit Dowden 2019 („Commentary on T 2“) mit Literatur (knapp schon Bolton 1962, 141), zu Apollon und den Hyperboreern Burkert 1963, 238.

⁶² Mein Text folgt Coxon (wobei die Abweichungen von Diels-Kranz für meine Interpretation nicht relevant sind), die Übersetzung ist angelehnt an Gemelli Marciano 2013. Beide Möglichkeiten eines Bezugs auf Aristeas (thematisch oder intertextuell) erwägt Dowden 2019 („Commentary on F 1a“, Abschnitt „Imitation by Parmenides“); vgl. auch schon Burkert 1963, 239.

⁶³ Für einen Überblick über die komplexe Deutungsgeschichte des Parmenidesproöms siehe Gemelli Marciano 2013, 52–58 (vgl. auch den Kommentar von Coxon 2011, 269–273). Zur Deutung als Traum siehe Kunz 2020.

gungsmittel: Der von den Stuten gezogene und von den Heliaden geführte Wagen erinnert an den Topos des Musen- oder Dichterwagens und verweist so indirekt auf die Poesie als Medium, in dem die übernatürliche Reise beschrieben wird.⁶⁴ Die Reise steht damit in Beziehung zum Lied-Weg-Motiv, das für die weitere Entwicklung des Anwesenheitsgedankens in der frühgriechischen Dichtung noch wichtiger werden wird.

Bevor ich auf den nächsten griechischen Autor eingehe, sei angedeutet, dass das Phänomen, dass ein Autor von einer übernatürlichen Versetzung an einen anderen Ort berichtet, nicht auf die griechische Literatur beschränkt ist.⁶⁵ In mancher Hinsicht vergleichen lassen sich etwa Aussagen in alttestamentlichen Apokalypsen; am explizitesten sind zwei Stellen aus dem im frühen sechsten Jahrhundert v. Chr. im babylonischen Exil entstandenen Buch Ezechiel:⁶⁶

Und der Geist hob mich zwischen Erde und Himmel empor und brachte mich in Gotteserscheinungen nach Jerusalem, an den Eingang des Tores des inneren Vorhofs [...] (Ez 8,3)

Und der Geist hob mich empor und brachte mich zum östlichen Tor des Hauses des HERRN [...] (Ez 11,1, Elberfelder Übersetzung für beide Zitate)

Die Versetzung nach Jerusalem mag räumlich weniger weit ausgreifen als der Flug bis an die Grenze der Hyperboreer oder die Wagenfahrt zu den Pforten der Wege von Tag und Nacht, ist aber dennoch deutlich als übernatürlicher Vorgang gekennzeichnet, nicht zuletzt, weil wie bei den griechischen Autoren auf eine göttliche Transportinstanz verwiesen wird (zudem verläuft die Reise wie bei Aristeas durch die Luft).⁶⁷ Die Situation des Exils muss die übernatürliche Qualität umso deutlicher gemacht haben, weil der Prophet und sein Publikum den für sie so wichtigen Ort nun gerade nicht aufsuchen konnten. Anders als bei Aristeas und Parmenides handelt es sich hier natürlich nicht um einen dichterischen Text

⁶⁴ Vgl. zur sich bei Parmenides abzeichnenden Bedeutung des Poetischen Nünlist 1998, 261; Primavesi 2005.

⁶⁵ Aus dieser ließe sich ergänzen, dass nach Paus. 1,22,7 auch der mythische Sänger Musaios in einem ihm zugeschriebenen Gedicht die Gabe des Fliegens beanspruchte; das betreffende verlorene Gedicht, das Pausanias für eine Fälschung des Onomakritos hält, lässt sich allerdings nicht sicher datieren.

⁶⁶ Pohlmann (1996, 138) nennt als Parallele die Versetzung des Propheten Habakuk in der Doppelerzählung *Bel und der Drache*, einem Zusatz zur griechischen Übersetzung des Buchs *Daniel*. Für ähnliche Aussagen in anderen biblischen Büchern siehe Block 1997, 280.

⁶⁷ Transportinstanz ist die göttliche *ruah* (רוּחַ); das Wort kann auch ‚Wind‘ bedeuten, hat hier aber eine unverkennbar theologische Bedeutung, vgl. Block 1997, 280; ausführlich zum theologischen Gebrauch von *ruah* Dreytza 1990, zu den genannten Stellen 206).

und es gibt keine Anhaltspunkte für einen intrinsischen Zusammenhang zwischen der apokalyptischen Reise und dem literarischen Medium; dennoch zeigen die Aussagen, dass literarisch referierte Translokationserlebnisse ein kulturübergreifendes Phänomen sind, das freilich im Griechischen eine für dieses Buch besonders relevante Fortentwicklung erfährt.

Die bislang zitierten Stellen sind für sich genommen noch recht weit von den späteren Ausformungen des hier interessierenden Bildes entfernt. Dennoch sind sie wichtig, weil sie auf einen Autor führen, der diesen zumindest sehr nahekommt. Pindar hat in der Metalepsenforschung bereits eine gewisse Aufmerksamkeit erfahren, allerdings vor allem mit Blick auf Apostrophen und die Einbettung wörtlicher Rede.⁶⁸ Da Pindar der einzige frühgriechische Lyriker ist, von dem zahlreiche Gedichte vollständig erhalten sind, verwundert es nicht, dass er auch besonders viele Beispiele für die seit den Anfängen griechischer Dichtung bezeugte Vorstellung bietet, wonach dichterisches Sprechen einer Bewegung im Raum entspricht.⁶⁹ Für diese Arbeit ist er deswegen von Interesse, weil an einigen Stellen zumindest angedeutet wird, dass der Dichter durch die Bewegung an den Schauplatz einer Erzählung gelangt. Drei Fälle aus den Epinikien verdienen unter diesem Gesichtspunkt Beachtung, wobei die wichtigste (und jüngste) Stelle, die man als ersten echten Beleg für das metaleptische Beobachterbild sehen kann, zuletzt behandelt werden soll.

Schon Pindars ältestes datierbares Gedicht, die zehnte *Pythische Ode*, verfasst für Hippokles aus Thessalien im Jahr 498 (also vor dem Lehrgedicht des Parmenides), liefert einen bemerkenswerten, wenn auch nicht eindeutigen Fall. Das Gedicht enthält eine mythische Partie, die von Perseus' Besuch bei den Hyperboreern erzählt; am Beginn der Erzählung heißt es:

ναυσι δ' οὔτε πεζὸς ἰών (κεν) εὖροις
ἐς Ὑπερβορέων ἀγῶνα θαυμαστὰν ὁδόν. (*Pyth.* 10,29f.)

Weder zu Schiff noch zu Fuß gehend könnte man den wundersamen Weg zur Versammlung der Hyperboreer finden.

Beendet wird der Abschnitt mit einer Selbstaufforderung, die erneut den Gedanken der Seefahrt aufgreift:

⁶⁸ Vgl. de Jong 2009; 2013; 2020.

⁶⁹ Die Idee von Sprechen als einem Weg ist in Dichtung besonders häufig, aber nicht völlig auf diese beschränkt; zur bildgeschichtlich relevanten Fortführung dieser Ausdrucksweise in Prosa siehe Kap. 1.3 in diesem Band.

κώπαν σχάσον, ταχὺ δ' ἄγκυραν ἔρεισον χθονί
 πῶραθε, χοιράδος ἄλλακ' πέτρας. (*Pyth.* 10,51f.)

Halt das Ruder still und stemme den Anker in den Grund vom Bug aus, die Rettung vor dem Felsriff.

Die beiden Aussagen stehen nicht auf einer Ebene und sind wohl kaum dafür gedacht, zu einem Gesamtbild synthetisiert zu werden; dennoch evozieren die rahmenden Verse die Vorstellung einer Reise zum, ja womöglich eines Aufenthalts am narrativ und deskriptiv behandelten Ort. René Nünlist sieht durch den Mythos von Perseus' Flug zu den Hyperboreern angedeutet, dass auch das poetische Ich, das hier zum Erzähler wird,⁷⁰ „die Hyperboreer nur im Dichter-Flug erreichen kann“, was eine reizvolle Parallele zum Seelenflug des Aristeas ergäbe, der ja ebenfalls in Richtung der Hyperboreer führt, wenngleich nur bis zur Grenze ihres Landes.⁷¹ Aus der Abbruchsformel könnte man auch den Schluss ziehen, dass der Erzähler eben doch zu Schiff zu den Hyperboreern fährt, nämlich mit dem Schiff seines Liedes (reale Schiffe können die Hyperboreer ja nach V. 29f. nicht erreichen).⁷² So oder so wäre impliziert, dass sich der Erzähler, um von den Hyperboreern zu berichten, auch selbst dorthin bewegt, und so oder so wäre dies, gerade angesichts der einleitenden Verse, als ein über normalmenschliche Möglichkeiten hinausgehender Vorgang zu verstehen. Im Aspekt des Übernatürlichen ließe sich die Passage dabei mit Aristeas (und dem später entstehenden Proöm des Parmenides) vergleichen, doch der Umstand, dass der Ort während der Erzählung aufgesucht oder angesteuert wird, wäre ein wichtiger Schritt in Richtung auf das in dieser Arbeit interessierende Beobachterbild.

Freilich wird eine solche Bewegung zum oder Anwesenheit am Ort der Handlung in der zehnten *Pythie* nirgends ausdrücklich reklamiert. Etwas deutlicher in dieser Hinsicht wird die neunte *Nemeische Ode*, komponiert wohl kurz vor 470 für Chromios aus Aitna, wo vermutlich auch die Siegesfeier stattfand.⁷³ Das Lied beginnt mit den Worten:

⁷⁰ Vgl. zur Bezeichnung der Sprecherinstanz als „poetisches Ich“ Kuhn-Treichel 2020a; siehe auch Anm. 50 in diesem Band. Nünlist spricht von „er selbst“ (= Pindar).

⁷¹ Nünlist 1998, 278; vgl. zu den Fahrtvorstellungen der Passage auch Péron 1974, 68–71. Zu sonstigen Berührungspunkten zwischen Aristeas und Pindar siehe Dowden 2019 (besonders im „Commentary on T 2“).

⁷² In diesem Sinne Gagné 2021, 223.

⁷³ Zur Datierung siehe Braswell 1998, VII (mit ausführlicherer Begründung in Braswell 1992, 26), zum Aufführungsort Braswell 1998, 45f. Hubbard (1992, 80f.) schlägt vor, die Ode könnte zur Aufführung sowohl in Sikyon als auch in Aitna bestimmt sein, was Braswell mit guten Argumenten ablehnt. Vgl. zur zitierten Passage auch Kuhn-Treichel 2020a, 198f.

Κωμάσομεν παρ' Ἀπόλλωνος Σικυωνόθε, Μοῖσαι,
τὰν νεοκτίσταν ἐς Αἴτναν, ἔνθ' ἀναπεπταμένοι ξείνων νενίκανται θύραι,
ὄλβιον ἐς Χρομίου δῶμ'. (*Nem.* 9,1–3)

Wir wollen im Festzug ziehen von Apollon aus Sikyon, Musen, ins neugegründete Aitna, wo die geöffneten Türen von Gästen überwältigt sind, ins gesegnete Haus des Chromios.

Das Bild des sich bewegenden Festzugs ist deswegen relevant für unser Thema, weil die genannten Orte zugleich Programmpunkten des Liedes entsprechen, das zunächst den Ursprung der Spiele in Sikyon behandelt (V. 11–27, vgl. „aus Sikyon“), sich anschließend der Stadt Aitna zuwendet (V. 28–47, vgl. „ins neugegründete Aitna“) und mit der gegenwärtigen Siegesfeier endet (V. 48–55, vgl. „ins Haus des Chromios“). Die Aufforderung zum Komos stilisiert also nicht bloß die Heimkehr des Siegers von den Spielen, sondern bildet zugleich eine Art Fahrplan für das Lied. Die einzelnen Stationen haben keineswegs durchgehend narrativen Charakter, aber gerade der erste Abschnitt enthält eine längere mythische Partie, deren Schauplatz zumindest zu Beginn Sikyon ist. Noch eher als in der zehnten *Pythie* liegt damit der Gedanke in der Luft, dass sich das poetische Ich, wenn es zum Erzähler der Ereignisse aus Sikyon wird, auch selbst dort befindet. Die Anwesenheit am Ort der Erzählung hätte dabei keine so dezidiert übernatürlichen Konnotationen wie im Falle der Hyperboreerpassage, stünde als Teil eines quer durch das Mittelmeer verlaufenden Komos aber doch in einem über natürliche Vorgänge hinausgehenden Rahmen.

Freilich folgt die mythische Partie in der neunten *Nemee* erst mit einigem Abstand auf den Ausdruck der räumlichen Bewegung, sodass eine Anwesenheit am Ort der Erzählung auch hier nur eine mögliche, aber nicht notwendige Interpretation ist. Noch einen (vielleicht den bildgeschichtlich entscheidenden) Schritt weiter geht Pindar in der sechsten *Olympischen Ode*, komponiert für Hagesias aus Syrakus im Jahr 468 v. Chr., wo der Wagenlenker Phintis aufgefordert wird, die Maultiere zur Fahrt ins lakonische Pitane anzuscharren, eben den Ort, wo die unmittelbar folgende Erzählung über die gleichnamige Nymphe einsetzt, von der sich die Siegerfamilie herleitet.⁷⁴

ὦ Φίντις, ἀλλὰ ζεῦξον ἤδη μοι σθένος ἡμιόνων,
ἅ τάχος, ὄφρα κελεύθῳ τ' ἐν καθαρά

⁷⁴ Ich behandle die Passage auch in Kuhn-Treichel 2020a, 194–198; weitere wichtige jüngere Beiträge sind Calame 2010 und Kirichenko 2016; vgl. auch die Bemerkungen bei Bonifazi 2001, 117–121, Mackie 2003, 79–81 und Neer/Kurke 2019, 255–259 sowie die Kommentare von Hutchinson 2001, 385–388, Giannini in Gentili et al. 2013, 451–453 und besonders Adorjani 2014, 156–168. Die einzelnen Elemente des Bildes besprechen Asper 1997, 28–30 und Nünlist 1998, 255f.

βάσομεν ὄκχον, ἴκωμαί τε πρὸς ἀνδρῶν
καὶ γένος· κεῖναι γὰρ ἐξ ἄλλαν ὁδὸν ἀγεμονεῦσαι (25)
ταῦταν ἐπίστανται, στεφάνους ἐν Ὀλυμπία
ἐπεὶ δέξαντο· χρῆ τοῖνυν πύλας ὕμνων ἀναπιτνάμεν αὐταῖς·
πρὸς Πιτάναν δὲ παρ' Εὐρώτα πόρον δεῖ σάμερον ἐλθεῖν ἐν ὄρῳ·
ἄ τοι Ποσειδάωνι μιχθεῖσα Κρονίῳ λέγεται
παῖδα ἰόπλοκον Εὐάδναν τεκέμεν. (*Ol.* 6,22–30)

O Phintis, auf, spanne mir nun die Kraft der Maultiere an, so schnell es geht, damit wir den Wagen auf reine Bahn setzen und ich auch zum (25) Ursprung der Männer komme. Denn jene [sc. die Maultiere] verstehen vor anderen, diesen Weg zu führen, da sie Kränze in Olympia empfangen; es gilt also die Tore der Hymnen für sie zu öffnen. Nach Pitane an den Strom des Eurotas muss ich heute kommen zur rechten Zeit. Diese, heißt es, gebar, mit dem Kroniden Poseidon vereint, (30) ihm das veilchenlockige Mädchen Euadne.

Spätestens hier liegt der Gedanke, dass sich das poetische Ich, während es zum Erzähler wird, im Lied an den Ort der Erzählung begibt, nicht bloß nahe, sondern lässt sich unmittelbar im Text greifen: Die Wagenfahrt bringt den Erzähler eben dorthin, wo der anschließende Mythos einsetzt, d. h. die Erzählung wird durch eine Fahrt an den Ort der Handlung plausibilisiert. Man kann hierbei mit einigem Recht von einer Metalepse sprechen, da die Fahrt aus der extradiegetischen Vortragssituation an den intradiegetischen Schauplatz führt (auch wenn dieser keiner kategorial getrennten Welt zugehört). Dass sich der Erzähler während der Erzählung am Ort der Handlung befindet, wird zwar nicht mehr ausdrücklich konstatiert, ist aber eine zwangsläufige Schlussfolgerung. Im Ergebnis kommt diese Vorstellung dem Beobachterbild, wie man es etwa aus dem modernen Roman kennt, schon recht nahe, ja man kann in der Passage geradezu eine prototypische Ausformulierung dieses Bildes sehen, die erstmals über das bloß Andeutungshafte hinausgeht. Um zu verstehen, was das Bild an dieser Stelle über das zugrundeliegende Konzept des Erzählens aussagt, ist ein genauer Blick auf die verschiedenen mit ihm verbundenen Konnotationen nötig, zunächst auf den Aspekt des Übernatürlichen.

Es wurde bereits öfter beobachtet, dass der Passus in Motivik und Formulierungen Berührungspunkte mit dem Proöm des Parmenides aufweist, die eher auf eine Nachahmung des Parmenides durch Pindar als umgekehrt deuten.⁷⁵ Schon diese Anklänge verleihen der Fahrt nach Pitane eine mystische Aura, auch wenn

⁷⁵ So *Ol.* 6,23f. (κελεύθῳ τ' ἐν καθαρᾷ βάσομεν) ~ Parm. fr. 1,2 (ἐς ὁδὸν βῆσαν); *Ol.* 6,24 (ἴκωμαί) ~ Parm. fr. 1,1 (ἰκάνοι); *Ol.* 6,25 (ὁδὸν ἀγεμονεῦσαι) ~ Parm. fr. 1,5 (ὁδὸν ἡγεμόνευον); *Ol.* 6,27 (πύλας ὕμνων ἀναπιτνάμεν) ~ Parm. fr. 1,17f. (ταῖ [sc. πύλαι] δὲ [...] ἀναπτάμεναι); vgl. D'Alessio 1995, 143–160; Calame 2010, 132; Lattmann 2010, 44f., Anm. 120; Adorjáni 2014, 159. Einen ersten Vergleich stellt Fränkel 1930 an.

diese durch die in der Antike eher despektierlich betrachteten Maultiere, die als Wegführer die Funktion der Heliaden übernehmen, komisch gebrochen wird.⁷⁶ Die Reise selbst ist zwar nicht so offen phantastisch wie bei Parmenides, geht aber ebenfalls über das gewöhnliche Erleben hinaus: Zunächst soll das Maultiergespann selbigen Tages Pitane erreichen, was weder von der Spielstätte Olympia noch von den anzunehmenden Aufführungsorten Stymphalos und Syrakus technisch möglich war.⁷⁷ Vielleicht führt die Fahrt sogar in die mythische Vergangenheit, changieren doch mehrere Ausdrücke zwischen einer raumbezogenen und einer zeitbezogenen Bedeutung (V. 25: „Geschlecht“ oder „Ursprung“, V. 28: „nach Pitane“ oder „zu Pitane“, d. h. der mythischen Figur). Dass eine solche zeitliche Komponente zumindest mitgedacht werden soll, legt nicht zuletzt die Häufung von Zeitbegriffen („so schnell es geht“, „heute“, „zur rechten Zeit“) nahe, die sich geradezu im Sinne einer zeitlichen Überblendung der mythischen Vergangenheit und der performativen Gegenwart verstehen lassen, wie sie in anderer Weise etwa für die Tragödie diskutiert wurde.⁷⁸ Darüber hinaus haben manche Interpreten in den zitierten Versen Einflüsse der Mysterienkulte gesehen, besonders im Ausdruck „auf reine Bahn“ (V. 23), den Garner mit Aussagen über die Wege der Eingeweihten im Jenseits zusammenbringt, wie sie etwa auf der Goldlamelle von Hipponion beschrieben werden.⁷⁹

Auch wenn man den genannten Deutungen nicht in jedem Punkt folgt, hat die Reise über den Parmenidesbezug hinaus übernatürliche Konnotationen, ja man kann sie in gewisser Weise sogar ekstatisch nennen, da der Erzähler in ihr anscheinend an einen entfernten Ort geführt wird, während er weiter zu den Anwesenden sprechen kann. Der Erzählvorgang wird auf diese Art, wenn auch vielleicht nicht völlig ernsthaft (vgl. die Maultiere), als ein mentales Erleben eingeführt, das in übernatürlicher Weise Raum- und wohl auch Zeitgrenzen überschreitet. Beachtung verdient dabei das Fortbewegungsmittel. Noch deutlicher als bei Parmenides steht in den zitierten Versen das Lied-Weg-Motiv und speziell das Bild des Dichter- oder Musenwagens im Hintergrund (die unmittelbar voraus-

⁷⁶ Vgl. zum prekären Status der Maultiere Adorjáni 2014, 157.

⁷⁷ Ausführlich zum Problem der vorgesehenen Aufführung(en) Adorjáni 2014, 56–66, wonach der Ausgangspunkt der gedachten Reise Olympia sein muss, weil die dort verwendeten Maultiere angespannt werden sollen.

⁷⁸ Vgl. Whitmarsh 2013b, der in der Überblendung performativer und mythischer Realität bereits eine Metalepse sieht (Grethlein 2020 schlägt hierfür die Kategorie „elastic metalepsis“ vor).

⁷⁹ Garner 1992, bes. 57; vgl. D’Alessio 1995, 164f. mit Anm. 44; vorsichtiger Adorjáni 2014, 159f. Nach Garner verweist überdies πύλας ὕμνων auf den mystischen Topos des Türenschießens. Dagegen deutet Giannini in Gentili et al. 2013, 452 κελεύθω τ’ ἐν καθαροῖς pragmatisch als „libero“ da ostacoli [...], quindi facile da percorrere“.

gehende Nennung der Musen begünstigt diese Assoziation zusätzlich).⁸⁰ Die Fahrt auf dem Maultiergespann verweist damit nicht nur auf den Wettkampfsieg, der mit denselben Zuchtieren errungen wurde, sondern auch auf das Medium der Dichtung, in der die Reise nach Pitane erst möglich wird. Die für den Erzählvorgang beanspruchte übernatürliche Bewegungsfähigkeit, so kann man folgern, gründet sich wesentlich auf den Status des Liedes als Dichtung.⁸¹

Abschließend ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass die Anwesenheit selbst bei Pindar nicht weiter kommentiert wird: So breit die Fahrt nach Pitane ausgemalt wird, so wenig wird die Vorstellung eines dortigen Aufenthalts in der folgenden, eher summarischen Erzählung aufgegriffen. Tatsächlich scheint die Anwesenheit für die Darstellung der Ereignisse nicht weiter vonnöten zu sein, wird der Mythos doch als allgemein bekannt eingeführt, womit sich ein Anspruch auf privilegierte Erkenntnis erübrigt („heißt es“, V. 29). Das Beobachterbild ist also deutlich angelegt, aber nicht weiter entfaltet, oder besser gesagt: Es ist weniger auf den Erzählprozess als auf den Inhalt der Erzählung und den Anlass des Liedes hin funktionalisiert. Die mythische Partie behandelt die Geburt des Sehers Iamos, von dem sich das Sehergeschlecht der Iamiden herleitet, dem wiederum der Sieger entstammt. Durch die mystischen Konnotationen der Bewegungsvorstellung setzt sich der Erzähler in Analogie zu den Sehern, bereitet also den Mythos und indirekt das Siegerlob vor, und diese Funktion scheint Pindar hier wichtiger als eine weitere Reflexion der Erzählerrolle zu sein.⁸² Festhalten lässt sich, dass der Erzählvorgang in den Rahmen einer Bewegung gestellt wird, die über gewöhnliches Erleben hinausgeht; dieser Aspekt wird in der weiteren Bildgeschichte nicht immer, aber doch immer wieder eine Rolle spielen.

1.2 Entwicklung zum literaturkritischen Topos

Für die weitere Entwicklung des Bildes vom Erzähler am Ort der Handlung ist zunächst besonders die Philosophie des vierten Jahrhunderts von Bedeutung. Für die Bildgeschichte ist hiermit freilich eine erhebliche Richtungsänderung

80 Vgl. zur Einordnung in die Wegmetaphorik Nünlist 1998, 255f.

81 Dies bedeutet nicht, dass die Wegmetaphorik frühgriechischer Dichtung insgesamt auf schamanische Vorstellungen zurückgehen muss, wie Garner (1992, 49) meint („Shamanism and the paths traveled mentally by its adepts gave rise to metaphors established in the earliest Greek poetry, persisting on into lyric, and very convenient for use in epinician“).

82 Vgl. die Beobachtung in Kuhn-Treichel 2020a, 179–182, dass sich die mythischen Partien in Pindars Epinikien (anders als in anderen Gattungen) insgesamt durch eine eher verhaltene Präsenz des Erzählers auszeichnen.

verbunden: Während Aristeas, Parmenides und Pindar mentale Reisen in selbst-reflexiver Form beschreiben, wird die Vorstellung nun in literaturkritischen Diskussionen auf andere Autoren, meist Dichter, bezogen (entsprechend Keareys Kategorie der sekundären Metalepse). Hinzu kommt, dass die zu besprechenden Stellen das Beobachterbild nicht mit der Erkenntnis oder Behandlung bestimmter Inhalte, sondern mit bestimmten Merkmalen der Darstellung in Verbindung bringen. An erster Stelle ist hier Platon zu nennen, der Sokrates den Rhapsoden Ion im gleichnamigen Dialog fragen lässt:⁸³

ὅταν εὖ εἴπῃς ἔπη καὶ ἐκπλήξῃς μάλιστα τοὺς θεωμένους, ἢ τὸν Ὀδυσσεῖα ὅταν ἐπὶ τὸν οὐδὸν ἐφαλλόμενον ἄδῃς, ἐκφανῇ γινόμενον τοῖς μνηστῆρσι καὶ ἐκχέοντα τοὺς οἰστοὺς πρὸ τῶν ποδῶν, ἢ Ἀχιλλεῖα ἐπὶ τὸν Ἑκτορα ὀρμώντα, ἢ καὶ τῶν περὶ Ἀνδρομάχην ἑλεινῶν τι ἢ περὶ Ἑκάβην ἢ περὶ Πρίαμον, τότε πότερον ἔμφρων εἶ ἢ ἔξω σαυτοῦ γίγνη καὶ παρὰ τοῖς πράγμασιν οἶεταί σου εἶναι ἡ ψυχὴ οἷς λέγεις ἐνθουσιάζουσα, ἢ ἐν Ἰθάκῃ οὖσιν ἢ ἐν Τροίᾳ ἢ ὅπως ἂν καὶ τὰ ἔπη ἔχη; (*Ion* 535b2–c3)

Wenn du die epische Dichtung gut vorträgst und die Zuhörer am stärksten erschütterst, etwa bei Odysseus, wenn du singst, wie er auf die Schwelle springt, den Freiern sich zu erkennen gibt und die Pfeile vor seine Füße schüttet, oder bei Achill, wenn er gegen Hektor losstürmt, oder auch bei einer rührenden Stelle von Andromache oder Hekabe oder Priamos, bist du da bei Sinnen oder gerätst du außer dir und vermeint deine Seele bei den Ereignissen zu sein, von denen du sprichst, in göttlicher Begeisterung, auf Ithaka oder in Troja oder wie jeweils die Lage im Gedicht ist? (Übers. Flashar)

Die Anwesenheit am Ort der Handlung ist hier mit der Vortragssituation verbunden: Der rhapsodische Erzähler wähnt sich während der Darbietung am besungenen Ort und kann unter diesem Eindruck eine besondere Wirkung beim Publikum (nämlich Erschütterung, *ekplēxis*) hervorrufen. Im Hintergrund steht dabei die Theorie des *enthūsiastos*, wonach der Rhapsode über keine eigene Kompetenz verfügt, sondern von göttlichen Mächten ergriffen wird.⁸⁴ Das beschriebene Illusionserlebnis ist nicht identisch mit einem Eindringen des Erzählers in die Diegese im streng metaleptischen Sinne, kommt diesem aber über die Kategorie der Seele des Vortragenden nahe. Es lässt sich nicht beweisen, dass Platon hier bewusst die oben vorgestellten dichterischen Präfigurationen des Beobachterbildes aufgreift. Gerade der für ihn entscheidende Gedanke, dass die seelische An-

⁸³ Die Passage wird oft im Kontext mit späteren Aussagen zur *phantasia* genannt, von denen einige auch hier nachfolgend besprochen werden, so bei Otto 2009, 94; Sheppard 2014, 21f.; Grethlein 2021a, 221; vgl. zur Passage an sich auch Macé 2018, 94.

⁸⁴ Hierzu Sheppard 2014, 75–78. Platon entfaltet seine Lehre des ἐνθουσιασμός ausführlicher im *Phaidros*; für Übersichten zum Konzept und seiner Entwicklung in der Antike und darüber hinaus Müller 1972; Kositzke 1994.

wesenheit am Ort der Handlung eine besondere Qualität der Erzählung ermöglicht, ist jedenfalls neu. Dennoch lässt sich über den bloßen Anwesenheitsgedanken hinaus eine Verbindung zu den dichterischen Selbstaussagen herstellen, und zwar über die Implikation des Übernatürlichen: Die ekstatische Qualität, die den mentalen Reisen bei Aristeas, Parmenides und Pindar anhaftet, lässt sich auch im platonischen *enthūsiastos* sehen, der ja ebenfalls dadurch gekennzeichnet ist, dass sich die Seele an einem anderen Ort als der Körper wähnt, auch wenn nicht von einem eigentlichen Austritt der Seele aus dem Körper wie bei Aristeas die Rede ist.⁸⁵ Jedenfalls ist die Anwesenheit am Ort der Handlung auch bei Platon mit übernatürlichen Faktoren verbunden und liegt nicht in der Verfügungsgewalt des Rhapsoden.

Aristoteles verleiht dem Bild in seiner *Poetik* eine stärker rationalistische Prägung, die, abgesehen von der verschiedenen Ausrichtung der beiden Philosophen, kennzeichnend für ein sich wandelndes Verständnis von Literatur überhaupt ist. Die betreffende Stelle bezieht sich auf die Tragödie, also eine erzählerlose Gattung, ist aber dennoch mit dem Bild des Erzählers als anwesender Beobachter der Handlung verbunden. Im Kontext der Frage, wie sich eine stimmige Komposition erreichen lässt, fordert Aristoteles zunächst, der Dichter solle sich die Dinge vor Augen stellen, kehrt die Vorstellung dann jedoch um, indem er vergleichend von einer Anwesenheit des Dichters bei den Ereignissen spricht:⁸⁶

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναί καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὡς περ' αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκει τὸ πρέπον [...] (*Poet.* 17,1455a22–25)

Man muss die Handlungen zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem man sie sich nach Möglichkeit vor Augen stellt. Denn wenn man sie so mit größter Deutlichkeit erblickt, als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre, dann findet man das Passende [...] (Übers. Fuhrmann)

Die Passage lässt sich insofern mit Platon vergleichen, als das Beobachterbild einen mentalen Vorgang aufseiten des Produzenten beschreibt, aus dem sich eine besondere Darstellungsqualität ergibt. Davon abgesehen dominieren jedoch Unterschiede: Für Aristoteles ist die Anwesenheit bei den Ereignissen kein Ergebnis übernatürlicher Einwirkung, sondern Sinnbild für eine innere Vorstellung, die in

⁸⁵ Vgl. auch de Jonge 2019, 149, der die *Ion*-Stelle unter dem Gesichtspunkt der Ekstase liest.

⁸⁶ Die Idee des „Vor-Augen-Stellens“ begegnet bei Aristoteles auch andernorts, besonders in der *Rhetorik* (etwa *Rhet.* 2 p. 1386a,34; 3 p. 1411b,23–25; ausführlich hierzu Newman 2002; vgl. auch Dross 2004, 64; Sheppard 2014, 23–25). Dagegen ist der Vergleich mit der Anwesenheit bei den Ereignissen bei Aristoteles nur hier belegt.

der Macht des Dichters liegt; man könnte geradezu von einer Methode sprechen, die der Dichter bewusst anwenden kann. Überdies betrifft die innere Anwesenheit nicht die Darbietung, sondern den Kompositionsvorgang, der freilich insofern eine starke Bindung ans Performative hat, als es um ein Drama geht, in dessen Aufführung sich der Tragiker schon beim Schreiben hineinversetzen soll. Konkret verbindet Aristoteles das Bild, sofern der Text richtig konstituiert ist, mit der Deutlichkeit des inneren Blicks (mit dem Adjektiv *enargestata*).⁸⁷ Auch wenn es ihm dabei zunächst um die so ermöglichte stimmige Handlungsführung geht, liefert er hiermit einen Ansatzpunkt für die spätere Literaturkritik, die den Gedanken des deutlichen Blicks auf die visuelle Qualität narrativer Passagen übertragen wird.⁸⁸

Für die Weiterentwicklung des Topos sind zwei literaturkritische Konzepte von Bedeutung, die in der jüngeren Forschung intensiv diskutiert worden sind, nämlich *phantasia* und *enargeia*.⁸⁹ Beide sind in ihrer terminologischen Ausprägung wohl erst hellenistischen Ursprungs, knüpfen aber sachlich an frühere literaturtheoretische Überlegungen, vor allem bei Platon und Aristoteles, an. Der Begriff *phantasia*, der neben aristotelischen auch stoische Einflüsse aufnimmt, bezeichnet dabei je nach Kontext die Vorstellungskraft oder Vorstellungsbilder; der Begriff *enargeia*, der schon in der aristotelischen Formulierung über den deutlichen inneren Blick anklingen könnte, beschreibt die lebendige und anschauliche Qualität eines Textes und erscheint oft in Ausführungen zur Ekphrasis. Die Forschungsdiskussion zu Ursprung, Entwicklung und Verhältnis der beiden Konzepte muss hier nicht im Detail nachgezeichnet werden. Entscheidend ist, dass von den zahlreichen Autoren, die sich zu *phantasia* und *enargeia* äußern, mindestens zwei in diesem Zusammenhang auf die Vorstellung der Anwesenheit am Ort der Handlung rekurren.

Vorausgeschickt sei eine Überlegung zum bildgeschichtlichen Zusammenhang. Gerade weil sich das Beobachterbild mit der beschriebenen Funktionalisierung weit von den möglichen dichterischen Vorstufen entfernt, verdient Beach-

⁸⁷ Der Text ist kritisch unsicher: Kassel sowie Tarán drucken ἐναργέστατα, während Otto 2009, 76 für das ebenfalls überlieferte ἐνεργέστατα plädiert.

⁸⁸ Vgl. zur zitierten Passage als Ansatzpunkt für spätere literaturkritische Konzepte etwa Zanker 1981, 307f.; Dross 2004, 64; Webb 2009, 97; Sheppard 2014, 25; Grethlein 2021a, 222. Interessanterweise findet sich auch im Kontext der oben zitierten *Ion*-Passage das Adjektiv ἐναργής, freilich in Bezug auf den Beweis des Sokrates (ἐναργὲς [...] τεκμήριον, *Ion* 535c4; dazu Manieri 1998, 110).

⁸⁹ Wichtige neuere Forschungsbeiträge sind Cockcroft 1998; Manieri 1998; Dross 2004; Otto 2009; Plett 2012; Sheppard 2014; Allan/de Jong/de Jonge 2017; Grethlein 2021a; wichtig auch noch Zanker 1981.

tung, dass sich zumindest bei Pindar und, wenn man dem späteren Referat trauen darf, bei Aristeas konzeptionelle Anknüpfungspunkte finden lassen, deren sich die literaturkritischen Autoren nicht bewusst gewesen sein müssen, die aber dennoch in der Rückschau erkennbar werden. Dem oben zitierten Bild der Wagenfahrt nach Pitane in Pindars sechster *Olympischen Ode* geht die Beteuerung voran, die Qualitäten des Siegers „deutlich“ (*sapheōs*, *Ol.* 6,20f.) bezeugen zu wollen. Dasselbe Wort benutzt Maximus von Tyros in seinem Referat aus Aristeas in Bezug auf den Blick vom Himmel während des Seelenfluges (*saphes-teran*, BNJ 35 F 1a). Bedenkt man, dass das zugehörige Substantiv *saphēneia* und *enargeia* in der späteren Literaturkritik öfter als Begriffspaar erscheinen, so kann man in den beiden Stellen eine Vorausdeutung auf die nachfolgend behandelten literaturkritischen Diskurse sehen, die Anwesenheit und *enargeia* in Verbindung bringen.⁹⁰ Dies bedeutet nicht notwendig, dass die Aussagen bei Aristeas oder Pindar unmittelbar mit anschaulichen Darstellungen einhergeht (die bei Pindar folgende mythische Erzählung ist jedenfalls eher summarisch; bei Aristeas mangelt es an wörtlich überliefertem Text), doch eine Verknüpfung von Anwesenheit und Deutlichkeit klingt in beiden Fällen an.

Nach diesen Vorbemerkungen können wir uns den beiden für das Beobachterbild relevanten kaiserzeitlichen Literaturkritikern zuwenden. Der eine von diesen ist Ps.-Longin, dessen wohl in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. entstandene Schrift *Über das Erhabene* einen längeren Abschnitt zur *phantasia* enthält, mit der hier in nicht ganz konsistenter Weise die Imagination des Autors, die von diesem geäußerten Worte und der bei den Zuhörern entstehende innere Eindruck bezeichnet werden (*Subl.* 15).⁹¹ In dem betreffenden Abschnitt fällt auch der Begriff *enargeia* (*Subl.* 15,2), wird allerdings auf die Wirkung der rhetorischen *phantasia* beschränkt und der *ekplēxis* als Ziel dichterischer *phantasia* gegenübergestellt (was freilich eher im Sinne einer Tendenz denn als Alternative zu verstehen sein dürfte).⁹² Eines der von Ps.-Longin angeführten Beispiele ist ein Botenbericht aus Euripides' verlorener Tragödie *Phaethon*, der in plastischer Weise die fatale Fahrt des Titelhelden auf dem Sonnenwagen schildert (fr. 779 Kannicht); Ps.-Longin kommentiert das Zitat mit der rhetorischen Frage:⁹³

⁹⁰ Vgl. zu *saphēneia* und *enargeia* Dion. Hal. *Isokr.* 11; *Dem.* 58; Theon *Prog.* 119; Hermog. *Prog.* 10; siehe auch Manieri 1998, 110; Squire 2017 (im Kontext der Ekphrasis).

⁹¹ So zusammengefasst von Webb 2009, 96; vgl. Manieri 1998, 52; Otto 2009, 95.

⁹² In diesem Sinne etwa Otto 2009, 96; vgl. auch Zanker 1981, 304 mit Anm. 28; Dross 2004, 73f.

⁹³ Zum Zitat selbst siehe den Kommentar von Diggle 1970, 134–138 (dort gezählt als V. 168–177).

ἄρ' οὐκ ἂν εἴποις, ὅτι ἡ ψυχὴ τοῦ γράφοντος συνεπιβαίνει τοῦ ἄρματος καὶ συγκινδυνεύουσα τοῖς ἵπποις συνεπτέρωται; οὐ γὰρ ἂν, εἰ μὴ τοῖς οὐρανίοις ἐκείνοις ἔργοις ἰσοδρομοῦσα ἐφέρετο, τοιαῦτ' ἂν ποτε ἐφαντάσθη. (*Subl.* 15,4)

Würdest du nicht sagen, dass die Seele des Verfassers mit auf den Wagen steigt und mit den Pferden in Gefahr gerät und Flügel hat? Denn wäre sie nicht mit jenen himmlischen Ereignissen gleichauf gefahren und dahingetragen worden, hätte sie sich niemals dergleichen vorgestellt.

Die Anwesenheitsvorstellung verbindet Elemente der zitierten Passagen aus Platon und Aristoteles: An Platon erinnert, dass von der Seele und nicht bloß im Vergleich gesprochen wird;⁹⁴ mit Aristoteles zu vergleichen ist der Bezug auf den Dichter (und konkret den Tragiker). Ob die Anwesenheit wie bei Aristoteles auf einer bewussten Tätigkeit des Dichters beruht oder diesem wie bei Platon unter äußerer Einwirkung widerfährt, geht aus der Passage nicht eindeutig hervor, ist der Vorgang doch teils im Aktiv, teils im Passiv formuliert; der Abschnitt im Ganzen legt jedoch nahe, dass Ps.-Longin unter der *phantasia*, anders als die von ihm selbst zitierte stoische Tradition, ein aktives Vermögen des Dichters versteht, also eher den aristotelischen Bildgebrauch fortführt.⁹⁵ In zwei bildgeschichtlich wichtigen Punkten geht Ps.-Longin über seine Vorläufer hinaus: Ging es Platon um den Vortrag eines bereits vorliegenden Epos und Aristoteles um die stimmige Komposition des Dramas im Ganzen, so bezieht sich Ps.-Longin erstmals auf die visuelle Qualität einer bestimmten narrativen Passage, stellt also einen Konnex zwischen innerer Anwesenheit und narrativer Eindrücklichkeit her. Eine weitere bildliche Neuerung lässt sich darin sehen, dass sich die Seele des Verfassers nicht bloß an den Ort des Geschehens begibt oder an diesem verweilt, sondern mit dem Protagonisten durch den Raum bewegt, was im vorliegenden Fall einen Flug bedeutet.⁹⁶ Beide Neuerungen werden für den Gebrauch im modernen Roman wichtig werden.

Knapper und konventioneller, dafür aber noch deutlicher auf die Anschaulichkeit bezogen, erscheint das Beobachterbild bei Quintilian gegen Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. Im Hintergrund steht hier die Frage, wie der Redner in sich selbst die Emotionen erzeugen kann, die er braucht, um sie auch beim Publikum hervorzurufen. Quintilian verweist hierzu auf das Mittel der *phantasiai*

⁹⁴ Vgl. auch die von de Jonge 2019, 162f. beobachteten Parallelen zu Platon.

⁹⁵ Hierzu ausführlich Otto 2009, 94.

⁹⁶ Die Vorstellung nähert sich damit bis zu einem gewissen Grad dem in Kap. 2 behandelten Urheberbild an, weil der Dichter die Handlung des Protagonisten (Fliegen) mitausführt.

(von ihm als *uisiones* wiedergegeben), und stellt in diesem Zusammenhang auch einen Bezug zur *enargeia* her:⁹⁷

(31) [ad] hominem occisum queror: non omnia quae in re praesenti accidisse credibile est in oculis habeo? non percussor ille subitus erumpet? [...] non ferientem, non concidentem uidebo? [...] (32) *insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et euidencia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.* (Inst. 6,2,31f.)

(31) Ich beklage einen getöteten Mann. Werde ich nicht alles, was vermutlich beim Vorgang vorgefallen ist, in den Augen haben? Wird jener Mörder nicht plötzlich hervorbrechen? [...] Werde ich nicht den Schlagenden, nicht den Zusammenbrechenden sehen? [...] (32) Hieraus wird *enargeia* folgen, die von Cicero *inlustratio* und *euidencia* genannt wird, die nicht so sehr zu reden als zu zeigen scheint, und die Gefühle werden nicht anders folgen, als wären wir bei den Ereignissen selbst zugegen.

Noch prägnanter und eindeutiger als bei Ps.-Longin wird die Anwesenheit, von der hier freilich wie bei Aristoteles nur in vergleichender Form die Rede ist, mit der Anschaulichkeit des Gesagten verbunden. Ebenfalls noch deutlicher wird, dass die innere Anwesenheit eine bloße Technik ist, die man, entsprechende Begabung vorausgesetzt, nach Belieben anwenden kann: Der Redner kann sich gezielt in den Zustand einer Illusion begeben, um in einer bestimmten Weise erzählen zu können. Ungewöhnlich vor dem Hintergrund der Tradition ist, dass das Beobachterbild nicht auf Dichtung, sondern eben auf Rhetorik (oder genauer: auf narrative Passagen innerhalb von Reden) bezogen ist. Zwar ist einschränkend anzumerken, dass die folgenden Beispiele gerade nicht aus der Rhetorik, sondern aus Vergils *Aeneis*, also der lateinischen Dichtung *par excellence* stammen;⁹⁸ dennoch zeichnet sich damit eine Öffnung der Anwesenheitsvorstellung zur Prosa hin ab, die auch für die neuzeitliche Bildgeschichte relevant ist.

Den zuletzt zitierten Passagen (ab Aristoteles) ist gemeinsam, dass die Anwesenheit am Ort des Geschehens nicht mit dem Wirken übernatürlicher Kräfte erklärt wird, sondern für bestimmte qualitative Merkmale der Darstellung steht, die der Autor aus eigener Kraft oder Begabung hervorbringen kann. Gelungenes Erzählen (und Dichten im Allgemeinen) erscheint als bewusst gesteuerte innere Konfrontation mit den darzustellenden Vorgängen. Erwähnung verdient noch

⁹⁷ Vgl. zur Stelle Cockcroft 1998, 504; Dross 2004, 79; Otto 2009, 110–112; Webb 2009, 94f.; Plett 2012, 7. Quintilian vergleicht die *phantasiai* u. a. mit Wachträumen (*uelut somnia quaedam uigilantium*, Inst. 6,2,30); folgt man der Deutung des Parmenides-Proöms als Traumerlebnis, würden sich die Passagen damit partiell berühren.

⁹⁸ Vgl. zu diesen etwa Otto 2009, 110–112.

ein weiterer übergreifender Gedanke, der in den bislang zitierten Texten nur angedeutet ist, für die weitere Bildentwicklung aber relevant werden wird. Schon bei Platon ist die vermeintliche innere Anwesenheit am Ort des Geschehens mit einer Wirkung auf die Zuhörer verbunden, die zunächst allgemein als *ekplēxis* beschrieben wird. Nach der oben zitierten Stelle wird ausdrücklich konstatiert, dass der Rhapsode die Gefühle, die er in seiner inneren Gegenwart am Schauplatz empfindet, auf das Publikum überträgt, was Sokrates durch das Bild des Magneten illustriert.⁹⁹ Hierbei wird nicht ausdrücklich gesagt, dass sich auch das Publikum am Schauplatz wähnt, aber der Gedanke eines gemeinsamen Anwesenheitserlebnisses liegt mindestens in der Luft. Dies gilt umso mehr, als Platon in einem anderen Dialog die Idee formuliert, dass ein Zuhörer unter dem Eindruck der jährlichen Gefallenenreden „geradezu auf den Inseln der Seligen zu wohnen meint“, auch wenn hier offen bleibt, ob ein eigentliches Translokationserlebnis (angeregt durch Reden über die Inseln der Seligen) oder eine bloße seelische Erhebung (unabhängig von den behandelten Orten) gemeint ist.¹⁰⁰

Spätere Autoren denken den Zusammenhang zwischen dem Erleben des Autors und dem Erleben der Rezipierenden weiter, wobei sie sich hauptsächlich auf die visuellen Eindrücke konzentrieren. Bei Ps.-Longin heißt es einleitend über die Definition des Begriffs *phantasia*:

ἡδὴ δ' ἐπὶ τούτων κερράτηκε τοῦνομα ὅταν ἂ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν. (*Subl.* 15,1)

Der Begriff hat sich aber auch für Fälle eingebürgert, wenn man das, was man sagt, vor Enthusiasmus und Leidenschaft zu sehen meint und den Zuhörern vor Augen stellt.

Zum Wesen der *phantasia* gehört demnach eine Analogie der visuellen Eindrücke bei Autor und Rezipierenden; was der Autor sieht, sehen auch die Zuhörenden. Anhand zweier kurz darauf eingeschalteter Zitate aus dem euripideischen *Orestes* (V. 255–257, 291) macht Ps.-Longin dies konkret:

⁹⁹ Die Rede ist von Tränen, Gänsehaut und Herzklopfen aufseiten des Rhapsoden (*Ion* 535c4–8) sowie Tränen und Furcht aufseiten des Publikums (*Ion* 535e1–3), wobei Ion hinzufügt, dass er angesichts eines weinenden Publikums lacht, weil das Weinen Geld für ihn verheißt (*Ion* 535e3–7); vgl. Sheppard 2014, 22; Grethlein 2021a, 222.

¹⁰⁰ Plat. *Menex.* 235c4: οἶμαι μόνον οὐκ ἐν μακάρων νήσοις οἰκεῖν. De Jonge (2019, 149) interpretiert die *Ion*-Stelle unter Verweis auf den *Menexenos* forciert: „The audience joins the rhapsode on his journey and undergoes similar experiences of ecstasy and dislocation.“ In ähnlichem Sinne Grethlein 2021b, 86: „Authors, reciters and audiences, the model of the ring suggests, are all aligned in their immersion in the world and action of the narration.“

ἐνταῦθ' ὁ ποιητῆς αὐτὸς εἶδεν Ἐρινύας· ὃ δ' ἐφαντάσθη, μικροῦ δεῖν θεάσασθαι καὶ τοὺς ἀκούοντας ἠνάγκασεν. (Subl. 15,2)

Dort hat der Dichter selbst Erinyen gesehen; was er sich aber vorgestellt hat, das hat er auch die Zuhörer beinahe zu sehen gezwungen.

Überträgt man dieses Schema auf die bald folgenden Aussagen über die mit auf den Wagen steigende Seele des Euripides, so könnte man folgern, dass auch die Rezipierenden, die den Botenbericht hören oder lesen, einen visuellen Eindruck haben müssen, als führen sie auf dem Wagen mit.¹⁰¹ Auch die Quintilianpassage macht Andeutungen in dieser Richtung. Grundlegend ist hier die Idee, dass die Affekte aufseiten des Redners und des Publikums miteinander korrespondieren. Vor diesem Hintergrund erhält die erste Person Plural „als wären wir selbst zugegen“ eine mögliche Doppelbedeutung: Auch wenn sie in erster Linie auf den Redner gemünzt zu sein scheint, ebenso wie die vorangehende exemplarische erste Person Singular „ich werde haben“ und „ich werde sehen“, trifft sie zugleich auf das Publikum zu, das ebenfalls Gefühle empfindet, als wäre es bei den Ereignissen zugegen. Dies gilt umso mehr, als die mit ‚Wir‘ bezeichnete Gruppe im Verhältnis zu den unmittelbar folgenden Beispielen aus der *Aeneis* eindeutig die Rolle der Rezipierenden einnimmt, die die Affekte des Dichters nachempfinden.

Diese Aussagen oder Andeutungen zur Korrelation der Eindrücke von Autor und Publikum, denen man Stellen aus der im nächsten Abschnitt behandelten Schrift *De historia conscribenda* hinzufügen könnte,¹⁰² lassen sich in einen weiteren Rahmen stellen: Wie die *phantasia* regelmäßig mit dem Sehen des Dichters verbunden wird, so ist die *enargeia*, die sich aus ihr ergeben kann oder soll, geradezu darüber definiert, dass sie die Zuhörer zu Zuschauern macht. Ein deutliches Beispiel hierfür gibt Dionysios von Halikarnassos in seinem Traktat über Lysias:¹⁰³

101 Ausdrücklich wird ein solcher Eindruck des Mitbewegens in Schol. *Il.* 14,226f. bT beschrieben, wo aber nur die *phantasia* der Leser im Blick ist (τῆ γὰρ ὀνομασίᾳ τῶν τόπων συμπαραθέουσα ἢ διάνοια τῶν ἐντυγχανόντων ἐν φαντασίᾳ καὶ ὄψει τῶν τόπων γίνεται, „denn der Geist der Leser läuft mit der Benennung der Orte mit und gerät in einen inneren Eindruck und eine Anschauung der Orte“); vgl. hierzu Manieri 1998, 186 (zu *enargeia* und *phantasia* in den Homerscholien auch Rispoli 1984).

102 Kurz vor dem unten zitierten Abschnitt 49f. wird mehrfach betont, wohin der Historiker im Bericht zu blicken habe (ὁράτω, ὁράτω, κοινῇ ἔστω ἢ θέα, 49); danach heißt es, „wenn ein Zuhörer das Gesagte zu sehen glaubt“ (ὅταν τις ἀκροώμενος οἴηται μετὰ ταῦτα ὁρᾶν τὰ λεγόμενα, 51), habe der Historiker seine Aufgabe richtig erfüllt.

103 Vgl. auch Plut. *De glor. Ath.* 3, 347a; Hermog. *Prog.* 10; Nicolaus *Prog.* p. 70 Felten. Weitere vergleichbare Aussagen bei Zanker 1981.

ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἢ Λυσίου λέξις. αὐτὴ δ' ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα [...] ὁ δὲ προσέχων τὴν διάνοιαν τοῖς Λυσίου λόγοις οὐχ οὕτως ἔσται σκαιὸς ἢ δυσάρεστος ἢ βραδὺς τὸν νοῦν, ὅς οὐχ ὑπολήψεται γινόμενα τὰ δηλούμενα ὄραν καὶ ὡσπερ παροῦσιν οἷς ἂν ὁ ῥήτωρ εἰσάγη προσώποις ὁμιλεῖν. (Lys. 7)

Der Stil des Lysias enthält aber auch viel *enargeia*. Dies ist eine Art von Kraft, die das Gesagte vor die Sinne führt [...] Wer nun seine Aufmerksamkeit auf Lysias' Worte richtet, wird nicht so tumb oder anspruchsvoll oder schwer von Begriff sein, dass er nicht annehmen wird, das Dargestellte geschehen zu sehen und mit den vom Redner eingeführten Figuren zu verkehren, als wären sie anwesend.

An keiner der zuletzt genannten Stellen wird explizit behauptet, dass sich die Rezipierenden mit dem Autor am Ort der Handlung befinden. Tatsächlich ist bei den durch Dionys von Halikarnass exemplifizierten Aussagen zur *enargeia* die Vorstellung genau genommen die Gegenteilige: Die Zuhörer bleiben, wo sie sind, während die Gegenstände und Figuren der Erzählung zu ihnen kommen.¹⁰⁴ Die Ideen liegen zwar nahe beieinander – schon Aristoteles verwendet in Bezug auf den Dichter beide in unmittelbarer Nachbarschaft –, sind aber nicht ohne Weiteres gleichzusetzen. Gleichwohl legen die Beispiele in ihrer Gesamtheit nahe, dass eine innere Konfrontation mit den Ereignissen aufseiten des Produzenten mit vergleichbaren Eindrücken aufseiten der Rezipierenden einhergeht, ob diese nun am Ort der Handlung gedacht sind oder nicht. Der mentalen Anwesenheit des Produzenten wird damit zumindest andeutungsweise ein Wirkungspotenzial zugeschrieben, das sich mit einem modernen Begriff als Immersion bezeichnen lässt; spätere antike, vor allem aber neuzeitliche Erzähltexte werden dieses Potenzial für sich fruchtbar machen.¹⁰⁵

1.3 Von Transitionsformeln zu Anwesenheitsszenen

Der im letzten Abschnitt behandelte literaturkritische Topos ist nicht die einzige Form, in der sich der Gedanke einer Anwesenheit am Ort der Erzählung nach der möglichen prototypischen Ausformung bei Pindar durch die weitere antike Literatur zieht. Eine zweite, später einsetzende und zunächst weitaus unscheinbarere Form knüpft an die Assoziation von Dichten (bzw. Sprechen überhaupt)

¹⁰⁴ Vgl. Allan/de Jong/de Jonge 2017, 36f.; die Autoren weisen zu Recht darauf hin, dass auch die Vorstellung eines an den jeweils relevanten Ort versetzten Rezipienten in der Antike belegt ist, allerdings lässt sich hier kein Bezug zu einer Anwesenheit des Autors herstellen.

¹⁰⁵ Ausführlich zur inneren Verwandtschaft des antiken Konzepts *enargeia* und des modernen Konzepts Immersion Allan/de Jong/de Jonge 2017.

und Bewegung an, die schon den oben diskutierten Pindarstellen zugrunde liegt. Zu diesem weitverzweigten Metaphernkomplex lässt sich auch der in den antiken ebenso wie den modernen Sprachen geläufige Sprachgebrauch zählen, die Aneinanderreihung einzelner Themen oder Szenen als Bewegung von einem zum nächsten darzustellen. Schon in den *Homerischen Hymnen* wird der Übergang von einem Lied zum nächsten etwa stereotyp mit dem Verb *metabainein* (wörtlich: ‚hinübergehen‘) gekennzeichnet.¹⁰⁶ Noch größere Verbreitung, vor allem in Prosa, gewinnt das Verb *epanelthein* (‚zurückkehren‘), mit dem ein zuvor unterbrochenes Thema wiederaufgegriffen werden kann.¹⁰⁷ Im Lateinischen übernehmen die Bewegungsverben *transire* (‚hinübergehen‘), *redire* und *reverti* (beide: ‚zurückkehren‘) ähnliche Funktionen.¹⁰⁸

Gewöhnlich sind die Punkte, zwischen denen die Bewegung stattfindet, abstrakter Natur (Typus „ich kehre zurück zum Thema“, also bezogen auf den *discours*). Vereinzelt finden sich jedoch auch Fälle, an denen als Ausgangs- oder Zielpunkt der Bewegung konkrete Orte oder ortsgebundene Entitäten wie Personen erscheinen (Typus „ich kehre zurück zum Ort/zur Figur“, bezogen auf die *histoire*). Man kann solche Fälle als lexikalisierte Metaphern verstehen, die sich aus einer abkürzenden Sprechweise ergeben („ich kehre zurück zur Figur“ statt „ich kehre zurück zur Erzählung über die Figur“). Tatsächlich wird sich kaum nachprüfen lassen, inwieweit die betreffenden Formulierungen die Vorstellung eines in die erzählte Welt eindringenden und sich darin bewegendem Erzählers evoziert haben; dennoch lohnt sich ein Blick auf einige Beispiele, nicht zuletzt deswegen, weil sich aus diesem konventionellen Sprachgebrauch markantere und eindeutiger Ausprägungen des Beobachterbildes zu entwickeln scheinen, zunächst in der Antike selbst, mehr noch aber im modernen Roman, der aus vergleichbaren überleitenden Ausdrücken in der mittelalterlichen Erzählliteratur teilweise anschauliche Szenen entwickelt.

Überleitungen des Typs „ich kehre zurück zum Ort/zur Figur“ sind nicht auf narrative Texte beschränkt; tatsächlich findet sich die erste Häufung derartiger Ausdrucksweisen im *Periplus* des Ps.-Skylax (viertes Jahrhundert v. Chr.), in dem

106 So *Hom. h.* 5,293 = 9,9 = 18,11 (σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον, „nachdem ich mit dir begonnen habe, werde ich zu einem anderen Hymnos übergehen“), vgl. Nünlist 1998, 239. Auch *Od.* 8,492 (zitiert auf S. 24 in diesem Band) verwendet das Verb.

107 Ein typischer Beleg ist *Xen. Hell.* 6,5,1 (νῦν δ' ἐπάνευμι ἔνθεν ἐπὶ ταῦτα ἐξέβην, „nun werde ich dorthin zurückkehren, von wo ich hierzu abgeschweift bin“). Auch in den platonischen Dialogen finden sich Formeln mit ἐπανίωμεν, so *Theait.* 177c5; *Polit.* 263a8. 297e8.

108 Alle drei sind besonders häufig in Rhetorik zu finden, vor allem bei Cicero, etwa in Formeln des Typs *uerum ut ad* [...] *redeam* („aber um zu [...] zurückzukehren“) oder *sed ad* [...] *redeamus* („aber kehren wir zurück zu [...]“, so z. B. *Div. in Caec.* 52; *Verr.* 2,4,5; *Phil.* 2,88).

auf die Beschreibung bestimmter Inseln regelmäßig die stereotype Formulierung folgt „aber ich werde wieder aufs Festland zurückkehren, von wo ich mich abgewandt habe“.¹⁰⁹ Als besonders nützlich erweist sich dieser Sprachgebrauch jedoch in Darstellungen komplexer historischer Ereignisse, bei denen es zwischen verschiedenen Handlungssträngen mit bestimmten Protagonisten zu wechseln oder nach einem Exkurs die Haupthandlung wiederaufzunehmen gilt. Die klassischen griechischen Historiker scheinen für diese Konstruktion noch keine Beispiele zu bieten, auch wenn Herodot mit seinem periphrastischen Futur des Typs *erchomai ereōn* (wörtlich: „ich gehe, um zu sagen“) die Idee eines sich durch die erzählte Welt bewegenden Autors bis zu einem gewissen Grad nahelegt.¹¹⁰ Deutlichere Fälle finden sich ab dem Hellenismus; ich nenne exemplarisch zwei griechische und zwei lateinische Beispiele aus den Jahrhunderten vor und nach der Zeitenwende, die alle aus historischen Erzählungen im weitesten Sinne stammen (der letzte Fall stammt aus einer narrativen Partie einer Rede):¹¹¹

ἡμεῖς δ' ἐπεὶ περὶ Ὀρφέως διεληλύθαμεν, μεταβησόμεθα πάλιν ἐπὶ τὸν Ἡρακλέα. (Diod. 4,25,4)

Aber nachdem wir die Geschichten über Orpheus durchgegangen sind, werden wir wieder zu Herakles hinübergehen.

Καὶ Ἄχαβος μὲν ἐν τούτοις ἦν· ἐπάνειμι δὲ ἐπὶ τὸν Ἱεροσολύμων βασιλέα Ἰωσάφατον [...] (Joseph. *Ant.* 8,393)

Und Ahab war in einer solchen Lage; ich werde aber zurückkehren zum König von Jerusalem, Josaphat.

cuius exemplum utinam imperatores nostri sequi uoluissent! sed illuc redeamus. (Nep. *Ag.* 4,2)

Hätten unsere Feldherren doch seinem [d. h. Agesilaus'] Beispiel folgen wollen! Aber kehren wir dorthin zurück.

109 So zuerst in §7 (ἐπάνειμι δὲ πάλιν ἐπὶ τὴν ἠπειρον, ὅθεν εἰς τὴν Κύρνον ἐξετραπόμην).

110 Hierzu ausführlich Wood 2016.

111 Vgl. schon Pol. 9,29,7 (ἀφήμενος δὲ τούτων ἐπάνειμι νῦν ἐπὶ τὸν τελευταῖον Ἀντίγονον, „Mich von diesen losmachend, werde ich nun zum letzten Antigonos zurückkehren“), doch gehört der Satz zu einer eher argumentierenden als erzählenden Partie einer eingeleiteten Rede. Auffälligerweise sind diese auf den modernen Roman vorausweisenden transitorischen Formulierungen gerade im antiken Roman nicht gängig (man kontrastiere Überleitungen wie Charit. 5,1,1f.: ὡς [...] ἐν τῷ πρόσθεν λόγῳ δεδήλωται· τὰ δὲ ἐξῆς νῦν διηγῆσομαι, „Wie [...], ist im vorigen Buch dargestellt; das Folgende werde ich nun erzählen“, hierzu Kuhn 2014, 149 mit Anm. 53f.).

Verum uti Lilybaeum unde digressa est oratio, reuertamur, Diocles est Pamphili gener [...] (Cic. Verr. 2,4,35)

Doch um nach Lilybaeum zurückzukehren, von wo unsere Rede einen Exkurs gemacht hat, es gibt dort einen Diocles, Schwager von Pamphilus [...]

Die angeführten Fälle implizieren, wenn man sie wörtlich nimmt, dass sich der Erzähler während des Erzählprozesses bei den von ihm behandelten Figuren und somit im Sinne einer Metalepse am Ort der Handlung befindet. Die in drei der vier Beispiele verwendete erste Person Plural kann dabei als auktorialer Plural verstanden werden, der lediglich den Erzähler bezeichnet, doch können sich in ihm auch die Rezipierenden eingeschlossen fühlen, die so dem Erzähler durch die Diegese folgen würden.¹¹² Freilich dürften die stereotypen Formulierungen, die man mit einigem Recht als Formeln bezeichnen kann, wohl bei kaum einem Rezipienten starke bildhafte Vorstellungen evozieren, ebenso wenig wie sich aus ihnen weitgehende narrative Konzepte ableiten lassen. Weder scheinen die Autoren mit den formelhaften Einschaltungen besondere Fähigkeiten zur Bewegung im Raum zu beanspruchen, wie man es für dichterische Vorläufer wie Pindar argumentieren kann, noch geht die implizierte Anwesenheit am Ort des Geschehens mit besonderen Darstellungsqualitäten einher, wie es die im letzten Abschnitt besprochenen Autoren propagieren. Tatsächlich haben die Formulierungen hauptsächlich eine disponierende und damit diskurspragmatische Funktion. Der Erzählvorgang wird in ihnen von seiner technisch-kompositorischen Seite her sichtbar, als ein mechanischer Prozess, bei dem der Autor verschiedene Gegenstände und Ereignisse in eine stimmige lineare Darstellung überführen muss, um sie den Rezipierenden mitteilen zu können.

Die bislang angeführten Stellen weisen zwar in ihrem selbstreflexiven Charakter auf die Verwendung in neuzeitlichen Erzähltexten voraus, gewinnen aber keine ausgeprägt bildhafte Qualität. Der Schritt zu einer szenischen Ausgestaltung des transitorischen Beobachterbildes scheint sich in der Zweiten Sophistik zu vollziehen, die in ihrem besonderen Interesse für Sprache auch die erstarrten Überleitungsformeln revitalisiert. Der erste hier zu nennende Autor, der vielseitige Sophist Lukian, verknüpft dabei die Tradition der Transitionsformel mit der des kritischen Topos, indem er die transitorischen Bewegungen durch Diegese anderen Autoren zuschreibt. In seiner Abhandlung *Wie man Geschichte schreiben soll* nimmt Lukian die Flut von ihm zufolge mediokren Geschichtswerken über

112 Dahinter steht die Frage, ob der griechische oder lateinische Plural semantisch vollständig entleert werden kann oder stets ein soziatives Potenzial behält; vgl. zur Problematik Wolff 2017, 97–102.

den Partherkrieg des Lucius Verus (161–166 n. Chr.) zum Anlass für allgemeine Überlegungen über Geschichtsschreibung. Über den idealen Historiker heißt es darin unter anderem, er solle sich bei Schlachtdarstellungen jeweils mit der Handlung bewegen:¹¹³

[...] συνδιωκέτω καὶ συμφευγέτω. (50) [...] καὶ στήσας ἐνταῦθά που ταῦτα ἐπ' ἐκεῖνα μεταβαίνέτω, ἢν κατεπίγῃ· εἶτα ἐπανίτω λυθείς, ὅποταν ἐκεῖνα καλῆ· καὶ πρὸς πάντα σπευδέτω καὶ ὡς δυνατὸν ὁμοχρονεῖτω καὶ μεταπετέσθω ἀπ' Ἀρμενίας μὲν εἰς Μηδίαν, ἐκεῖθεν δὲ ροιζήματι ἐνὶ εἰς Ἰβηρίαν, εἶτα εἰς Ἰταλίαν, ὡς μηδενὸς καιροῦ ἀπολείποιο. (*Hist. conscr.* 49f.)

[...] er muss mitverfolgen und mitfliehen. (50) [...] Er halte die eine Handlung hier irgendwo an¹¹⁴ und gehe zur anderen hinüber, sobald sie es dringend verlangt; dann mache er sich frei und kehre wieder zurück, wenn die dortigen Ereignisse ihn rufen; überallhin eile er und stelle möglichst chronologisch dar – von Armenien fliege er nach Medien, von dort in einem Flügelschlag nach Iberien und weiter nach Italien, um nur ja kein wichtiges Ereignis zu versäumen.

Die Passage enthält die beiden oben genannten häufigen Transitionsverben *metabainein* („hinübergehen“) und *epanelthein* („zurückkehren“) und knüpft insofern an den beschriebenen formelhaften Sprachgebrauch an.¹¹⁵ Zugleich geht sie über diesen jedoch durch einige seltenere und stärker bildhafte Ausdrücke hinaus, so zunächst durch die Anweisung, mitzuverfolgen und mitzuflihen, dann noch deutlicher durch die Aufforderung, weite Strecken „in einem Flügelschlag“ zu durchfliegen. Beide Formulierungen lassen sich mit der oben betrachteten Aussage aus Ps.-Longin parallelisieren, wo ebenfalls ein begleitendes Mithandeln beschrieben wird (mit analog gebildeten Komposita).¹¹⁶ Eine Neuerung gegenüber Ps.-Longin besteht darin, dass der Flug zu einem neuen Schauplatz führt, also mit dem transitorischen Bildgebrauch verknüpft wird. Insgesamt entwirft Lukian jedenfalls eine plastische Vorstellung eines in der erzählten Welt präsenten und mobilen Erzählers, die die Tradition der Transitionsformel auf eine neue Stufe der Bildhaftigkeit hebt und damit ihr metaleptisches Potenzial sichtbar macht.

113 Übers. angelehnt an Homeyer 1965; vgl. ausführlich hierzu Kuhn-Treichel 2020b, 258–262.

114 Ich folge Porod 2013, 563, der ἰσάνασι als „anhalten lassen“ interpretiert (vgl. LSJ s. v. A.III). Die Übersetzungen differieren erheblich, vgl. dazu Kuhn-Treichel 2020b, 258, Anm. 25.

115 Eine ähnliche Verwendung dieser Verben in der dritten Person zeigen die Homerscholien, so Schol. *Il.* 11,598b bT (ἐπὶ τὸν Αἴαντα ἐπανέρχεται, „er kehrt zurück zu Aias“); 15,390 bT (μεταβαίνει οὖν ἐπὶ τὸν Πάτροκλον, „er geht also über zu Patroklos“).

116 Vgl. συνδιωκέτω, συμφευγέτω (Lukian); συνεπιβαίνει, συγκινδυνεύουσα, συνεπτέρωται (Ps.-Longin).

Von literaturtheoretischen Funktionalisierungen des Bildes wie bei den im letzten Abschnitt behandelten Autoren scheint Lukian auf den ersten Blick recht weit entfernt. Gleichwohl kann man hinter seinen anwesenheitsbezogenen Formulierungen ein theoretisches Konzept ausmachen, wenn man sie im Kontext der Gesamtschrift liest. Das Hin- und Hereilen zwischen den Schauplätzen ist nicht das einzige Bild, das Lukian für das erzählerische Handeln des Historikers verwendet. Wie im folgenden Kapitel genauer zu zeigen sein wird, verwendet Lukian in Bezug auf die von ihm kritisierten Partherkriegshistoriker mehrfach Formulierungen, wonach diese die von ihnen beschriebenen Vorgänge selbst hervorbringen (vgl. S. 155–161 in diesem Band). Ich habe an anderer Stelle dafür argumentiert, dass sich die verschiedenen von Lukian verwendeten Bilder des Erzählens mit bestimmten Werturteilen verbinden, aus denen sich wiederum gattungstheoretische Konzepte ableiten lassen.¹¹⁷ Wie das unmittelbar in die Handlung eingreifende Erzählen der verspotteten Partherkriegshistoriker mit einer verzerrenden Überformung der Ereignisse assoziiert ist, die Lukian ablehnt, so steht das in der oben zitierten Passage beschriebene beobachtende Hin- und Hereilen für eine wahrhaftige und objektive Berichterstattung, wie Lukian sie fordert.¹¹⁸

Wenn diese Interpretation zutrifft, wäre das Beobachterbild erstmals in seiner Geschichte mit dem Themenkomplex fiktionalen und faktualen Erzählens verbunden: Die bloß beobachtende Anwesenheit des Erzählers am Schauplatz würde eine strenge Orientierung an den wirklichen Ereignissen implizieren, also ein Gegenmodell zur Ausmalung und Verzerrung der Geschichte, die Lukian in seiner Schrift so ausgiebig kritisiert.¹¹⁹ Die Konnotation der Wahrhaftigkeit ist im vorliegenden Fall natürlich eng an die Gattung Historiographie gebunden, für die das Thema der Realitätsreferenz, zumindest bei einer Orientierung an den Idealen der pragmatischen Geschichtsschreibung, naheliegenderweise besonders virulent ist. Dennoch ist sie auch für andere Arten von Erzähltexten relevant, und zwar im Sinne eines Authentizitätsanspruchs, der durch die behauptete Anwesenheit markiert werden kann, und zwar auch dann, wenn die Erzählung einen erkennbar fiktionalen Charakter hat; auf die Thematik wird im Durchgang durch die Neuzeit unter dem Gesichtspunkt der Illusionsförderung zurückzukommen sein.

117 Vgl. Kuhn-Treichel 2020b.

118 Das hiermit verbundene Problem antiker Fiktionalitätskonzepte kann hier vorerst außer Acht bleiben; vgl. hierzu S. 148 in diesem Band.

119 Der Themenkomplex Wahrheit/Lüge nimmt in *De historia conscribenda* überhaupt breiten Raum ein; vgl. zuletzt Porod 2007 und 2009; Tamiolaki 2016 und 2018.

In der zuletzt zitierten Passage liegt ein besonderes Augenmerk auf der Beweglichkeit des Historikers, die, gewissermaßen durch Resemantisierung einer lexikalisierten Metapher, aus den gängigen Transitionsformeln abgeleitet ist. Die Bedeutung der Beweglichkeit zeigt sich *ex negativo* bereits in einer früheren Passage derselben Schrift, in der ein anonymes Partherkriegshistoriker für seine Neigung zu ausgedehnten novellistischen Einlagen kritisiert wird:¹²⁰

καὶ ὁ θαυμαστὸς συγγραφεὺς [...] ἄχρι βαθείας ἐσπέρας ἐφειστήκει ὀρῶν Μαλχίωνα τὸν Σύρον ἐν Καισαρείᾳ σκάρους παμμεγέθεις ἀξιούς ὠνούμενον. εἰ δὲ μὴ νύξ κατέλαβεν, τάχ' ἂν καὶ συνεδείπνει μετ' αὐτοῦ ἦδη [δὲ] τῶν σκάρων ἐσκευασμένων. (*Hist. conscr.* 28)

Und unser prächtiger Geschichtsschreiber [...] blieb bis zum späten Abend stehen und schaute zu, wie der Syrer Malchion in Caesarea riesige Papageifische preiswert einkauft. Wenn nicht die Nacht hereingebrochen wäre, dann hätte er vielleicht noch mit ihm zu Abend gegessen, da die Papageifische nunmehr zugerichtet waren.

Hier wird der Historiker dafür kritisiert, dass er einen bestimmten Schauplatz nicht verlässt, die betreffende Episode also nicht zu Ende bringen kann; die Bewegung von einem Gegenstand zum nächsten, von der ich in diesem Abschnitt ausgegangen bin, fällt gewissermaßen aus, was ein Verharren am selben Ort zur Folge hat. Neu an dieser Stelle ist neben dem auch hier stark bildhaften Charakter nicht zuletzt die Einführung eines satirischen Elementes:¹²¹ Lukian malt die Vorstellung der Anwesenheit zu einer grotesken Szene aus, in der der Historiker erst wie gebannt dem im Rahmen der Kriegsgeschichte völlig belanglosen Kauf von Papageifischen zuschaut und später in der extrapolierenden Imagination Lukians mit seinen Figuren zu Tische geht, womit die Anwesenheit in ein Mit-handeln überginge. Die Darstellung hat, wie so vieles bei Lukian (und überhaupt in der Tradition der kynischen Diatribe, der das Werk oft zugerechnet wird), eine komische und eine ernsthafte Komponente.¹²² Offensichtlich ist, dass Lukian den

120 Inwieweit dieser oder andere zitierte Partherkriegshistoriker reale Persönlichkeiten waren, spielt für diese Arbeit keine Rolle; vgl. für die verschiedenen Positionen zuletzt Porod 2013, 188–196 (argumentiert für die grundsätzliche Möglichkeit der Historizität); Free 2015, 180–189 (sieht Indizien dafür, dass manchen der Historiker „reale Personen zugrundelagen“, S. 188); Brodersen 2018, 38–46 (plädiert dafür, dass die Historiker „wohl alle frei erfunden oder an reale Personen und Werke nur angelehnt“ sind, S. 46).

121 Ich gebrauche „satirisch“ hier in einem verallgemeinerten Sinn, also nicht in Bezug auf die Gattung Satire, sondern im Sinne eines Darstellungsverfahrens, das in spöttischer Weise Missstände brandmarkt (vgl. zu dieser Differenzierung Brummack 2003, 355).

122 Vgl. zur Einordnung als kynische Diatribe und weiteren Vorschlägen Brodersen 2018, 34–36 (diatribische Elemente bespricht schon Homeyer 1965, 16–29). Zu weiteren dieser Gattung zuzurechnenden Texten bei Lukian Baumbach/Möllendorff 2017, 107–115, zum ernst-komischen

Erzählvorgang durch die Ausgestaltung des Beobachterbildes in ein komisches Licht rückt und hierdurch Spott an dem anonymen Autor übt. Darin liegt aber zugleich eine ersthafte Kritik: Es gibt offenbar auch eine falsche Anwesenheit am Ort der Handlung, durch die dem Autor entgeht, was er eigentlich erzählen sollte. Erstmals wird hiermit die sonst stets als erstrebenswertes Ziel erscheinende Anwesenheit unter bestimmten Umständen infrage gestellt. Vor allem das in der Passage aufscheinende humoristische Potenzial, bis zu einem gewissen Grad aber auch die angedeutete Infragestellung des Bildes werden in anderer Form ebenfalls für den modernen Roman wichtig werden.

Trotz mancher Bezüge zum modernen Roman ist Lukian durch den literaturkritischen (und damit sekundär-metaleptischen) Charakter der zitierten Stellen natürlich ein gutes Stück von der späteren Verwendung entfernt. Zu einer selbst-reflexiven (also primär-metaleptischen) Ausgestaltung des transitorischen Beobachterbildes kommt es etwa ein halbes Jahrhundert später bei dem in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr. tätigen Sophisten Flavius Philostrat, der in der Metaleptenforschung bislang vor allem wegen seiner Bildbeschreibungen (*Imagines*) eine Rolle spielt.¹²³ Als versierter Literat ist Philostrat mit den oben behandelten Transitionsformeln vertraut, und so finden sich auch bei ihm konventionelle Formulierungen, die sich mit den oben angeführten Historikerzitaten vergleichen lassen.¹²⁴ Daneben lässt sich jedoch eine allmähliche bildhafte Entfaltung dieser Formulierungen beobachten. Dies gilt teilweise schon für den wohl von ihm stammenden Dialog *Heroikos* (um 220), in dem sich ein griechischer Winzer und ein phönizischer Seehändler über verschiedene Figuren des Trojanischen Krieges unterhalten. Die Idee einer unmittelbaren Begegnung mit der erzählten Welt ist in diesem Dialog geradezu programmatisch, besteht eine wesentliche Botschaft des Winzers doch darin, dass die Heroen immer noch leben und gelegentlich Menschen erscheinen (tatsächlich verdankt er sein besonderes Wissen regelmäßigen Gesprächen mit Protesilaos).

Diese Beziehung zur erzählten Welt findet im Dialog auch einen sprachlichen Niederschlag, unter anderem, indem die Gesprächspartner ihre Erzählung wiederholt mit einer Seefahrt parallelisieren – ein Bild, das an sich schon seit der frühgriechischen Dichtung und besonders bei Pindar gängig ist, hier aber spezi-

Charakter von Lukians Werk überhaupt Halliwell 2008, 432–436, zum *spūdologoion* in *De historia conscribenda* Tamiolaki 2015, 918.

123 Vgl. Baumann 2013; Grethlein 2020.

124 *Soph.* 1,19: ὑπερβάντες δ' Ἀριοβαρζάνην [...] ἐπὶ Νικήτην ἴωμεν („Lasst uns Ariobarzanes übergehen [...] und zu Niketes gehen“).

ell mit den Fahrten der trojanischen Helden verzahnt wird.¹²⁵ Am Beginn des Gesprächs referiert der Phönizier einen Traum, in dem er den homerischen Schiffskatalog las und die Helden an Bord seines eigenen Schiffes rief, und deutet diesen so, er solle vor seiner Weiterfahrt Geschichten über die Helden sammeln.¹²⁶ Schon hier wird eine metaleptische Begegnung mit den Figuren der Erzählung exponiert, die freilich zunächst nur den Rezipienten betrifft. Später greift der Winzer diese Idee bildhaft auf, indem er dem Phönizier ankündigt, er werde in seiner Erzählung Achilleus „als Kind begegnen“.¹²⁷ An anderer Stelle spinnt der Phönizier eine an sich recht konventionelle Transitionsformel metaphorisch (wenn auch leicht katachrestisch) fort, indem er seine Aufforderung, man solle auf die zuvor thematisierte Insel „zurückkehren“, mit den Worten erläutert: „Denn eine Strömung, wie sich viele ums Schwarze Meer drängen, hat uns ergriffen und von der Erzählung weggetrieben“ (bildlich zu erwarten wäre: „von der Insel“).¹²⁸

Am deutlichsten ausformuliert wird der Gedanke einer Anwesenheit in der Handlung jedoch etwas früher, als der Winzer zu einer längeren Erzählung ansetzt:

Φοῖνιξ: [...] οὐδὲ τὰ θηρία ἐς τὸν Ὀρφέα οὕτως ἐκεχήνει ᾄδοντα, ὡς ἐγὼ σου ἀκούων τὰ τε ᾄτα ἴστημι καὶ τὸν νοῦν ἐγρήγορα καὶ ξυλλέγομαι ἐς τὴν μνήμην πάντα. ἤγοῦμαι δὲ καὶ τῶν ἐπὶ Τροίαν ἐστρατευκότων εἷς εἶναι· τοσοῦτον κατέσχημαι τοῖς ἡμιθέοις ὑπὲρ ὧν διαλεγόμεθα.

(3) Ἀμπελουργός: Οὐκοῦν, ἐπειδὴ φρονεῖς οὕτω, αἴρωμεν ἐξ Αὐλίδος, ὃ ξένε. τὸ γὰρ ἐκεῖ ξυνειλέχθαι σφας ἀληθές, τὰ δ' ἐμβατήρια τοῦ λόγου τῷ Πρωτεσίλειω εὐχθῶ. (*Her.* 23,2f.)

Phönizier: [...] Nicht einmal die Tiere starrten so mit offenem Mund auf Orpheus, wenn er sang, wie ich die Ohren aufrichte, um dir zuzuhören, im Geist hellwach bin und alles in mein Gedächtnis aufnehme. Ich glaube gar, einer aus dem Feldzug gegen Troja zu sein. So sehr bin ich ergriffen von den Halbgöttern, über die wir uns unterhalten.

125 Vgl. zur Gleichsetzung von Erzählakt und Seefahrt im *Heroikos* insgesamt Grossardt 2006, 130; zu einer möglichen Präfiguration des Beobachterbildes durch Seefahrtmetaphorik bei Pindar siehe S. 30f. in diesem Band.

126 *Her.* 6,3–6: ξυνεκάλουν τοὺς Ἀχαιοὺς ἐμβῆναι τὴν ναῦν ὡς ἀποχρῶσαν ὁμοῦ πᾶσιν [...] („ich rief die Achaier auf, an Bord des Schiffes zu kommen, weil es für alle zugleich ausreiche [...]“).

127 *Her.* 45,1: παιδί γὰρ ἐντευξῆι αὐτῷ (vgl. kurz darauf: ὀπλιζομένῳ που ἐντευξόμεθα καὶ μαχομένῳ, „wir werden ihm wohl als Bewaffnetem und Kämpfendem begegnen“).

128 *Her.* 55,6: ἀλλ' ἐπανίωμεν ἐπὶ τὴν νῆσον· ῥεῦμα γὰρ δὴ ὑπολαβὸν ἡμᾶς, οἷα πολλὰ περὶ τὸν Πόντον εἰλεῖται, παρέπλαγξε τοῦ λόγου. Grossardt (2006, 750) vergleicht zur Kombination der Formel ἐπανίωμεν mit der Metapher der Irrfahrt Plat. *Polit.* 263a6–b1, wo allerdings kein geographischer Ort aufgesucht werden soll.

(3) Winzer: Nun also, wenn du so denkst, dann lass uns von Aulis auslaufen, lieber Gast! Dass sie sich dort versammelt hätten, ist nämlich die Wahrheit. Die Aufbruchsoffer der Erzählung seien allerdings dem Protesilaos gelobt. (Übers. Grossardt)

Der den Erzählungen des Winzers lauschende Phönizier beschreibt eine Art Immersionserlebnis, das gerade angesichts der gemeinsamen trojanischen Thematik an die Anwesenheitsillusion des Rhapsoden Ion erinnert, zumal durch den Verweis auf Orpheus auch das übernatürliche Potenzial von Literatur zumindest in vergleichender Form angesprochen wird.¹²⁹ Der Winzer in seiner Rolle als Erzähler greift diesen Eindruck auf, indem er in der ersten Person Plural zu einer metaleptischen Seefahrt durch die erzählte Welt auffordert („lass uns auslaufen“). Der folgende Verweis auf die Aufbruchsoffer verlängert und verstärkt diese szenische Vorstellung. Die Ausdrucksweise des Winzers wurzelt insofern in den oben beschriebenen Transitionsschemata, als der Aufbruch von Aulis einen Übergang zur Darstellung der Ereignisse in Kleinasien (hier konkret in Mysien) umschreibt. Dennoch geht das Bild über die gängigen Formeln hinaus, indem es die Fortbewegungsart der griechischen Helden aufgreift, ja geradezu eine Mitfahrt auf oder unter ihren Schiffen impliziert. Die transitorische Bewegung durch die Diegese ist auf diese Art, ähnlich wie in Ps.-Longins Bild des Mitfliegens auf dem Sonnenwagen, mit der erzählten Handlung verknüpft.

Eine wichtige Rolle spielt bei alledem die erste Person Plural: Mag man eine solche in konventionellen Transitionsformeln noch als möglichen auktorialen Plural betrachten, so drückt sie hier, im Anschluss an die Aussage des Phöniziers, unmissverständlich eine gemeinsame Anwesenheit des Erzählers und des Rezipienten am Ort der Handlung aus. Die Vorstellung unterscheidet sich damit etwa von der prototypischen Bildausformung bei Pindar, wo das poetische Ich im Singular an den Ort des Mythos kommen will (*Ol.* 6,24). Eine gedankliche Verbindung lässt sich dagegen zur in der Literaturkritik entwickelten Theorie einer Analogie der Eindrücke auf Seiten der Produzenten und der Rezipierenden ziehen: Die in den literaturkritischen Diskussionen nie ganz explizit formulierte Idee, dass sich die Rezipierenden mit dem Autor am Ort der Handlung befinden, findet hier in der ersten Person Plural ihren metanarrativen Ausdruck. Das Beobachterbild kann so in einer (hier freilich in einen Dialog eingebetteten) Erzählung sein Potenzial zur Immersion entfalten; es steht nicht mehr bloß für einen thematischen Übergang, sondern für eine erlebnishafte Qualität der Erzählung. Bestimmte moderne Romane werden, wie bereits angedeutet, in dieser Richtung weitergehen.

129 Den Bezug zu Ion stellt auch Grossardt (2006, 466) her.

Noch stärker szenisch entfaltet wird das Beobachterbild in einem anderen, rein narrativen Werk Philostrats, nämlich der *Lebensbeschreibung des Apollonios von Tyana* (entstanden zwischen 217 und 238), einer umfangreichen Biographie oder treffender vielleicht Hagiographie mit Nähe zum Roman.¹³⁰ Ein erstes Mal angedeutet wird eine Beobachtervorstellung hier am Beginn des sechsten Buches, wo der Erzähler sich und die Adressaten auffordert: „Wir wollen uns an den Mann halten.“ Die Formulierung für sich mag keine starke bildliche Vorstellung evozieren, doch da unmittelbar darauf angegeben wird, wohin „der Mann“ nun gelangt ist, liegt der Gedanke nahe, dass Erzähler und Adressat Apollonios auch und gerade in seiner Bewegung durch die Diegese folgen wollen.¹³¹ Explizit wird der Anwesenheitsgedanke am Beginn des achten Buches, das den Gerichtsprozess schildert, den Domitian in Rom gegen Apollonios anstrengt. Die durch ihren Inhalt wie durch ihre Stellung im Werk exponierte Szene, die man als dramatischen Showdown bezeichnen kann, zeichnet sich auch durch die sprachliche Form ihrer Eröffnung aus, denn hier dringt der Erzähler unmissverständlich in die erzählte Welt ein:

(1) Ἴωμεν ἐς τὸ δικαστήριον ἀκροασόμενοι τοῦ ἀνδρὸς ἀπολογουμένου ὑπὲρ τῆς αἰτίας. ἡλίου γὰρ ἐπιτολαὶ ἤδη καὶ ἀνεῖται τοῖς ἐλλογίμοις ἢ ἐς αὐτὸ πάροδος, τὸν βασιλέα τε οἱ ξυνδιατώμενοί φασὶ μηδὲ σίτου ἄψασθαι, διορώντα, οἶμαι, τὰ ἐν τῇ δίκῃ· καὶ γὰρ τι καὶ βιβλίον πρόχειρον ἔχειν αὐτὸν τὰ μὲν ξὺν ὀργῇ, τὰ δὲ ἥττον. ἀνατυπούσθαι δὲ χρὴ οἶον ἀχθόμενον τοῖς νόμοις, ἐπειδὴ εὗρον δικαστήρια. (2) ἐντευξόμεθα δὲ καὶ τῷ ἀνδρὶ διαλέξεσθαι ἡγουμένῳ μᾶλλον ἢ δραμεῖσθαι τινα ὑπὲρ τῆς ψυχῆς ἀγῶνα, τοῦτι δ' ἂν τεκμηραίμεθα τοῖς γε πρὸ τοῦ δικαστηρίου· προῖων γὰρ ἦρετο τὸν γραμματέα [...] (Ap. 8,1–2)

(1) Lasst uns jetzt zum Gerichtshof gehen und uns anhören, wie sich der Mann gegen die erhobenen Anklagen verteidigt; denn schon ist die Sonne aufgegangen und den Vornehmen der Zutritt gestattet. Die Hofleute erzählen sich, der Kaiser habe keine Nahrung zu sich genommen und nur, wie ich glaube, die Gerichtsdokumente durchgesehen. Er habe nämlich eine Schriftrolle in der Hand gehabt und bald mehr, bald weniger Zorn gezeigt. Man kann sich dies etwa so vorstellen: Er war erbost über die Gesetze, weil sie Gerichtshöfe erfunden haben. (2) Hier werden wir aber auch den Mann finden, welcher glaubte, er werde

130 Vgl. zur Stellung zwischen Biographie und Roman zusammenfassend Whitmarsh 2004, 423; Schirren 2005, 10f.; Bäßler/Nesselrath 2016, 2 (hier Nesselrath). Für eine ausführliche Studie zu den wechselseitigen Bezügen des Werks mit der antiken Romantradition und anderen literarischen Strömungen siehe zuletzt Kanavou 2018 (mit programmatischen Bemerkungen auf S. 20); vgl. auch Hägg 2018.

131 Ap. 6,1–2: ἀλλὰ μὴ πλείω ὑπὲρ τούτων, ὁ δὲ λόγος ἐς τὸ αὐτοῦ ἴτω καὶ ἐχώμεθα τοῦ ἀνδρὸς. ἀφικόμενος γὰρ ἐπὶ τὰ Αἰθιοπῶν τε καὶ Αἰγυπτίων ὄρια [...] („Aber nicht mehr davon; die Erzählung soll zu ihrem eigentlichen Thema zurückkehren und wir wollen uns an den Mann halten. Als er nämlich zur Grenze zwischen den Äthiopen und den Ägyptern gekommen war [...]“).

hier eher ein Gespräch zu führen haben als einen Kampf auf Leben und Tod bestehen müssen. Dies können wir seinem Verhalten vor dem Betreten des Gerichtshofes entnehmen. Unterwegs fragte er nämlich den Schreiber [...] (Übers. Mumprecht)

Die metanarrativen Äußerungen bilden einen klaren Fall von Metalepse: Der Erzähler, der sich am Beginn des Werks (*Ap.* 1,2–3) ausdrücklich in einer Zeit nach Apollonios verortet, begibt sich in seinem Erzählprozess an den Ort und in die Zeit seiner Handlung.¹³² Die dabei stattfindende Bewegung („lasst uns gehen“, *Ap.* 8,1) erinnert an konventionelle Transitionsformeln wie *epaneimi* („ich werde zurückkehren“), eröffnet hier aber eine anschauliche Szene, zu der auch Höreindrücke („und uns anhören“, *Ap.* 8,1) und eine persönliche Begegnung des Erzählers mit der Figur („wir werden finden“, *Ap.* 8,2) gehören. Wie sehr der Erzähler zum anwesenden Beobachter (und damit das Erzählen zum Nachvollzug eines Beobachtungsprozesses) wird, zeigt sich besonders daran, wie eng die beanspruchte Position auf die Perspektive und den Handlungsverlauf abgestimmt ist: Im zitierten Abschnitt befindet sich der Erzähler noch außerhalb des Gerichtshofs, wo er den Sonnenaufgang erlebt. Seine anschließende Bewegung in den Gerichtshof begründet er damit, dass „den Vornehmen der Zutritt gestattet“ wird, als gehörten er (und die Rezipierenden) selbst zu dieser Gruppe und dürften erst mit ihr eintreten. Noch vor dem Eintreten hört er Gerüchte über das Verhalten des Kaisers („Die Hofleute erzählen sich“).¹³³ Ins Innenleben des Apollonios hat der Erzähler bei alledem keinen Einblick, kann aber als anwesender Beobachter, ganz im Sinne externer Fokalisierung, Rückschlüsse aus seinem Verhalten auf dem Weg zum Gericht ziehen („Dies können wir [...] entnehmen“).¹³⁴

Erstmals in der erhaltenen Literatur, und so deutlich wie vielleicht nirgendwo sonst in der antiken Prosa, entwirft Philostrat damit in einem rein narrativen Werk eine plastische Anwesenheitsszene in selbstreflexiver Form. Schon hiermit kommt der Passage als Vorläufer des modernen Romans eine große Bedeutung zu. Darüber hinaus lässt sich die Darstellung mit Ideen in Verbindung bringen, die im literaturkritischen Gebrauch des Beobachterbildes aufgekommen sind und die im modernen Roman weiter entfaltet werden. Zunächst ist hier die aus dem *Heroikos* bekannte wiederholte erste Person Plural zu nennen, die man für

132 De Jong (2009, 115) vergleicht die Stelle als Metalepse sogar ausdrücklich mit dem modernen Roman.

133 Die Darstellung ist insofern auffällig, als *φασί* in der *Vita Apollonii* sonst regelmäßig für Quellenangaben gebraucht wird (dazu Whitmarsh 2004, 427); hier dagegen verweist es auf Äußerungen innerhalb der Diegese, die der Erzähler nicht durch seine Recherche, sondern durch die Anwesenheit am Ort der Handlung vernimmt.

134 Zu externer Fokalisierung als typischem Merkmal der *Vita Apollonii* Whitmarsh 2004, 424.

sich genommen auch als auktorialen Plural verstehen könnte, die in der hier entworfenen Szene aber die Rezipierenden dazu einlädt, sich in die Bewegung an den Schauplatz eingeschlossen zu fühlen.¹³⁵ Daneben lässt sich der Passage bis zu einem gewissen Grad eine gesteigerte sinnlich-emotionale Qualität zuschreiben. Knappe, aber evokative Details wie der Sonnenaufgang oder der zornige Kaiser mit der Schriftrolle entwerfen trotz der distanzierenden indirekten Rede, die in die Schilderung eingelegt ist, eine atmosphärisch dichte Szenerie, die den Auftritt des Apollonios vorbereitet. Der rhetorisch gebildete Sophist Philostrat scheint den von Ps.-Longin und Quintilian (und anders schon von Platon) etablierten Konnex zwischen der Anwesenheit am Ort der Handlung und der Eindringlichkeit der Schilderung damit erstmals zumindest ansatzweise in die erzählerische Selbstdarstellung zu überführen.

Wie die Literaturkritiker die Anschaulichkeit einer Schilderung mit der inneren Anwesenheit des Autors (oder Vortragenden) am Ort des Geschehens erklärten, so ist hier die erhöhte Anschaulichkeit mit einem vom Erzähler selbst formulierten Anwesenheitsanspruch verknüpft. Die erste Person Plural repräsentiert dabei grammatikalisch die der *enargeia* zugeschriebene Fähigkeit, den Rezipierenden das Erlebnis von Augenzeugen zu vermitteln. Natürlich lässt sich eine Proklamation der Anwesenheit innerhalb der Erzählung nicht gleichsetzen mit einem inneren Erlebnis der Anwesenheit, wie es die Literaturkritiker für die Produzenten oder die Rezipienten einer Erzählung beschreiben. Bezeichnenderweise enthalten die Werke oder Passagen, für die literaturkritische Reflexionen eine seelische Anwesenheit des Autors am Ort Handlung annehmen, gerade keine derartigen Proklamationen. Womöglich stünde eine explizite Reflexion über den Aufenthaltsort aus Sicht der Literaturkritiker sogar im Widerspruch zu einer inneren Hineinziehung des Autors in die erzählten Ereignisse; Philostrat hätte den literaturkritischen Topos dann letztlich missverstanden oder kühn umgedeutet. Dennoch kann die Passage aus der *Vita Apollonii* als typologische Scharnierstelle zwischen Verwendungsweisen des Beobachterbildes in der antiken Literaturkritik und im modernen Roman gelten, und dies ist umso bemerkenswerter, als die erhaltenen antiken Romane nichts unmittelbar Vergleichbares bieten. Am nächsten kommen Aussagen über das Sehen des Erzählten bei Heliodor, die sich aber ausschließlich auf einen intradiegetischen Zuhörer einer

135 Vgl. Schirren 2005, 238: „Diese bewußte Anrede an einen Adressaten ist im Werk einzigartig und soll die Spannung steigern, wie die große Begegnung zwischen dem Weisen und dem Tyrannen ausgehen wird.“ Am ehesten vergleichen ließe sich die freilich knappere und weniger eindringliche Stelle *Ap.* 6,1 (Anm. 131 in diesem Band).

Binnenerzählung beziehen und insofern näher an der gängigen literaturkritischen Definition von *enargeia* bleiben.¹³⁶

Abschließend sei eine spekulativere Überlegung zur Einbettung des Anwesenheitsgedankens bei Philostrate erlaubt. Es fällt auf, dass der Erzähler (mit den Adressaten) nicht die einzige Instanz ist, die in der Gerichtsszene plötzlich den Ort wechselt. Die Szene endet damit, dass Apollonios selbst in übernatürlicher Weise aus der Verhandlung verschwindet (*Ap.* 8,5). Diese Translokation, die Apollonios übrigens mit bestimmten Nachrichten über den oben behandelten Aristeeas verbindet,¹³⁷ kehrt in gewisser Weise das plötzliche Erscheinen des Erzählers vor und im Gerichtshof um, das sich dementsprechend als inverse Antizipation der Handlung lesen lässt. Die Entsprechung muss von Philostrate nicht absichtsvoll angelegt sein, doch eröffnet sie zumindest die Möglichkeit, auch in der Anwesenheitsbekundung des Erzählers, die zunächst wie eine bloße Erzähltechnik erscheint, übernatürliche Konnotationen zu sehen, wie sie für verschiedene frühere Stufen des Beobachterbildes in der Antike wichtig waren. Spitzt man den Gedanken zu, so beansprucht der Erzähler für sich ähnliche Fähigkeiten wie sein wundertätiger Held.

1.4 Vorläufiger Abschluss in der Spätantike

Nachdem in den letzten beiden Abschnitten Prosaautoren im Blickpunkt standen, ist zum Abschluss dieses Durchgangs durch den antiken Bildgebrauch noch einmal ein Dichter zu nennen: Der im fünften Jahrhundert n. Chr. tätige Nonnos von Panopolis erzählt in seinem Hauptwerk, dem 48 Bücher umfassenden Epos *Dionysiaka*, die Geschichte des Gottes Dionysos und besonders seinen Feldzug nach Indien. Nachdem das Kampfgeschehen am Ende von Buch 24 mit der Flucht der Inder und dem Siegesmahl des Dionysosheeres zu einem vorläufigen Stillstand gekommen ist, folgt am Beginn von Buch 25 ein ausgedehntes neuerliches

136 In Hld. 3,1,1f. beschwert sich Knemon beim erzählenden Kalasiris, seine Rede habe ihn „noch nicht zum Zuschauer gemacht“ (ἐμὲ γοῦν οὐπω θεατὴν ὁ σὸς ἐπέστησε λόγος); dieser erwidert, Knemon wolle „im Vorbeigehen zum Zeugen werden“ (ἐκ παρόδου θεωρὸς γενέσθαι βεβούλησαι); vgl. Hilton 1998, 87–93 zu den Implikationen einschließlich der Unterschiede zwischen dem dramatisch konnotierten θεατῆς und dem oft kultisch verwendeten θεωρὸς; zum *enargeia*-Bezug auch Grethlein 2017a, 109. – Gerichtsszenen an sich sind auch in antiken Romanen häufig (dazu Schwartz 2016), bieten aber in diesem Punkt nichts Vergleichbares.

137 Nach einer von Hdt. 4,14 (= BNJ 35 T 2) überlieferten Legende verschwand Aristeeas kurz nach seinem vermeintlichen Tod aus einer Walkerwerkstatt in Kyzikos und wurde gleichzeitig an einem anderen Ort gesehen.

Proöm, das die zweite Werkhälfte eröffnet (nach anderer Auffassung handelt es sich um ein doppeltes Proöm mit einer eingeschobenen vergleichenden Partie, was aber nichts an der Gesamtstruktur ändert).¹³⁸ Am Übergang von diesem zweiten Proöm zur weiteren Erzählung, also an einer Scharnierstelle von besonderer programmatischer Bedeutung, bittet der Erzähler die Muse:¹³⁹

ἀλλά, θεά, με κόμιζε τὸ δεύτερον ἐς μέσον Ἴνδῶν,
 ἔμπνοον ἔγχος ἔχοντα καὶ ἀσπίδα πατρὸς Ὀμήρου, (265)
 μαρνάμενον Μορρῆι καὶ ἄφροσι Δηριαδῆι
 σὺν Διὶ καὶ Βρομίῳ κεκορυθμένον· ἐν δὲ κυδομοῖς
 Βακχιάδος σύριγγος ἀγέστρατον ἦχον ἀκούσω
 καὶ κτύπον οὐ λήγοντα σοφῆς σάλπιγγος Ὀμήρου,
 ὄφρα κατακτείνω νοεῶν δορὶ λείψανον Ἴνδῶν. (*Dion.* 25,264–270)

Doch, Göttin, bring mich erneut mitten unter die Inder, (265) der ich den inspirierten Speer halte und den Schild Vater Homers, der ich kämpfe mit Morrheus und dem unverständigen Deriades, der ich zusammen mit Zeus und Bromios gewappnet bin. Im Tumult der Schlacht werde ich den Ton der bakchischen Flöte, der die Heere mit sich reißt, hören und den nicht endenden Schall der geistvollen Trompete Homers, (270) damit ich mit geistigem Speer den Rest der Inder töte.¹⁴⁰

Auch wenn die Passage auf der gesamten dargestellten antiken Bildentwicklung fußt, lässt sie sich doch in besonderer Weise mit Pindars sechster *Olympischer Ode* vergleichen, die den letzten dichterischen Beleg des Beobachterbildes vor Nonnos enthält. Ein solcher Vergleich liegt umso näher, als Pindar an einer früheren Stelle des zweiten Proöms sogar ausdrücklich als Modell genannt wird und, wie Daria Gigli Piccardi vor wenigen Jahren gezeigt hat, überhaupt ein wichtiges Vorbild für Nonnos war.¹⁴¹ An Pindar erinnert vor allem, dass der Dichter vor der anstehenden Erzählung von einer fremden Instanz an den Ort des Geschehens gebracht werden will, im Gegensatz etwa zum Erzähler der *Vita Apollonii*, der anscheinend aus eigener Kraft den Gerichtshof betreten kann. Sogar die

138 In letzterem Sinne Agosti 2009, 107.

139 Vgl. zur Stelle besonders Geisz 2018, 250–254, die die Funktion des Erzählers im zweiten Proöm analysiert; vgl. auch Bannert/Kröll 2016, 497f.

140 Übersetzung teilweise angelehnt an Lieberg 1982, 157; vgl. zur Stelle auch Agosti 2009, 106f.

141 Nonn. *Dion.* 25,18–21: Ἀονίης αἴω κιθάρης κτύπον· εἴπατε, Μοῦσαι, / τίς πάλιν Ἀμφίων λίθον ἄπνοον εἰς δρόμον ἔλκει; / οἶδα πόθεν κτύπος οὔτος· ἀειδομένης τάχα Θήβης / Πινδαρέης φόρμιγγος ἐπέκτυπε Δώριος ἦχώ („Ich höre den Schall der aonischen Leier; sagt, Musen, welcher Amphion zieht wiederum einen unbeseelten Stein zum Lauf? Ich weiß, woher dieser Schall kommt: Weil Theben besungen wurde, erscholl wohl der dorische Klang der pindarischen Phorminx“). Vgl. Gigli Piccardi 2017, ferner Gigli Piccardi 2016, 429–431.

sprachliche Struktur der Bitte mit adversativer Partikel, Anrede, Imperativ (V. 264) und einem folgenden Finalsatz (V. 270) lässt sich mit Pindar vergleichen.¹⁴² Hinzu kommt, dass die Versetzung an den Ort des Geschehens wie bei Pindar in analogischer Form auf den Inhalt der Erzählung bezogen ist: Weisen bei Pindar die mystischen Konnotationen der Fahrt auf den anschließend behandelten Seher Iamos voraus, so setzt sich der nonnianische Erzähler durch den Verweis auf seine Waffen (V. 265) und sein Kämpfen (V. 266) in Analogie zur Handlung.

Neu gegenüber Pindar ist zunächst das weitere räumliche Ausgreifen der Bewegung an den Handlungsort: Spielt sich die Fahrt bei Pindar innerhalb des griechischen Siedlungsraums ab, so will der nonnianische Erzähler bis nach Indien gebracht werden, worin sich nicht zuletzt die erhebliche Weitung des geographischen Horizonts griechischsprachiger Autoren seit Pindar widerspiegelt. Ein noch wichtigerer Unterschied zu Pindar liegt in der gedanklichen Entfaltung der Anwesenheit am Handlungsort, in der sich die Entfaltung des Bildes seit Pindar niederschlägt. Zunächst deutet der Zusatz „erneut“ (V. 264) an, dass sich der Erzähler schon zuvor, also vor dem zweiten Proöm, unter den Indern befand, nämlich als er die erste Etappe des Kampfes gegen die Inder beschrieb (Buch 22–24).¹⁴³ Sodann expliziert er, wenn auch weiter im Rahmen seiner Bitte an die Muse, was er im Schlachtgetümmel hören will, womit er die durch die Anwesenheit ermöglichte sinnliche Unmittelbarkeit betont (V. 267). Schließlich will er nicht bloß als Beobachter anwesend sein, sondern selbst kämpfen (V. 266) und Inder töten (V. 270). Mit den letztgenannten Aussagen geht die Idee einer bloßen Anwesenheit in die Vorstellung eines aktiven Eingreifens in die Handlung über, die im nächsten Kapitel genauer zu besprechen sein wird.

Insgesamt evokiert Nonnos in den zitierten Versen eine bizarre Vorstellungswelt. Der Erzähler will, wenn man ihn beim Wort nimmt, leibhaftig unter die Inder gebracht werden, ficht aber nicht mit realen Waffen, sondern mit inspirierten Speeren und dem Schild Homers; in der Schlacht will er nicht nur die Syrinx des am Kampf beteiligten Bakchos, sondern auch die Trompete – zu denken ist wohl an die Verse – Homers hören.¹⁴⁴ Seine Anwesenheit am Ort der Handlung ist je-

142 Pind. *Ol.* 6,22f.: ὦ Φίνιτις, ἀλλὰ ζεῦξον [...] ὄφρα [...]; wörtliche Übereinstimmungen sind ἀλλά und ὄφρα.

143 Die Technik, durch Adverbien der Wiederholung die Kontinuität des Dichtens herauszustellen, lässt sich übrigens bis zur frühgriechischen Lyrik zurückverfolgen, vgl. etwa δεύτερον und αἶ in Pind. *Isthm.* 6,2. 5 oder αὔτε im Musenanruf bei Stesich. fr. 90,8f. Davies/Finglass.

144 Beide Genetive „Homers“ können sowohl possessiv (Schild/Trompete gehören Homer) als auch explikativ (Homer als Schild/Trompete) verstanden werden. Letzteres erscheint besonders für den Schild attraktiv: Der Erzähler würde Homer selbst als Waffe für seinen dichterischen Kampf verwenden.

denfalls mehr als eine transitorische Metapher, lässt sich andererseits aber auch nicht treffend als ekstatisches Erlebnis oder immersive Konfrontation mit den Figuren und Ereignissen beschreiben. Entscheidend für die Verwendung des Beobachterbildes bei Nonnos ist der poetische Status seines Werks, der in anderer Weise schon für die pindarische (und parmenideische) Wagenfahrt von Bedeutung ist: Das Schlachtfeld, auf das Nonnos versetzt werden will, ist zugleich Schauplatz eines dichterischen Ringens; die Anwesenheit dient dem Dichter wesentlich dazu, seine dichterischen Waffen zum Einsatz zu bringen und damit seine Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Die inhaltliche und die poetologische Ebene werden kunstvoll überblendet: Erzählen, so die Implikation, erfolgt in einem Raum, der nicht nur von den handelnden Figuren, sondern auch von dichterischen Vorläufern bevölkert ist, mit denen der Dichter in je eigener Weise interagieren muss.

Eine so explizite und aussagekräftige Bewegung des Erzählers an den Handlungsort wie bei Nonnos (oder zuvor bei Philostrat) sucht in der erhaltenen antiken lateinischen Literatur Ihresgleichen. Dennoch gibt es Anzeichen, dass die Idee einer Versetzung des Erzählers in die erzählte Welt auch auf lateinischer Seite bekannt ist, und zwar nicht nur in Gestalt knapper Transitionsformeln. Ein möglicher klassischer Beleg, der hier wegen seiner Unsicherheit außer der chronologischen Reihe nachgetragen sei, findet sich in Horaz' *Ode* 3,4.¹⁴⁵ Der Sprecher bekundet hier einleitend, er meine „durch heilige Haine zu schweifen, in die sich liebliche Ströme und Lüfte ziehen“ (*uideor pios / errare per lucos, amoenae / quos et aquae subeunt et aerae*, *Carm.* 3,4,5–7). Es folgt eine Ich-Erzählung über ein Kindheitserlebnis in Apulien, die mit der Nennung des Berges Voltur einsetzt (*me fabulosae Volture in Apulo [...]*, *Carm.* 3,4,8). Darf man den heiligen Hain auf dem anschließend genannten Berg verorten? Wenn ja, begönne die Erzählung damit, dass sich der angehende Erzähler an den Ort der Handlung versetzt fühlt, nicht ganz unähnlich, wie die Erzähler in Pindars sechster *Olympischer Ode* oder in Nonnos' *Dionysiaka* vor der Erzählung bzw. ihrer Wiederaufnahme an den Handlungsort bringen lassen wollen. Dazu würde es auch passen, dass der Sprecher noch vor den zitierten Versen fragt, ob ihn „der holde Wahnsinn täuscht“ (*an me ludit amabilis / insania?*, *Carm.* 3,4,4f.): Die Stichworte lassen sich nicht nur mit den für Pindar und Nonnos aufgezeigten übernatürlichen Konnotationen verbinden, sondern evozieren konkret das Konzept des *enthūsiasmos* und speziell an die im *Ion* beschriebene Anwesenheitsillusion des Produzenten.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Die Anregung, die Stelle in diesem Kontext zu betrachten, verdanke ich Zsolt Adorjáni.

¹⁴⁶ Ein ähnliches „Entrückungserlebnis“ schildert auch *Carm.* 3,25,1f., wo aber keine vergleichbare Ich-Erzählung folgt (*Quo me, Bacche, rapis tui / plenum? quae nemora aut quos agor in*

Freilich steht und fällt diese Interpretation damit, ob man den Hain und den Berg gleichsetzt. Die Forschung versteht in Ersterem eher einen separaten Ort, an dem der Dichter die Musen hört, vermutlich in einer Traumvision, die von der folgenden Erzählung zu trennen wäre.¹⁴⁷ Darum sei hier abschließend ein spätantikes lateinischer Beleg vorgestellt, bei dem das Beobachterbild deutlicher, wenn auch ungewöhnlicher hervortritt.¹⁴⁸ Martianus Capellas Schrift *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (fünftes Jahrhundert), ein eigenwilliges Werk, das in der Art der menippeischen Satire aus Prosa und Dichtung gemischt ist, besteht zum größten Teil aus einer ausgedehnten Binnenerzählung, die der Ich-Erzähler von Satura, der personifizierten Satire, gelernt haben will und nun seinem Sohn vorträgt. Der Erzähler ist selbst nicht Teil der hierin geschilderten allegorischen Hochzeit der Philologia mit Merkur, nimmt in Bezug auf sie also einen heterodiegetischen Status ein. An einer Stelle agiert er jedoch eine Zeitlang wie ein Gast der Hochzeitsfeier, indem er davon spricht, was er sieht („Ich erkenne und verehere, was ich sah“),¹⁴⁹ und bekennt, nicht zu wissen, um wen es sich handelt und was vor sich geht („Aber wer diese sind oder was sie tun, erkenne ich nicht“).¹⁵⁰ Hierauf wendet sich Satura, die nun möglicherweise ebenfalls als Teilnehmerhin der Feier vorzustellen ist, direkt an den Erzähler und erklärt ihm, was er vor Augen hat („du erkennst“, „du siehst“, „du wirst sehen“).¹⁵¹ Der Erzähler greift seine Rolle als Augenzeuge anschließend noch einmal auf („Und zugleich mit dem Wort sehe ich vor mir eine Frau“), bevor er wieder zur seiner extradiegetischen Rolle zurückkehrt.¹⁵²

Die angeführten Stellen unterscheiden sich insofern von den Beobachterbildern etwa bei Philostrat oder Nonnos, als der Erzähler nicht ausdrücklich seine Gegenwart am oder Bewegung zum Ort der Handlung konstatiert. Dennoch legen die wiederholten Verben des Sehens deutlich genug die Idee einer Anwesenheit am Schauplatz nahe. Siegmund Döpp (2013, 443) geht sogar so weit, von einer ontologischen Metalepse zu sprechen, weil „sich der Erzähler physisch auf die

specus [...]?, „Wohin, Bacchus, reißt du mich, voll von dir? In welche Haine oder Grotten werde ich geführt [...]?“).

147 So Woodman 2022, 126.

148 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf Döpp 2009 (vgl. Döpp 2013), der verschiedene Metalepsen in diesem Werk untersucht (zu den zitierten Stellen Döpp 2009, 215; 2013, 443f.).

149 6,575: *nosco uenerorque, quod uidi*. Préaux 1975, 350 sieht hier eine Nähe zur Formel des „thurge qui a obtenu l’utrophia promise par les Oracles Chaldaïques“ (vgl. Ferré 2007, 80 *ad loc.*). Sollte dies zutreffen, wäre die Anwesenheit auch hier teilweise übernatürlich konnotiert.

150 6,575: *sed quae istae sint quidue gestitent, [...] non aduerto*.

151 6,578f.: *cernis [...] uides [...] uidebis [...]*.

152 6,580: *et cum dicto prospicio quandam feminam [...]*.

Ebene der Geschichte bewegt“. Die Einordnung als ontologisch hängt, wie in der Einleitung beschrieben, von definitorischen Vorentscheidungen ab. Die Grenzüberschreitung schlägt sich jedenfalls nicht im weiteren Plot nieder und die Figuren scheinen die Gegenwart des Erzählers nicht wahrzunehmen (Satura, die den Erzähler anspricht, ist keine eigentliche Figur der Binnenerzählung). Der allegorische Charakter des Werks lässt die Grenze zwischen bildhaften und literalen Elemente freilich ohnehin verschwimmen.¹⁵³ Die metaleptische Qualität der Passage ist jedoch kaum zu bestreiten. Die Betonung des Sehens erinnert dabei an die oben referierten Diskussionen zu *enargeia* und *phantasia*, die ebenfalls einen stark visuellen Schwerpunkt haben. Dass der Erzähler der Binnenerzählung zugleich Satura gegenüber die Rolle des Rezipienten hat, lässt sich in diesem Kontext mit der Theorie einer Analogie der Eindrücke bei Erzähler und Rezipient verbinden. Eine gewisse Ironie liegt darin, dass der Erzähler ausgerechnet in dem Moment, wo er zum Augenzeugen des Geschehens wird, nicht weiß, wen er vor sich hat. Erzählen erscheint also einerseits als ein Prozess, der Erzähler und Rezipierende zu Augenzeugen werden lassen kann, andererseits werden leise Zweifel am Nutzen einer solchen Augenzeugenschaft geweckt; wir werden diesen Zweifeln in der Neuzeit wiederbegegnen.

Auch wenn sich nicht im Einzelfall beweisen lässt, inwieweit sich die behandelten Autoren der hinter ihnen stehenden Tradition bewusst waren, lässt sich das Beobachterbild als solches ohne größere Lücken von der Archaik bis in die Spätantike verfolgen. Dabei nimmt die Bildentwicklung gleichsam mehrere Anläufe. Ein erster solcher Anlauf beginnt in der frühgriechischen Dichtung, wo sich eine gängige poetologische Metapher mit der Idee ekstatischer Reisen verbindet und schließlich bei Pindar zu einer geradezu prototypischen Ausformulierung der Vorstellung eines sich an den Handlungsort begebenden Erzählers führt. Ein zweiter Anlauf vollzieht sich in Prosa, wo seit Platon und Aristoteles die Vorstellung (oder der Vergleich mit) einer mentalen Anwesenheit des Dichters am Ort der von ihm beschriebenen Handlung zu einem literaturkritischen Topos wird. Der dritte Anlauf schließlich geht wiederum von einer Bewegungsmetapher aus, betrifft aber vor allem Prosa, wo sich bildhafte Vorstellungen wie Hinübergehen und Zurückkehren als Transitionstechnik etablieren. Zu einer vollgültigen szenischen Ausgestaltung des Beobachterbildes scheint es durch die Verbindung des zweiten mit dem dritten Anlauf zu kommen, zunächst in literaturkritischer Form

¹⁵³ Die Bedeutung des allegorischen Charakters der Erzählung für die Metalepse betont auch Lavocat 2023, 733.

bei Lukian, dann in selbstreflexiver Gestalt bei Philostrat, der in seiner *Vita Apollonii* dem modernen Roman bereits sehr nahekommt.

Auffällig ist die vergleichsweise geringe Zahl lateinischer Autoren unter den besprochenen Textstellen. Die Zahl lateinischer Belege ließe sich steigern, wenn man (wie bei den oben behandelten Vorstufen in der frühgriechischen Dichtung) Fälle einbezüge, in denen eine Sprecherinstanz, ohne im engeren Sinne als Erzähler gelten zu können, in logikwidriger Weise in den von ihr behandelten Gegenstandsbereich eindringt, wie dies etwa im Lehrgedicht durch das Bild der Himmelsreise geschieht.¹⁵⁴ Der Befund mag auch durch Zufälle der Überlieferung oder Versäumnisse dieser Arbeit verzerrt sein, zumal es sich insgesamt um eine überschaubare Zahl von Belegen handelt. Sucht man dennoch nach möglichen Gründen für die Unterrepräsentation lateinischer Autoren, so könnte ein solcher darin liegen, dass die griechische Literatur entwicklungsgeschichtlich stärker in oral-performativen Aufführungskontexten verwurzelt ist.¹⁵⁵ Gerade die Fälle bei Pindar und Platon, die prototypisch für die selbstreflexive und die literaturkritische Verwendung stehen, gehen stark von aufführungspraktischen Gegebenheiten aus (bei Pindar die Siegesfeier mit dem realen Wagenlenker, bei Platon der vor Publikum agierende Rhapsode). In einem solchen stark ortsgebundenen Setting mag die Idee, dass sich die Vortragenden an einen fernen Ort begeben und in gewisser Weise das Publikum dorthin mitnehmen können, besonders attraktiv gewesen sein. Die lateinische Literatur wendet sich dagegen von Beginn an in höherem Maße an ein Lesepublikum, für das der Aufenthaltsort des Dichters weniger relevant gewesen sein mag.

Ob hiermit der wesentliche Grund für die Unterschiede zwischen griechischer und lateinischer Seite gefunden ist, wird sich nicht erweisen lassen. Bemerkenswert ist immerhin, dass die beiden Beispiele aus der lateinischen Literatur, die oben ausführlicher behandelt wurden, eine oral-performative Grundierung haben, im Falle von Quintilians Bemerkungen über die *enargeia* durch den Bezug auf die Rhetorik, im Falle von Martianus Capella durch die doppelte Rahmung der Erzählung als etwas, das der Ich-Erzähler von Satura gelernt hat und nun seinem Sohn vorträgt. Hiermit soll nicht gesagt sein, dass das Beobachterbild notwendig an eine ausdrückliche orale Kontextualisierung gebunden ist; Philostrats *Vita Apollonii* und Nonnos' *Dionysiaka* bilden auffällige Gegenbeispiele. Dennoch spricht manches dafür, dass die Bildentwicklung wesentliche Impulse

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Kuhn-Treichel 2020c (mit Schwerpunkt auf Manilius und weiteren Beispielen etwa aus Ovids *Metamorphosen* und Avians *Phaenomena*).

¹⁵⁵ Vgl. zu Bedeutung des performativen Rahmens für Metalepsen etwa Eisen/Möllendorff 2013, 2–4; Möllendorff 2018; Grethlein 2020, 56.

durch orale Kommunikationssituationen erhalten hat, auch wenn sie sich allmählich von diesen löst; ähnliche Beobachtungen werden sich für die mittelalterliche Literatur machen lassen.

Was die Bildentwicklung angeht, so lässt sich, abgesehen von den offensichtlichen Unterschieden zwischen selbstreflexiver und literaturkritischer Verwendung, von der frühgriechischen Dichtung bis zur Kaiserzeit eine Tendenz zur Rationalisierung sehen. Spielen noch in den platonischen *enthusiasmos* übernatürliche Elemente hinein, so wird die Anwesenheit mit Aristoteles zum Sinnbild für eine bestimmte Darstellungsweise. Der später einsetzende Bildgebrauch als Transitionsformel in Prosatexten hat gar von vornherein eine vorwiegend technische Funktion. Dagegen knüpfen Nonnos und implizit vielleicht bereits Philostrat an frühere Entwicklungsstufen an, indem sie eine mögliche Analogie zwischen Erzählung und übernatürlichem Ortswechsel andeuten (Philostrat) oder die Anwesenheit am Schauplatz mit religiösen, ja geradezu phantastischen Elementen ausmalen (Nonnos). Dabei weisen beide Autoren trotz ihrer individuellen Ausgestaltung zugleich in gewisser Weise auf die weitere Bildgeschichte voraus, denn in der von ihnen verwendeten selbstreflexiven Form wird das Bild der Anwesenheit nach einer längeren Unterbrechung ab dem Hohen Mittelalter zu einer neuen Blüte gelangen.

1.5 Wiederaufleben in Mittelalter und Renaissance

So kontinuierlich wie bis hierher lässt sich das Bild des Erzählers als anwesender Beobachter der Handlung nicht bis zum modernen Roman weiterverfolgen. Zumindest in den europäischen Literaturen, auf die sich diese Untersuchung beschränkt, scheint die betreffende Bildtradition erst später wiedereinzusetzen, entwickelt aber im Laufe der Zeit (ansatzweise schon im Mittelalter, deutlicher in der Neuzeit) eine weitaus größere Breite als in der Antike, die ja nur eine begrenzte Zahl von Fallbeispielen bietet. Monika Fludernik verweist in ihrem für die nachantike Geschichte des Beobachterbildes wichtigen Beitrag zu Metalepse und Szenenwechsel auf die mittelenglische Literatur als Vorläufer von Ausdrucksweisen des späteren Romans.¹⁵⁶ Einen Ansatz zum Wiederaufleben des Bildes kann man demnach in mittelenglischen Romanzen (zunächst in Dichtung, dann auch in Prosa) sehen, die für den Szenenwechsel regelmäßig Formeln des Typs „let us leave X and Y behind and turn to A and B“ verwenden (oft auch nur mit dem ersten Glied dieses Schemas). Ich zitiere zwei prägnante und aussagekräftige Bei-

156 Vgl. Fludernik 2003a; siehe auch Fludernik 2003b.

spiele aus *Ipomadon*, einem Versroman des vierzehnten Jahrhunderts, und Sir Thomas Malorys *Le Morte Darthur*, einer Prosabearbeitung des Artus-Lancelot-Stoffes aus dem fünfzehnten Jahrhundert:¹⁵⁷

Ipomadon leve we thus.
And turne agayne to Cabanus,
That was so good a knight. (V. 8201–8203)

So verlassen wir Ipomadon und wenden uns wieder zu Cabanus, der so ein guter Ritter war.

Now leve we Sir Launcelot in Joyus Ile wyth hys lady, Dame Elayne, and Sir Percivayle and Sir Ector playyng wyth them, and now turne we unto Sir Bors de Ganys and unto Sir Lyonell [...] (12,9 Caxton)

Jetzt verlassen wir Sir Launcelot auf der Frohen Insel mit seiner Dame Elayne, in Gesellschaft von Sir Percivayle und Sir Ector, und wenden uns zu Sir Bors von Ganys und zu Sir Lyonell [...] (Übers. Lachmann mod.)

Die Ausdrucksweisen lassen sich formal und funktional weitgehend mit den oben behandelten Transitionsformeln der antiken Literatur vergleichen (vgl. Kap. 1.3). Die Rede vom Verlassen und Zuwenden deutet zumindest an, dass sich der Erzähler (und, wenn man die erste Person Plural so verstehen will, der Adressat mit ihm) bei den jeweils von ihm behandelten Figuren befindet. Das Erzählen erscheint als metaleptisches „Agieren im Raum der erzählten Welt“.¹⁵⁸ Freilich gilt auch hier, was ich schon zu den antiken Transitionsformeln angemerkt habe: Die Ausdrücke sind so stereotyp, dass sie kaum eine starke bildliche Vorstellung bei zeitgenössischen Rezipienten ausgelöst haben dürften. In erster Linie dienen die Formeln als Markierungen des Szenenwechsels und legen damit die Mechanik des Erzählprozesses offen, zu der gerade bei Werken mit vielen Figuren wesentlich die geschickte Handhabung verschiedener Erzählstränge zählt. Das Hervortreten des Erzählers dient dabei weniger dazu, ein besonderes räumliches Verhältnis zur Handlung zu beanspruchen, als das Erzählte zu koordinieren und zu autorisieren. Entwicklungsgeschichtlich steht das Beobachterbild damit am Beginn eines neuen Anlaufs, wo das Bild zwar klar angelegt, aber kaum imaginativ entfaltet ist.¹⁵⁹ Auffällig ist, dass die mittelalterlichen Formeln so gut wie im-

¹⁵⁷ Ich entnehme das erste Beispiel Windeatt 1988, 143, das zweite Fludernik 2003a, 389; vgl. auch die Beispiele bei Wittig 1978, 61.

¹⁵⁸ So Häsner 2005, 37 und 2019, 105 in Bezug auf italienische Beispiele.

¹⁵⁹ So auch Häsner 2005, 38 (nicht haltbar aber S. 100, wonach die „Integrationstechnik des *entrelacement* ein Novum darstellt, für das die antike und spätantike Erzählliteratur keinen Präzedenzfall bereithält“).

mer auf Figuren bezogen sind, während ihre antiken Pendanten gelegentlich auch geographische Orte als Start- oder Zielpunkt enthalten (so in den in Kap. 1.3 zitierten Beispielen von Nepos, Cicero, Lukian und Philostrat). Das Erzählen über eine Figur erscheint als räumliche Begegnung mit ihr; entscheidend ist nicht der genaue Ort, sondern die Unmittelbarkeit zur Figur. Hierauf wird zurückzukommen sein.

Die von Fludernik angeführten Transitionsformeln sind nicht auf das Englische beschränkt. Formal und funktional vergleichbare Ausdrucksweisen finden sich in vielen volkssprachigen Literaturen des europäischen Mittelalters (das Mittellateinische nimmt eine Sonderrolle ein, da es, soweit ich sehe, größtenteils bei den aus der antiken lateinischen Literatur bekannten Ausdrucksmöglichkeiten bleibt, die sich überdies auf Prosa beschränken; gerade die mittellateinische Epik scheint in dieser Hinsicht nicht den volkssprachigen Verserzählungen zu folgen).¹⁶⁰ Für den Wechsel zwischen Erzählsträngen, in der Romanistik im Anschluss an Ferdinand Lot als *entrelacement* bezeichnet, entwickeln die verschiedenen Literaturen ein umfangreiches Formelrepertoire, das sich in verschiedene Typen gliedern lässt, wie es etwa Bernd Häsner unternommen hat.¹⁶¹ In der Mehrzahl dieser Typen, etwa „die Geschichte lässt ab zu reden von X und fängt an zu reden von Y“, „wir lassen ab zu reden von X usw.“ oder „wir lassen die Geschichte von X usw.“, bleibt der Erzähler auf der Ebene des *discours*. Daneben, möglicherweise durch sprachökonomische Verkürzung, wie sie sich schon bei antiken Transitionsformeln vollzogen haben könnte, etablieren sich jedoch Ausdrucksweisen, in denen sich der Erzähler unmittelbar auf der Ebene der *histoire* positioniert, sodass sich eine Metalepse wie in Fluderniks Beispielen aus dem Englischen ergibt.

In der französischen Epik sind schon ab dem zwölften Jahrhundert Formeln mit „lairons“ („wir werden lassen“) belegt. Diese drücken zwar für sich genommen kein räumliches Verhältnis aus (gewöhnlich ist ein *verbum dicendi* wie

160 Z. B. Heimo von Bamberg, *De decursu temporum* 2,4, 12. Jh. (*redeamus ad reges Assiriorum et Sicioniorum*, „kehren wir zu den Königen der Assyrer und Sikyonier zurück“); Theodoricus, *Historia de antiquitate regum Norwagiensium* 23, 12. Jh. (*sed regrediamur in Norwagiam*, „aber kehren wir nach Norwegen zurück“, zitiert nach Clover 1982, 155). Eine Besonderheit sind Metalepsen in der Biblexegese (z. B. Bernhard von Clairvaux, *In vigilia nativitatis Domini* 6,10, 12. Jh.: *nunc uero redeamus usque Bethlehem et uideamus hoc uerbum quod fecit Dominus et ostendit nobis*, „Kehren wir jetzt aber bis Bethlehem zurück und sehen wir das Wort, das der Herr gemacht und uns gezeigt hat [vgl. Luk 2,15]“; man beachte die mystischen Implikationen).

161 Häsner 2005, 34–50 und 2019, 86–113 (dort auch mehr zur Forschungsliteratur zum *entrelacement*); vgl. auch die Unterscheidung zwischen *discours*- und *histoire*-bezogenen Formeln bei Schneider 2021, 156.

parler hinzugesetzt oder zu ergänzen), sind nicht selten aber mit Verben der räumlichen Bewegung kombiniert, die sich direkt auf Figuren beziehen. Exemplarisch zitiert seien zwei Belege aus *Ami et Amile*, einer *chanson de geste* des zwölften Jahrhunderts, und aus Geoffroy de Villehardouins *La conquête de Constantinople*, dem ältesten erhaltenen Werk französischer Prosa (verfasst 1207–1213), das die dichterischen Formeln aufgreift:¹⁶²

Ici lairons dou comte Amile ester,
Au conte Ami devommez retorer [...] (V. 1229f.)

Hier wollen wir es bleiben lassen von Fürst Amile zu reden, zu Fürst Ami müssen wir zurückkehren [...]

Or vos lairons de cels devers Constantinople et revendrons al marchis Boniface de Montferat. (Par. 324)

Nun wollen wir ablassen euch von denjenigen vor Konstantinopel zu erzählen und zurückkehren zu Marquis Boniface von Montferrat.

In beiden Fällen ist zumindest im zweiten Glied eine räumliche Unmittelbarkeit des Erzählers, der bei Villehardouin übrigens scharf vom in der dritten Person erscheinenden Autor unterschieden ist, zu den Figuren des jeweiligen Erzählstrangs ausgedrückt.¹⁶³ Noch näher am Englischen stehen die Formeln im Spanischen, die typischerweise die Verben *dexar* („verlassen“) und *tornar* („zuwenden“) verwenden und so bereits im ersten Glied den Erzähler als bei den jeweils behandelten Figuren befindlich darstellen. Ich gebe je ein Beispiel aus dem auf das dreizehnte Jahrhundert datierten *Libro de Apolonio* und aus dem *Amadis de Gaula*. Das letztere Werk stammt in seiner erhaltenen gedruckten Form zwar erst aus dem frühen sechzehnten Jahrhundert, ist aber literaturgeschichtlich von besonderer Bedeutung, weil es von zahlreichen späteren Autoren stark rezipiert wurde, besonders vom im folgenden Teilkapitel zu besprechenden Cervantes:¹⁶⁴

Mas dexemos a ella su menester vsando,
tornemos en el padre que andaua lazdrado. (Str. 433cd)

162 Beide Stellen nennt bereits Kressner 1877, 7; vgl. zur zweiten auch Beer 1970, 271; Poirion 1978, 49. Curtius 1948, 426 zitiert ähnliche Belege aus *Garin le Loherain* (spätes 12. Jh.). Bei Chrétien de Troyes finden sich nach Häsner 2019, 86f.; 103f. keine Formeln dieses Typs. Allgemein zum Gebrauch von *lairons* mit impliziertem *parler* Tobler/Lommatzsch s. v. *laissier* (für *laissier de* ist hier angegeben „zu sprechen aufhören“, Bd. 5, Sp. 84,51).

163 Vgl. zu Autor und Erzähler bei Villehardouin Marnette 2006, 119.

164 Zum ersten Text vgl. Walker 1974, 103 (dort auch französische und englische Beispiele).

Aber verlassen wir sie, während sie ihrem Beruf nachgeht, wenden wir uns dem Vater zu, dem es elend ging.

Mas agora dexaremos a los vnos y otros en sus reales, como hauéys oýdo [...] y contarvos hemos lo que en este medio tiempo acaeció [...] (Kap. 112)

Aber jetzt werden wir die einen und die anderen in ihren Lagern verlassen, wie du gehört hast [...], und wir werden dir erzählen, was in der Zwischenzeit geschah [...]

Auch im Italienischen lassen sich vergleichbare Formeln finden, typischerweise mit den Verben *lasciar* („lassen“) und *tornar* („zuwenden“) oder *ritornar* („zurückkehren“); ich komme hierauf wegen der besonderen hiermit verbundenen Entwicklungen am Ende dieses Teilkapitels zurück. Etwas schwerer ist die Suche in der mittelhochdeutschen Literatur. Die mittelhochdeutschen höfischen Epen enthalten zwar ebenfalls mehr oder weniger typische metanarrative Formeln, eine räumliche Anwesenheit des Erzählers kommt hierin aber nur selten explizit zum Ausdruck.¹⁶⁵ Am ehesten vergleichen lassen sich hier Formeln mit *lâzen* („lassen“), das aber praktisch immer von einem Infinitiv begleitet ist und nicht unmittelbar ein räumliches Verhältnis ausdrückt (Typus „nun lassen wir ihn x tun“). Die im Infinitiv ausgedrückte Handlung ist dabei zumeist in der vorangehenden Szene beschrieben oder eingeleitet; der Erzähler präsentiert sich also nicht als Urheber der Handlung, sondern überlässt die Figur einer von ihr ohnehin schon begonnenen Tätigkeit (Ähnliches gilt übrigens auch für mittelenglische Formeln mit *let* + Infinitiv, etwa in Chaucers *Canterbury Tales*).¹⁶⁶ Formeln dieser Art implizieren grundsätzlich eine zeitliche Koinzidenz von Handlung und Erzählung. Für das Thema der räumlichen Anwesenheit können sie relevant werden, wenn die Handlung eine Bewegung im Raum beinhaltet oder wenn zusätzlich auf die räumliche Position des Erzählers gedeutet wird. Fälle der ersteren Art begegnen schon im frühen dreizehnten Jahrhundert; Christian Schneider nennt Wolframs von Eschenbach *Willehalm* und das *Nibelungenlied*:¹⁶⁷

nû lât Terramêren rîten –
hoeret, wie die êrsten strîten! (360,29f.)

¹⁶⁵ Einschlägig hierzu Schneider 2021, 151–162 (auch zum Begriff der metanarrativen Formel).

¹⁶⁶ Sonderfälle, wo die Handlung mit der Formel erst eingeleitet wird, behandle ich in Kap. 2.6. Etwas pauschal zu metanarrativen Formeln mit *lâzen* Schneider 2021, 154, wonach hierbei stets „die disponierende Macht der Erzählerstimme [...] auf die Handlung selbst durch[greift], indem sie etwas mit den Figuren geschehen lässt.“

¹⁶⁷ Schneider 2021, 154 mit Anm. 118. Formeln mit *lâzen* + *rîten* finden sich in Wolframs *Parzival* (101,5; 224,5; 443,5; 737,11, Hinweis von Martin Sebastian Hammer). Weitere jüngere Beispiele bei Schneider 2021, 155, Anm. 119.

Nun lasst Terramer reiten – hört, wie die Ersten kämpfen!

Di boten lazen riten; wir svln iv tvn bechant
wi div chvneginne fv̄re dvrch div lant [...] (B-Handschrift, Str. 1287,1f.)

Lassen wir die Boten reiten; wir werden euch berichten, wie die Königin durch das Land fuhr [...]

An keiner der Stellen ist die räumliche Position des Erzählers ausdrücklich angegeben, doch legen beide Verspaare die Vorstellung nahe, dass sich die genannten Figuren anschließend aus der Gegenwart des Erzählers und der Adressaten entfernen, die drei Parteien sich also zuvor am selben Ort befanden. Das Präsenz *strîten* („kämpfen“) im ersten Beispiel kann man dabei so verstehen, als solle das Publikum nicht bloß den folgenden Bericht hören, wie es an der zweiten Stelle heißt, sondern das Kampfgeschehen selbst, das sich in metaleptischer Simultaneität zur Erzählung, ja möglicherweise unmittelbar vor ihren Ohren abspielt.¹⁶⁸ Damit schiene auch der schon in der Antike bekannte Konnex zwischen räumlicher Anwesenheit und sinnlicher Erfahrbarkeit (der sich dort freilich meist auf das Sehen bezieht) einen Moment lang wieder auf.¹⁶⁹ Noch deutlicher wird die stationäre Position von Erzähler und Adressat, wenn sich Figuren zu ihnen hinbewegen sollen, etwa in Wolframs *Parzival*, wo es über eine bereits herannahende junge Frau heißt: „nu lât si heistieren her“ („nun lasst sie herbeieilen“, 778,26).¹⁷⁰ In beiden Fällen vermitteln die Formeln dieses Typus den Eindruck einer räumlichen Begegnung von Erzähler, Publikum und Figuren, die sich wesentlich durch die Bewegung der Figuren in der Handlung ergibt.

Eine zusätzliche Angabe zur räumlichen Position des Erzählers findet sich an einer Stelle aus dem spätmittelalterlich überlieferten, aber auf eine ältere Urfassung zurückgehenden *Münchener Oswald*:¹⁷¹

nu laß wir si den hirsch jagen
und süllen da haim von der kungin sagen. (V. 2483f.)

168 Vgl. zum „present of perception“ Zeman 2018, 280. Zu Simultaneität und Metalepse siehe S. 10 in diesem Band.

169 Nämlich bis der Erzähler wieder seine Rolle als Vermittler vergangenen Geschehens aufnimmt („nu hoert wer sölhe tât dâ tuo, / daz man in drumbe p̄rse. / ob michts d’âventiure wîse [...], 361,2–4).

170 Vgl. auch 652,15 („nu lât den knappen wider komn“), wo aber die Position des Erzählers unbestimmt bleibt (kein deiktisches Element wie „her“ wie in 778,26). Den Hinweis auf beide Stellen verdanke ich Martin Sebastian Hammer.

171 Zitiert bei Schneider 2021, 153.

Nun lassen wir sie [die Heiden] den Hirsch jagen und werden zu Hause von der Königin erzählen.

Die Angabe „da haim“ lässt sich so verstehen, dass sich der Erzähler, wenn er den Faden der Handlung am Hof wiederaufnimmt, in metaleptischer Weise auch selbst dort befindet. Eine nur in einer einzelnen Handschrift überlieferte Variante macht dies noch expliziter: „Wir sölent haim zû der jungen küniggin ga^uhen“ (V. 2484).¹⁷² Die Formulierung kann sicherlich nicht als repräsentativ für die mittelhochdeutsche Literatur gelten, verdient aber doch insofern Beachtung, als sie einen in der geläufigen Transitionsformel implizierten Gedanken fortspinnend und ausformuliert. Gerade in seiner singulären Stellung macht das zitierte Beispiel jedoch auch deutlich, dass eine räumliche Anwesenheit des Erzählers am Ort der Handlung in der mittelhochdeutschen Erzählliteratur in aller Regel eben nicht ausdrücklich beansprucht, sondern allenfalls angedeutet ist. Die angeführten englischen, französischen und spanischen Texte werden in dieser Hinsicht deutlicher, allerdings entwickeln auch sie aus den stereotypen Transitionsverben nie anschauliche Anwesenheitsszenen, wie dies in der Antike zumindest einige wenige Autoren tun. Damit stellt sich die Frage, warum das Beobachterbild, obwohl offenbar grundsätzlich bekannt, in den betreffenden Texten so vorsichtig eingesetzt wird.

Ein möglicher Grund hierfür liegt in einer auf mündlichen Rezeptionsformen basierenden Raumkonzeption. Schon Fludernik stellt die Vermutung an, dass hinter den von ihr beschriebenen stereotypen Überleitungen Formeln oraler Dichtung stehen, die in schriftlich fixierten Texten fortgeführt wurden.¹⁷³ Dieser Gedanke lässt sich in einen weiteren Kontext stellen. Jüngere mediävistische Beiträge weisen darauf hin, dass mittelalterliches Erzählen trotz mancher Unterschiede und Ausnahmen typischerweise in einem gemeinsamen ‚Zeigraum‘ erfolgt, in dem sich der Erzähler zusammen mit dem Publikum befindet.¹⁷⁴ Grundlegend hierfür sind orale Vortragssituationen, in denen der reale und der imaginäre Raum bis zu einem gewissen Grad miteinander konvergieren, sodass die Handlung wie auf einer Bühne unmittelbar vor dem Erzähler und den Zuhörern

172 Angegeben im Apparat der Ausgabe von Curschmann. Die Handschrift ist auf 1472 datiert.

173 Fludernik 2003a, 389: „In fact, the medieval scene shift markers presumably echo formulae of oral poetry; they continued to be used in verse narrative because they proved necessary to the structuring of longer romances, with the result that they even survived into the fifteenth-century prose romances.“

174 Die Kategorie Raum im mittelalterlichen Erzählen hat zuletzt große Aufmerksamkeit erfahren, vgl. Däumer 2013; Wagner 2015; Müller 2017, 243–294; Kragl 2018; Schneider 2018 (und 2021, 259–303).

stattzufinden scheint.¹⁷⁵ Diese Raumkonzeption bleibt auch unter den Bedingungen einer semi-oralen Textualität trotz verschiedener Weiterentwicklungen prägend. Für das Thema der Anwesenheit folgt hieraus, dass sich der Erzähler und die Rezipierenden grundsätzlich am Ort der Handlung befinden, allerdings weniger, weil sie sich an einen bestimmten geographischen Ort begeben, als weil sich die Handlung ohnehin vor ihnen abspielt.

Gerade Formulierungen mit *turne* oder *tornar* werden im Rahmen einer solchen bühnenartigen Raumkonzeption erst recht verständlich; auch der Typus „nun lassen wir ihn reiten“ ergibt unmittelbar Sinn, wenn sich die Figur aus der Gegenwart des Erzählers bewegt und nicht umgekehrt. Der Erzähler ist hierbei anwesend, aber nicht unbedingt mobil gedacht. Andere Formulierungen (so die Typen „wir verlassen“ und „wir kehren zurück“, noch deutlicher das Einzelzeugnis „wir söllent [...] ga“hen“) deuten zwar eine Mobilität des Erzählers an, doch sind die Referenzpunkte der Bewegung eher Figuren als Orte. Die Anwesenheit an einem bestimmten geographischen Ort bleibt in der Regel zu erschließen. Dass der Aufenthalt am Ort der Handlung nicht deutlicher ausgedrückt wird, erklärt sich vielleicht daraus, dass die Raumillusion wesentlich von ihrer Selbstverständlichkeit lebt: Explizite Reflexionen zum Verhältnis von erzähltem und unmittelbarem Wahrnehmungsraum würden die Illusion der Konvergenz eher gefährden als befördern. Die Idee der Kopräsenz von Erzähler, Publikum und Figuren wirkt am besten, wenn man sich nicht über sie verständigen muss.

Freilich bleibt die Verwendung metaleptischer Transitionsformeln nicht überall so vorsichtig. Hierfür ist der Blick auf die bislang nicht näher betrachtete italienische Renaissanceliteratur zu wenden. Noch während in verschiedenen Teilen Europas weitere höfische Epen entstehen und weitertradiert werden, lassen sich in einer neuen Gattung der italienischen Literatur bereits um einiges deutlichere Ausprägungen des Beobachterbildes greifen. In Boccaccios *Decameron* (entstanden zwischen 1349 und 1353) weisen die in der Nähe von Florenz beisammensitzenden Erzählerinnen und Erzähler zu Beginn ihrer Novellen regelmäßig auf deren Schauplatz hin. In mehreren Fällen sprechen sie in diesem Zusammenhang davon, dass dieser Schauplatz aufgesucht werden soll, so am Beginn zweier aufeinanderfolgender Novellen am dritten Tag:¹⁷⁶

¹⁷⁵ Vgl. zur Vortragssituation Schneider 2018, 210–212 (wiederholt in 2021, 277–280); zum Bild der Bühne auch Kragl 2018, bes. 161.

¹⁷⁶ Zum Inhalt der Novellen Ruthenberg 2014; Barsella 2014. Vgl. zur Ausdrucksweise 4,7,5: „Il che [...] apparirà nella mia novella, con la qual mi piace nella nostra città rientrare, della quale questo dì, diverse cose diversamente parlando, per diverse parti del mondo avvolgendoci cò tanto allontanati ci siamo.“ („Das wird [...] in meiner Novelle deutlich erscheinen; mit ihr möchte ich wieder in unsere Heimatstadt zurückkehren, von der wir uns am heutigen Tag so weit ent-

Alquanto è da uscire della nostra città, la quale come d'ogni altra cosa è copiosa, così è d'esempli a ogni materia; e come Elissa ha fatto, alquanto delle cose che per l'altro mondo avvenute son raccontare, e per ciò, a Napoli trapassando [...] (3,6,3)

Wir müssen unsere Stadt einmal verlassen, die wie an allem anderen auch reich an Beispielen für alle Themen ist. Wie Elissa es getan hat, soll von Dingen erzählt werden, die sich in anderen Teilen der Erde ereignet haben: So schauen wir nach Neapel [...]

A me piace nella nostra città ritornare, donde alle due passate piacque di dipartirsi, e come un nostro cittadino la sua donna perduta racquistasse mostrarvi. (3,7,2)

Ich möchte in unsere Stadt zurückkehren, die in den letzten beiden Novellen verlassen wurde; und ich werde euch zeigen, wie einer unserer Mitbürger seine verlorene Dame wiedergewonnen hat. (Übers. Brockmeier)

Die Aussagen stehen noch deutlicher als in den oben behandelten semi-orale Texten im Kontext einer mündlichen Kommunikationssituation, die hier freilich im Text selbst beschrieben ist, also auf der intradiegetischen Ebene steht (möglicherweise scheinen hier die ersten nachantiken Metalepsen auf, bei denen intradiegetische und hypodiegetische Ebene vermischt werden). Zudem haben auch sie in gewisser Weise eine transitorische Funktion, insofern sie von einer Novelle zur nächsten überleiten, wobei sie zugleich am Beginn einer in sich geschlossenen Erzählung stehen. Über die zuletzt behandelten Texte hinaus gehen die zitierten Aussagen zum einen durch die Explizitheit, mit der eine Anwesenheit am Ort der Handlung beschrieben wird, noch mehr aber durch die Mobilität, die die Erzählenden für sich reklamieren. Die Handlung ereignet sich nicht wie auf einer Bühne vor den Augen eines statischen Erzählers, vielmehr müssen sich die Erzählenden, oder eher wohl die Erzählgemeinschaft, nach der Vorstellung der zitierten Passagen selbst an den jeweiligen Schauplatz begeben.¹⁷⁷ Bemerkenswert ist überdies, dass die Anwesenheit nicht wie in den oben behandelten Texten auf Figuren fokussiert ist, sondern den Ort selbst („nostra città“, „Napo-

fernt haben, insofern wir von vielen anderen Dingen erzählt haben und durch viele andere Teile der Welt gestreift sind.“); 5,5,3: „Poi che Filostrato ragionando in Romagna è entrato, a me per quella similmente gioverà d'andare alquanto spaziandomi [...]“ („Da Filostrato sich mit seiner Erzählung in der Romagna bewegt hat, so will auch ich mich dort ein wenig ergehen [...]“).

¹⁷⁷ Ob die Zuhörenden den Erzählenden folgen, bleibt meist offen, man beachte aber die erste Person Plural in 4,7,5 („allontanati ci siamo“). Die Ausdrücke „è da uscire“ (3,6,3) und „a me piace [...] ritornare“ (3,7,2) lassen eine gemeinsame Bewegung von Erzählerin und Zuhörenden immerhin zu. Der Begriff „Erzählgemeinschaft“ wird in der Boccaccioforschung regelmäßig verwendet, vgl. etwa Kocher 2005, 245; Söffner 2010, 343.

li“) betrifft, sodass die Mobilität einen echt geographischen Charakter annimmt, wie es zuletzt in einigen antiken Texten der Fall war.

Der Anspruch, die Stadt zu verlassen und eine andere zu besuchen, gewinnt dabei besondere Bedeutung vor dem Hintergrund der Rahmenerzählung: Die zehn Erzählerinnen und Erzähler haben sich vor der grassierenden Pest in ein bei Florenz gelegenes Landhaus zurückgezogen, können also gerade nicht ohne Weiteres eine andere Stadt aufsuchen. Die Lage lässt sich in gewisser Weise mit der oben (Kap. 1.1) beschriebenen Exilsituation des Propheten Ezechiel vergleichen: Da ein physisches Aufsuchen des interessierenden Ortes nicht möglich ist, wird ein narrativer oder zumindest narrativ nachvollzogener Ortswechsel umso attraktiver und bedeutsamer. Die Anwesenheitsvorstellung erscheint damit nicht als bloßes Traditionsgut, sondern bespiegelt die konkrete Erzählsituation, ja ist womöglich auf diese abgestimmt. Das Bild erhalte damit eine eskapistische Konnotation: Erzählen kann gerade Menschen in räumlicher Gebundenheit dazu verhelfen, sich an einen Ort ihres Wunsches zu versetzen, sei es durch das eigene Hervorbringen einer Erzählung, sei es durch die hörende oder lesende Teilnahme an der Erzählung einer anderen Person (eine Idee, die manche spätere Autoren auch ausdrücklich formulieren werden).¹⁷⁸

Noch wichtiger für die weitere Entwicklung des Beobachterbildes ist der anderthalb Jahrhunderte nach Boccaccio tätige Ariost. Sein Versepos *Orlando furioso* (erstmalig gedruckt 1516, endgültige Fassung 1532), das in den folgenden Jahrhunderten in ganz Europa intensiv rezipiert und verarbeitet wurde, zeichnet sich durch die Zahl und Vielfalt seiner metanarrativen Einschaltungen aus, von denen einige schon länger als metaleptisch erkannt worden sind.¹⁷⁹ Dabei knüpft das Werk, wie auch in seinem Inhalt, an die Tradition der oben behandelten Ritterromane an. Tatsächlich muten viele der häufigen Strangwechselformulierungen recht konventionell an (typische Verben sind *lasciar*, *tornar* und *ritornar*).¹⁸⁰ Daneben finden sich jedoch immer wieder Fälle, in denen die Transitionsformeln

178 So Erhart Kästner, *Zeltbuch von Tumilad* über seine Kriegsgefangenschaft in Ägypten (1949, S. 27): „Ich schrieb. [...] Während die andern der Hitze, den Fliegen, der Enge und den andern ägyptischen Plagen mehr Aufmerksamkeit schenkten, genoß ich den Vorteil, daß ein Schreibender nichts braucht als Stift und Papier, um Zeit und Raum so entrückt zu sein wie es ein Träumender ist.“ (Man beachte den medialen Wandel zur Schriftlichkeit!)

179 Berta 2006, 188f. nennt etwa 15,9,8 (dazu S. 178 in diesem Band). Allgemein zur „Autoreflexivität“ des *Orlando furioso* Hempfer 1982, wonach das Werk Techniken der späteren Romantradition präfiguriert. Zur Rezeption des Werks in Deutschland Aurnhammer/Zanucchi 2020.

180 Vgl. etwa 3,4,5; 7,2,7; 11,80,3; 12,17,1; 15,10,1; 17,17,5; 18,59,3. Vor Ariost finden sich ähnliche Formeln bei Pulci und Boiardo, vgl. Timm 1996, LVII, Anm. 32. Häsner 2019, 103 (vgl. 2005, 37) nennt außerdem ein Beispiel aus der *Spagna* (5,4, um 1380).

mehr oder weniger deutlich umspielt und in ihrem metaeptischen Potenzial gesteigert werden. Da diese Tendenz bereits von Häsner eingehend nachgezeichnet wurde, beschränke ich mich hier auf vier aussagekräftige Beispiele, von denen ich zwei Häsner entnehme.¹⁸¹ An einer Stelle des 12. Gesangs kündigt der Erzähler an:

Ma tornando a Ruggier, ch'io lasciai quando
dissi che per sentiero ombroso e fosco
il gigante e la donna seguitando,
in un gran prato uscito era del bosco;
io dico ch'arrivò qui dove Orlando
dianzi arrivò, se 'l loco riconosco. (12,17,1–6)

Aber mich zu Ruggiero wendend, den ich verlassen habe, als ich sagte, dass er, auf schattigem und dunklem Pfad dem Riesen und der Dame folgend, auf eine große Wiese des Waldes herausgetreten war, sage ich, dass er dort ankam, wo Orlando vor kurzem ankam, wenn ich den Ort wiedererkenne.

Die Passage beginnt mit stereotypen Transitionsverben und entwickelt damit zunächst allenfalls eine schwache bildhafte Qualität. Über die Beispiele aus früheren Ritterromanen hinaus geht sie, indem sie die konventionell eröffnete Anwesenheitsvorstellung in angedeuteter Form noch einmal ironisch aufgreift. Die Bemerkung „se 'l loco riconosco“ impliziert, dass der Erzähler die betreffende Wiese schon einmal an der Seite von Orlando betreten hat und jetzt mit Ruggiero, dem er sich zugewandt hat, von neuem erreicht. Darüber hinaus legt sie nahe, dass der sich mit den Figuren bewegende Erzähler, weit entfernt von Allwissenheit, aus seinen visuellen Eindrücken erschließen muss, wo er sich gerade befindet. Die Passage steht damit exemplarisch für Ariosts spielerischen Umgang mit älteren Erzähltraditionen. Sowohl der ironische Umgang mit dem Beobachterbild, für den in der Antike Lukian ein erstes, freilich sehr anders geartetes Beispiel gab, als auch die angedeutete Unsicherheit über den Aufenthaltsort, die an das Unwissen des Erzählers bei Martianus Capella erinnert, werden im modernen Roman in deutlicherer Form begegnen.

An anderen Stellen verstärkt Ariost das Beobachterbild durch weitere Variationen; ich zitiere Belege aus dem 9. und dem 22. Gesang:¹⁸²

181 Häsner 2005, 36–50 und 2019, 103–113; allgemein zum *entrelacement* bei Ariost Stierle 1980, 297–310; Zaiser 2009, 133–137; zu Metalepsen bei Ariost auch Rivoletti 2014, 204–213.

182 Den Hinweis auf 9,93,5–8 verdanke ich Daniel Zimmermann; vgl. Rivoletti 2014, 208; 210; Häsner 2019, 108.

Prima che più io ne parli, io vo' in Olanda
 tornare, e voi meco a tornarvi invito;
 che, come a me, so spiacerebbe a voi,
 che quelle nozze fosson senza noi. (9,93,5–8)

Bevor ich mehr über ihn sage, möchte ich nach Holland zurückkehren, und ich lade euch ein, mit mir zurückzukehren, denn ich weiß, dass es euch ebenso leidtun würde wie mir, wenn die Hochzeit ohne uns stattfände.

Chi sia dirò, ma prima dar le spalle
 a Francia voglio, e girmene in Levante,
 tanto ch'io trovi Astolfo paladino,
 che per Ponente avea preso il camino.
 Io lo lasciai ne la città crudele [...] (22,4,5–5,1)

Wer es ist, werde ich sagen, aber zuerst will ich dem Frankenreich den Rücken kehren und in die Levante gehen, bis ich den Paladin Astolfo finde, der den Weg gen Westen genommen hatte. Ich verließ ihn in der grausamen Stadt [...]

Im ersten Fall durchbricht Ariost die Formelhaftigkeit der Aussage, indem er die mit dem stereotypen Verb *tornare* angedeutete Bewegung für den Erzähler und den Adressaten einzeln durchspielt. Der in negativer Umkehrung formulierte Gedanke, dass Erzähler und Adressat der erzählten Hochzeit beiwohnen sollen, intensiviert die bildhafte Vorstellung, indem er einen ausgedehnten Aufenthalt am Handlungsort nahelegt. Im zweiten Beispiel erhöht die individuellere Formulierung des räumlichen Übergangs mit „dar le spalle“, „girmene“ und „ch'io trovi“ die Wahrscheinlichkeit, dass beim Lesen eine bildliche Vorstellung entsteht. Die Verwendung von *trovare* weist dabei auf eine topische Verwendung in späteren Romanen voraus („wir finden unseren Helden“), zeichnet hier aber, zumal in Verbindung mit anderen Bewegungsausdrücken, deutlich das Bild eines sich durch die Diegese bewegendem Erzählers.¹⁸³ Der Übergang zur Figur des folgenden Erzählstranges scheint nachgerade eine zeitlich ausgedehnte Suche im erzählten Raum zu erfordern, ist also nicht mit einer einfachen Zuwendung im Sinne der bühnenhaften Raumkonzeption des Mittelalters abgetan.¹⁸⁴ Hierzu passt auch, dass die Bewegung des Erzählers nicht an Figuren orientiert ist, sondern mit

183 Für weitere Beispiele für transitorisches (*ri*)*trovare* im *Orlando furioso* siehe Häsner 2019, 107. Timm 1996, LVII notiert eine Imitation des Bildes ‚Erzähler sucht Figur‘ im jiddischen Stanzroman *Paris un Wiene* (16. Jh., 538,3: „un` Pàris will ich gèn suchèn ach“).

184 Häsner (2019, 108) sieht überdies impliziert, dass das Personal des Erzählstranges „dem Erzähler verloren gehen könnte, also zu einem autonomen Sein jenseits seiner erzählten Existenz imstande wäre.“

„girmene in Levante“ dezidiert geographisch bestimmt wird, wie es auch bei Boccaccio zu beobachten war. Erst am Ende des Zitats kehrt Ariost mit „lasciai“ zu einem konventionellen Transitionsverb zurück, dass in diesem Kontext jedoch ebenfalls leichter in seiner bildhaften Valenz wahrgenommen werden kann.

Noch auffälliger und im Wortsinn grenzüberschreitend wird die Strangwechselformulierung am Ende einer Episode, in der Astolfo auf dem Feuerwagen des Propheten Elia zum Mond fährt, wo er mit dem Evangelisten Johannes über die ruhmvolle Zukunft des Hauses Este spricht:¹⁸⁵

Resti con lo scrittore de l'evangelo
Astolfo ormai, ch'io voglio far un salto,
quanto sia in terra a venir fin dal cielo;
ch'io non posso più star su l'ali in alto.
Torno alla donna a cui con grave telo
mosso avea gelosia crudele assalto.
Io la lasciai [...] (35,31,1–7)

Bliebe Astolfo nun beim Schreiber des Evangeliums, denn ich will einen Sprung machen, so weit es ist, vom Himmel zur Erde zu gelangen; denn ich kann nicht mehr auf Flügeln in der Höhe bleiben. Ich wende mich zur Dame, auf die Eifersucht mit schwerer Waffe einen grausamen Anschlag verübt hatte. Ich verließ sie [...]

Hier ist die metaleptische Bewegung des Erzählers in einen Raum von kosmischen Dimensionen eingeschrieben. Das Erzählen ist dabei anschaulich als Flug visualisiert, bevor die Darstellung auch hier zu topischen Transitionsverben zurückkehrt („Torno“, „lasciai“). Das Bild des geflügelten Erzählers ist freilich keine bloße Ausschmückung, sondern greift, wie Häsner zeigt, die vorangehende allegorische Parallelisierung des wahren Dichters mit Schwänen auf, die die erinnerungswürdigen Namen dem Lethestrom entreißen (35,13–15).¹⁸⁶ Für diese Arbeit ist das Bild darüber hinaus deswegen interessant, weil es an antike Aussagen über einen Flug des Autors durch die Diegese erinnert, wie wir sie in literaturkritischer Form bei Ps.-Longin und Lukian (und in möglicher Präfiguration bei Aristeeas und Ezechiel) gesehen haben.¹⁸⁷ Mit seinem Flug zum Mond und dem Sprung zur Erde schreibt sich der Erzähler eine über das Normalmenschliche hinausgehende Bewegungsfähigkeit zu – und bricht diesen Anspruch zugleich, indem er bekundet, sich nicht länger in der Luft halten zu können, wobei neben dem kosmischen Aufenthaltsort wohl auch auf den ‚hochfliegenden‘ Inhalt des

185 Vgl. zur Stelle Häsner 2019, 110.

186 Vgl. Häsner 2019, 110.

187 Vgl. Kap. 1.1 und 1.3 in diesem Band.

Gesprächs mit dem Evangelisten angespielt ist.¹⁸⁸ Gerade diese Verbindung von bildhafter Entfaltung und ironischer Brechung der Metalepse, die das Erzählen zugleich als machtvollen und als spielerischen Vorgang kennzeichnet, macht Ariost zu dem für dieses Kapitel bemerkenswertesten Vorläufer, wenn nicht gar mit Karlheinz Stierle zum „eigentlichen Anfangspunkt des modernen Romans“.¹⁸⁹

Es bleibt zu fragen, in welchem Verhältnis die angeführten Erzähltexte aus dem Mittelalter und der Renaissance zur antiken Geschichte des Beobachterbildes stehen. Eine genealogische Beziehung zum antiken Beobachterbild ist nur in gewissen Grenzen anzunehmen. Bei den in diesem Abschnitt genannten englischen, französischen, deutschen und spanischen Autoren ist zwar eine Kenntnis des Lateinischen, aber kaum des Griechischen anzunehmen.¹⁹⁰ Hierzu passt es, dass freiere Entfaltungen von Transitionsformeln, wie sie sich in der griechischen Literatur entwickeln, in mittelalterlichen Erzähltexten fast vollständig fehlen. Dass die mittelalterlichen Formeln unter dem Eindruck der schlichter bleibenden Überleitungsphrasen des Lateinischen entstanden sind, ist immerhin möglich, aber auch alles andere als zwingend. Zumindest in einer Hinsicht kann man das mittelalterliche Beobachterbild jedoch, auch wenn es sich unabhängig entwickelt haben sollte, mit seiner antiken Vorgeschichte verbinden: Offenbar sind die Ausdrücke, wie schon in der Antike, in einem oral geprägten Kontext aufgekommen und haben sich von dort aus in schriftliche Kontexte übertragen (dies würde auch erklären, warum die von vornherein schriftbasierte mittellateinische Epik, die sich überdies an Modellen wie Vergil orientiert, keine vergleichbaren Formeln ausbildet).

Anders ist die Lage bei den italienischen Renaissance-Humanisten Boccaccio und Ariost, die sich beide nachweislich auch mit griechischer Literatur beschäftigt haben. Ob hinter ihrer freieren Verwendung von Beobachterbildern am Szenenwechsel Inspirationen aus antiken griechischen Texten stehen, wird sich wohl kaum nachweisen lassen; bei Ariost lässt sich zumindest das Flugbild mit antiken Vorläufern parallelisieren, doch ein unmittelbares Modell für seine Verse legt sich auch hier nicht nahe. Dennoch setzen die beiden Autoren, unabhängig von der Frage einer direkten Beeinflussung, in gewisser Weise bestimmte Ent-

188 Häsner (2019, 110) verknüpft dies mit dem Proöm des Gesangs, wo der Erzähler bekundet, ihm sei (wie Orlando) sein Verstand durch die von ihm geliebte Frau abhandengekommen, allerdings müsse man für diesen (anders als bei Orlando) nicht bis zum Mond fliegen, weil er sich nicht in solchen Höhen ansiedeln werde (dazu auch Hempfer 1982, 140f.; Häsner 2019, 61).

189 Stierle 1980, 259.

190 Grundlegend zu Griechischkenntnissen im europäischen Mittelalter ist Berschin 1980.

wicklungslinien des antiken Beobachterbildes fort. Zugleich weisen die beiden vielrezipierten Autoren damit in unterschiedlicher Weise auf die weitere Entwicklung voraus, die sich vor allem in dem sich neu etablierenden Genre des modernen Romans vollziehen wird.¹⁹¹

1.6 Aufnahme und Entfaltung im modernen Roman

Einen neuen Entwicklungsschub erfährt das Beobachterbild mit der Etablierung des ‚modernen‘ europäischen Romans, der natürlich in vielfältiger Weise an frühere Romantraditionen anknüpft. Zwar begegnen Beobachterbilder weiter auch in anderen Gattungen, etwa in narrativer Dichtung. Als markantes Beispiel abseits der kanonischen Literatur erwähne ich Christian Ulrich Illenhöfers 1643 veröffentlichte *Poetische Beschreibung Der Denckwürdigen Blutigen Schlacht/ So den 23. Octobris/2. Novembris Anno 1642. Im Breiten-Felde nahe Leipzig [...] vorgehen*, wo sich der Erzähler mit der Selbstaufforderung „ey lasst uns doch hingehn“ (V. 1255) auf das Schlachtfeld versetzt und sogar Gespräche mit verschiedenen Verwundeten führt.¹⁹² Auch literaturkritische Verwendungen nach antikem Vorbild finden sich in der Frühen Neuzeit wieder: Schon Genette zitiert Nicolas Boileaus *Art poétique* (1674), in der es über einen namenlosen Autor (gemeint ist Saint-Amant und sein Idyll *Moyse sauvé*) heißt, er folge Mose durch Wüsten und laufe, um mit dem Pharao im Meer zu ertrinken („Et, poursuivant Moïse au travers des déserts, / Court avec Pharaon se noyer dans les mers“, 1,25f.; die Verknüpfung von Anwesenheit und Mithandeln erinnert wohl nicht zufällig an Ps.-Longin, von dem Boileau im selben Jahr eine Übersetzung vorlegte).¹⁹³

Nirgendwo entfaltet das Beobachterbild jedoch eine so anhaltende Produktivität wie im modernen Roman, der darum von jetzt an im Mittelpunkt stehen soll (ein bemerkenswertes dichterisches Beispiel aus dem achtzehnten Jahrhundert wird im nächsten Teilkapitel nachzureichen sein). Der oft als erster Vertreter des modernen Romans bezeichnete Cervantes zeigt sich in dieser Hinsicht noch recht traditionell. Im *Don Quijote (El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, erster Teil 1605, zweiter Teil 1615) scheint die Vorstellung einer metaleptischen Anwesenheit des Erzählers am Ort der Handlung lediglich in konventionellen figuren-

191 Für überaus wertvolle Hinweise zu diesem Teilkapitel danke ich Martin Sebastian Hammer.

192 Ich danke Dirk Werle für den Hinweis auf Illenhöfer.

193 Zitiert nach Genette 1972, 244, Anm. 2; vgl. Matzner 2020, 8. Zur Rezeption von *De sublimate* bei Boileau insgesamt siehe Ley 2003.

bezogenen Transitionsformeln auf. Ein Beispiel aus dem zweiten Teil mag zur Illustration genügen:¹⁹⁴

Pero dejemos con su cólera a Sancho, y ándese la paz en el corro, y volvamos a don Quijote, que le dejamos vendado el rostro [...] (Kap. II.47, S. 1013)

Aber lassen wir Sancho jetzt mit seinem Zorn, und möge Frieden im Kreise dort walten, und kehren wir zurück zu Don Quijote, den wir mit verbundenem Gesicht verlassen haben [...] (Übers. Braunfels mod.)

Die Formulierung entspricht weitgehend dem aus Mittelalter und Renaissance bekannten Muster, wie es etwa in dem von Cervantes parodierten *Amadis de Gaula* begegnet (vgl. das letzte Teilkapitel). Bemerkenswert ist allenfalls, dass Cervantes derartige Ausdrucksweisen überhaupt übernimmt und damit an die weitere Romantradition weitergibt, die stark durch ihn geprägt wurde. Andere oft genannte Archegeten des modernen Romans wie Grimmelshausen und Defoe scheinen kaum oder gar nicht an Ausdrucksformen dieser Art interessiert zu sein, die angesichts autodiegetischer Erzähler in ihren Werken freilich auch nur bedingt möglich sind; Gleiches gilt für Briefromane wie Richardsons *Pamela, or Virtue Rewarded*.¹⁹⁵ Ab dem mittleren achtzehnten Jahrhundert, in dem der moderne Roman eine erste Blüte erfährt, ändert sich die Situation. In gezielter Abgrenzung von Romanen wie denen Richardsons, die durch die Unterdrückung eines extradiegetischen Erzählers eine Illusion der Unmittelbarkeit zu erzielen suchten, entwarfen einflussreiche Autoren dieser Zeit einen ausgeprägt präsenten Erzähler (*overt narrator*), der sich häufig auch mit metafictionalen Bemerkungen verschiedener Art zu Wort meldet.¹⁹⁶ In diesem Kontext gewinnt, zusammen mit anderen Formen von Metalepsen, auch die Idee der Anwesenheit am Ort der Handlung neue Popularität.¹⁹⁷

194 Meyer-Minnemann (2006, 54f.) bespricht die Stelle als Syllepsis. Inwieweit *Don Quijote* insgesamt metaleptisches Potenzial aufweist, ist umstritten. Patrick 2008 weist metaleptische Interpretationen, wie sie in den Sammelbänden Pier/Schaeffer 2005 und Grabe/Lang/Meyer-Minnemann 2006 vorgeschlagen wurden, zurück, wobei er einem ungewöhnlich engen Metalepsenverständnis folgt, das diskursive und nicht-paradoxe Spielarten ausschließt (gegen die zitierte Stelle S. 122). Affirmativ zu Metalepsen bei Cervantes wieder Lavocat 2016, 503f.; 512f.

195 Grimmelshausen zeigt immerhin insofern Interesse an Ebenenüberschreitungen, als er in der Rahmenhandlung des *Seltzamen Springinsfeld* (1670) den Autor-Erzähler mit den Figuren seines *Abenteuerlichen Simplicissimus* zusammentreffen lässt, doch ist dies nur entfernt mit den hier verfolgten bildhaften Ausdrücken vergleichbar.

196 Vgl. zusammenfassend zu dieser Gegenentwicklung Rawson 2007, 161.

197 Für einen Überblick über Metalepsen im achtzehnten Jahrhundert siehe Lavocat 2023, 741f. („the Golden Age of Metalepsis?“).

Zumeist handelt es sich dabei weiterhin um Umschreibungen des Szenenwechsels, allerdings werden diese deutlich freier, ja teilweise geradezu experimentell gehandhabt. Eine führende Rolle übernehmen hierbei englische Gattungsvertreter, besonders Henry Fielding und Laurence Sterne, die beide in ihrer Weise Einflüsse aus Cervantes weiterentwickeln, in Bezug auf Metalepsen jedoch deutlich über ihn hinausgehen.¹⁹⁸ In Fieldings Roman *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend, Mr. Abraham Abrams* (1742), der sich auf dem Titelblatt als „written in imitation of the manner of Cervantes“ ankündigt und im Vorwort als „comic epic poem in prose“ charakterisiert wird, vollzieht der Erzähler einen Szenenwechsel am Kapitelende mit den Worten:¹⁹⁹

[...] and indeed *Fanny* was the only Creature whom the Daughter would not have pitied in her Situation; wherein, tho' we compassionate her ourselves, we shall leave her for a little while, and pay a short Visit to Lady *Booby*. (Kap. IV.12, S. 293)

Sachlich beschreibt die Aussage nicht viel mehr als das ‚Verlassen‘ und ‚Zuwenden‘, mit dem schon in mittelalterlichen Erzähltexten eine metaleptische Präsenz des Erzählers impliziert werden konnte, doch variiert und umspielt Fielding die stereotypen Transitionsverben („pay a short Visit“). Ähnlich wie bei Ariost legt die freiere Formulierung nicht nur ein Bewusstsein für die bildhafte Qualität des Ausdrucks aufseiten des Autors nahe, sondern erhöht auch die Wahrscheinlichkeit für einen bildhaften Eindruck aufseiten der Rezipierenden. Dazu passt, dass die metaleptische Ausdrucksweise mit zusätzlichen Implikationen aufgeladen wird: Der Erzähler suggeriert, dass die von ihm verlassene Figur bis zu seiner Rückkehr in ihrer Situation („wherein“) verharren muss, was er zugleich, passend zum generellen Charakter des Romans, ironisch kommentiert, indem er insinuiert, dass er sich in einem inneren Zwiespalt zwischen seinem Mitleid für *Fanny* und dem anstehenden Besuch bei Lady *Booby* befindet, durch den er *Fanny* alleinlassen muss. Erzählte Zeit und Erzählzeit sind hierbei anscheinend gleichgesetzt, d. h. die zeitlichen Dimensionen der intra- und extradiegetischen Welt fallen zusammen, was die metaleptische Qualität der Passage zusätzlich

198 Hanebeck (2017, 192, Anm. 135) konstatiert anknüpfend an Patrick 2008, „that *Don Quixote* offers little metaleptic potential, and certainly offered Sterne no model of metaleptic narration.“ Das Beobachterbild könnte eine Ausnahme sein, wengleich Cervantes für die englischen Autoren hierin nicht die wesentliche Anregung gewesen sein dürfte. Zu einer Kombination aus Beobachter- und Urheberbild bei Swift siehe S. 183 in diesem Band.

199 Zitiert von Fludernik 2003a, 384f. Zur Charakterisierung des Romans im Vorwort Baines 2007, 52.

verstärkt (Fludernik spricht in Fällen wie diesen von einer „projected simultaneity“).²⁰⁰

Noch einen Schritt weiter geht Fielding in seinem wenige Jahre später erschienenen Roman *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749), der ebenfalls dezidiert komischen Charakter hat. Der Erzähler leitet hier von einer Beschreibung des Anwesens von Mr. Allworthy zu einer im Innern des Hauses spielenden Szene über, indem er sich an die Leserin oder den Leser wendet:

Reader, take care, I have unadvisedly led thee to the Top of as | high a Hill as Mr. *Allworthy's*, and how to get thee down without breaking thy Neck, I do not well know. However, let us e'en venture to slide down together, for Miss *Bridget* rings her Bell, and Mr. *Allworthy* is summoned to Breakfast, where I must attend, and, if you please, shall be glad of your Company. (Kap. I.4, S. 43f.)

Die Darstellung ist mit so plastischen imaginativen Details (hoher Hügel, gefährlicher Abstieg, läutende Glocke) angereichert, dass sich beim Lesen geradezu unweigerlich eine lebhaftere innere Vorstellung ergibt. Dabei fließen verschiedene Bildebenen ineinander, ähnlich wie bei Ariosts Sprung vom Mond zur Erde, der neben seiner metaleptischen Funktion metaphorisch für den Wechsel von Stil und Inhalt steht (35,31,1–7, vgl. S. 76 in diesem Band). Der Hügel, auf den der Erzähler den Leser geführt hat, ist zunächst eine Stilmetapher für die hochtrabende ekphrastische Beschreibung, die hiermit ihren Abschluss findet.²⁰¹ Gleichzeitig erinnert das Stichwort an die Topographie des beschriebenen Anwesens, womit die Idee einer Bewegung durch die beschriebene Szenerie zumindest angedeutet wird. Tatsächlich führt die Bewegung den Erzähler letztlich eindeutig an einen Ort der Diegese, nämlich den Frühstückstisch, und gewinnt damit spätestens hier eine metaleptische Qualität.²⁰² Besonders eindrücklich wird die Passage dadurch, dass sie – wiederum teilweise vergleichbar mit Ariost (9,93,5–8, vgl. S. 75) – die Anwesenheit des Erzählers und des Adressaten, den man in Transitionsverben der ersten Person Plural mitgemeint sehen kann, einzeln ausfor-

200 Fludernik 2003a, 387. Zur Anbahnung derartiger Implikationen in der Renaissance siehe Kap. 2.6 in diesem Band.

201 So interpretiert von McMorran 2002, 165: „The Hill in question is the mock-heroic description in the preceding paragraph, the heightened tone of which is ironically translated as a physical elevation.“

202 Vgl. Hanebeck 2017, 91f., der die Stelle als rhetorische Metalepse interpretiert und von einem „projected shared space“ (S. 92) spricht (zur metaleptischen Qualität der Stelle auch Häsner 2005, 1). Beide Autoren ignorieren freilich die Ebene der Stilmetapher („as high a hill as“; man beachte auch, dass die Beschreibung gerade nicht auf dem Gipfel des Hügels endet) und verkennen damit die Vielschichtigkeit der Passage.

muliert. Im ersten Teil des Zitats steht die räumliche Position des Adressaten im Mittelpunkt, während der Erzähler unbestimmter als Führer erscheint („I [...] led thee“); erst dann ist ausdrücklich von einer gemeinsamen Bewegung die Rede („let us [...] slide down together“), bevor der Erzähler seine eigene Rolle als Zeuge der nächsten Szene betont („I must attend“), dem sich der Adressat anschließen mag oder nicht („shall be glad of your Company“).

Wie bereits im *Joseph Andrews* ist die bildhafte Darstellung deutlich ironisch getönt. Dies zeigt sich schon in der grotesk-hyperbolischen Befürchtung, die Leserin könnte sich beim Abstieg, der sachlich dem Übergang von der Beschreibung zur Erzählung entspricht, das Genick brechen (so bereits angekündigt in der Synopse des Kapitels: „The reader’s neck brought into danger by a description“). Im explizit metaleptischen Teil des Zitats folgt dann die ironische Behauptung, angesichts der läutenden Glocke beim Frühstück aufwarten zu müssen, mit der sich der eben noch die Leserin führende Erzähler gleichsam zum Diener seiner Figuren degradiert. Die implizit und explizit metaleptischen Formulierungen illustrieren also noch eine Überleitung, tragen aber über diese strukturelle Funktion hinaus zum ironisch-humoristischen Erzählton des Romans bei.

Bald nach Fielding greift Sterne das Beobachterbild in seinem an erzählerischen Experimenten verschiedenster Art überreichen Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767) in kreativer Form auf. Das Werk, das seit Genette als Musterbeispiel für Metalepsen gilt,²⁰³ unterscheidet sich von den übrigen angeführten Romanen durch seinen homodiegetischen Erzähler, allerdings wird dieser in der Erzählung erst im Verlauf des dritten Buchs (erschienen 1761) geboren und ist daher lange noch nicht Teil der Handlung. Dies gilt auch für die folgende häufig zitierte Passage:²⁰⁴

I have left my father lying across his bed, and my uncle *Toby* in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour, and five and thirty minutes are laps’d already. – Of all the perplexities a mortal author was ever seen in, – this certainly is the greatest, – for I have [...] to finish [several digressions] [...], and all this in five minutes less, than no time at all [...]! (Kap. III.38, S. 278)

203 Vgl. Genette 1972, 244. Eine umfassende Untersuchung zu Metalepsen im *Tristram Shandy* bietet Hanebeck 2017, der zusammenfasst, das Werk sei „to my knowledge the narrative which displays most metalepses (or most metaleptic potential) of all narratives in the eighteenth and nineteenth centuries“ (S. 192).

204 Vgl. zur Stelle etwa Fludernik 2003a, 387; Klimek 2010, 139 (und 2018, 335); Hanebeck 2017, 88f.; meine Kürzungen folgen Klimek.

Ähnlich wie im Beispiel aus *Joseph Andrews* legt der Erzähler nahe, seine Figuren könnten sich nicht bewegen, solange er sich nicht bei ihnen aufhält. Die konkreten Zeitangaben führen den Zusammenfall von erzählter Zeit und Erzählzeit dabei prägnant vor Augen. Grotesk wird die metaleptischen Vorstellung vor allem dadurch, dass der Erzähler auf sein Versprechen – eigentlich eher eine Ankündigung – verweist, innerhalb einer bestimmten Zeit zurückzukehren („To explain this, I must leave him upon the bed for half an hour, – and my good uncle *Toby* in his old fringed chair sitting beside him“, Kap. III.30, S. 256).²⁰⁵ Womöglich deutlicher als in *Tom Jones* zeigt sich der Erzähler damit selbstironisch in einer narrativen Notlage: Kann der dortige Erzähler sich selbst und den Adressaten anscheinend gerade noch aus der Gefahr retten, in die sie die notwendige Bewegung durch die Diegese bringt, so ist der Erzähler Tristram Shandy mit seiner selbstgestellten Aufgabe, sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort der Handlung einzufinden, offenkundig überfordert. Als Leidtragende seines verfehlten Zeitmanagements präsentiert der Erzähler seine Figuren, die wie eingefroren an ihrem Ort verharren müssen, bis es ihm endlich gelingt, sie wieder aufzusuchen. Die Metalepse tritt damit vollends in den Dienst einer ironisch-grotesken erzählerischen Selbstdarstellung.

Deutsche und französische Autoren gehen etwas zurückhaltender mit dem Beobachterbild um, zeigen im Gefolge der englischen Autoren aber ebenfalls ein gesteigertes Interesse an Ausdrucksweisen dieser Art. In der französischen Literatur ist Diderot das kanonische Beispiel, der besonders (aber nicht nur) in seinem Roman *Jacques le fataliste et son maître* (entstanden zwischen 1765 und 1784, erstmals gedruckt 1796) regelmäßig metaleptische Erzählweisen einsetzt.²⁰⁶ Kennzeichnend für den Roman, der unübersehbar unter dem Einfluss von Sternes *Tristram Shandy* steht, ist ein ausgeprägtes Spiel mit den Leserinnen und Lesern. An einer von Genette nicht besprochenen Stelle überlässt der Erzähler vorgeblich dem Leser die Entscheidung, welchem der beiden Protagonisten er ‚folgen‘ will, nachdem sich beide getrennt haben:

[M]ais voilà le maître et le valet séparés, et je ne sais auquel des deux m’attacher de préférence. Si vous voulez suivre Jacques, prenez-y garde ; la recherche de la bourse et de la montre pourra devenir si longue et si compliquée, que de longtemps il ne rejoindra son maître, le seul confident de ses amours, et adieu les amours de Jacques. Si, l’abandonnant seul à la quête de la bourse et de la montre, vous prenez le parti de faire compagnie à son

205 Dazu Häsner 2005, 60.

206 Genette 1972, 244; vgl. Genette 2004, 23f. Zur kanonischen Stellung von Diderot als Beispiel für Metalepsen siehe etwa Klimek 2018, 334, zu Metalepsen bei Diderot vor *Jacques le fataliste* (etwa in *Les Bijoux indiscrets*, 1748) Pardo-Jiménez 2012.

maître, vous serez poli, mais très ennuyé ; vous ne connaissez pas encore cette espèce-là. Il a peu d'idées dans la tête [...] (S. 45)

Doch sind jetzt Herr und Diener getrennt, und ich weiß nicht, bei welchem von beiden ich verweilen soll. Falls Sie Jacques folgen mögen, seien Sie gewarnt; die Suche nach Börse und Uhr könnte derart lang und umständlich werden, dass es lange dauert, bis er wieder zu seinem Herrn aufschließt, dem einzigen, dem er seine Liebesgeschichte anvertraute, und dann Adieu, Jacques' Liebesgeschichte. Lassen Sie ihn jedoch allein nach Börse und Uhr ausziehen und beschließen, seinem Herrn Gesellschaft zu leisten, so büßen Sie diese Höflichkeit mit Langeweile; Sie kennen diesen Menschenschlag noch nicht. Er hat wenig Ideen im Kopf [...] (Übers. Schmidt-Henkel)

Sachlich steht die Formulierung für zwei mögliche Fortgänge der Erzählung. Wie bereits bei Fielding sind die Anwesenheit des Erzählers („m'attacher“) und des Lesers („vous voulez suivre“, „vous prenez le parti de faire compagnie“) einzeln ausformuliert. Wichtig ist auch hier, dass die Metalepse zur ironisch-humoristischen Erzählhaltung des Romans beiträgt. Dies geschieht schon durch die bloße Inszenierung einer Wahlmöglichkeit, die die realen Rezipierenden natürlich nicht haben, noch mehr aber durch die Warnungen des Erzählers vor beiden möglichen Wegen. Die räumliche Anwesenheit von Erzähler und Leser bei ihren Figuren wird als ein potenziell ermüdendes Geschäft präsentiert, wobei erzählte Zeit und Erzählzeit erneut ineingesetzt werden (andernfalls könnten Erzähler und Leser zu den nächsten interessanten Ereignissen springen). Der Fortgang verstärkt die humoristische Qualität der Metalepse. Die Erzählung folgt zunächst der zweiten der beiden Wahlmöglichkeiten, bis der Erzähler den Leser fragt, ob er nun genug vom Herrn habe und man nicht Jacques entgegengehen wolle, da dieser nicht zu ihm komme („Eh bien, en avez-vous assez du maître, et son valet ne venant point à nous, voulez-vous que nous allions à lui ?“, S. 46). Der Text inszeniert so eine fortgesetzte Unsicherheit, möglicherweise sogar einen Streit zwischen Erzähler und Leser über den richtigen Weg durch die Diegese: Die Anwesenheit am Ort der Handlung stellt die Beteiligten vor Probleme, gewinnt damit aber an Unterhaltungswert für die realen Rezipierenden, die die Wegfindungsversuche von Erzähler und (fiktivem) Adressat mitverfolgen können.

Die deutsche Literatur des achtzehnten Jahrhunderts hat in der Metalepsenforschung bislang wenig Beachtung gefunden, bietet jedoch mit Wieland ebenfalls ein frühes (freilich nicht ganz so auffälliges) Beispiel für das gesteigerte Interesse am Beobachterbild; später wird ihm Jean Paul folgen.²⁰⁷ Ich zitiere exem-

207 Einer der wenigen Beiträge zu Metalepsen bei Wieland (vor dem Hintergrund von Ariost) ist Rivolett 2014, 204–213. Für einen auffälligeren Fall im Gedicht *Oberon* siehe das nächste Teilkapitel.

plarisch aus Wielands *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), einem in Spanien spielenden Ritterroman, der sich intensiv mit Cervantes' *Don Quijote*, aber auch mit den Romanen Sternes und Fieldings auseinandersetzt.²⁰⁸ In einem Kapitel äußert sich der Erzähler zunächst mit leichtem Spott über

[...] die geheimnißvolle Zurückhaltung, womit die Romanen-Dichter uns zuweilen etliche Capitel lang im Zweifel lassen, wer diese oder jene Person sey, mit der sie uns in irgend einem Wirthshauß oder auf der Landgutsche zusammen gebracht halben [...] (Kap. III.10, S. 115f.)

Schon hier erhält die Beobachtervorstellung, die freilich auf die Rezipientenperspektive zugeschnitten ist, eine ironische Note: Die „Romanen-Dichter“, denen sich der Erzähler offenkundig nicht zurechnet, führen ihre Leser an zweifelhafte Orte und lassen sie dort zweifelhaften Figuren begegnen, scheinen also ihre Rolle als Führer durch die Diegese auszunutzen, um sich am Unwissen der Leser zu weiden.²⁰⁹ Spätere Formulierungen, mit denen der Erzähler sich selbst und seinen Lesern eine Anwesenheit am Ort des Geschehens zuweist, sind sprachlich eher unauffällig, erhalten durch ihren Kontext aber ebenfalls eine subtile humoristische Qualität, so zum Beispiel wenn der Erzähler am Ende desselben Kapitels eine Digression über die Natur der sympathischen Liebe mit den Worten abschließt:

Und nunmehr kehren wir, ohne uns länger mit solchen Subtilitäten aufzuhalten, zu unsern beyden Schönen zurück, welche wir, wie man sich vielleicht noch erinnert, auf dem Rückwege nach Liria verlassen haben. (Kap. III.10, S. 120)

Die konkrete Formulierung des Übergangs („kehren wir [...] zurück“, „verlassen haben“) ist traditionell und steht insofern etwa dem *Don Quijote* nahe, doch der suggerierte Gedanke, der Erzähler könne sich durch die räumliche Rückkehr zu den Figuren aus einer allzu diffizilen Diskussion befreien, verleiht ihr ein ironisches Potenzial. Ähnliches gilt, wenn der Erzähler in einem späteren Kapitel in einer knappen Parenthese verkündet: „denn wir können und wollen es nicht län-

208 Für einen Überblick zu den intertextuellen Bezügen des Werks siehe Immer 2008, 253f. Ausführlicher zur Auseinandersetzung mit *Don Quijote* im *Don Sylvio* zuletzt Ventarola 2019; grundlegend zur Sterne-Rezeption bei Wieland ist Michelsen 1962, 177–224, zum Verhältnis zu Fielding Stern 2003.

209 Vgl. zu ironischen Charakter der Stelle auch Immer 2008, 253. Die Situation unterscheidet sich insofern von den oben behandelten Aussagen bei Martianus Capella (S. 60f.) und Ariost (S. 74), wo der Erzähler selbst nicht sicher weiß, was er sieht.

ger verbergen, daß wir zu Lirias sind“ (Kap. V.5, S. 185). Die Formulierung der Anwesenheit ist denkbar knapp (freilich nicht rein konventionell), hat aber insofern eine ironische Ebene, als der Erzähler hiermit seine eigene „geheimnißvolle Zurückhaltung“ offenlegt, die ihm bei anderen Autoren Anlass zu Spott gegeben hatte. Die fein dosierte subtil-ironische Verwendung des Beobachtermotivs setzt sich in Wielands Bildungsroman *Die Geschichte des Agathon* (erste Fassung 1766/67) fort, wo der Erzähler etwa eine Liebesszene zwischen dem Titelhelden und der schönen Danae mit den Worten abbricht: „Und hier, ohne den Leser unnötiger Weise damit aufzuhalten, was sie ferner sagte, und was er antwortete, überlassen wir den Pinsel einem Correggio, und schleichen uns davon“ (Kap. VII.9, S. 133f.). Die Formulierung bleibt wiederum knapp, suggeriert aber, dass sich der Erzähler und der Leser durch den Bericht indiskret gegenüber den Figuren verhalten haben und nun Acht geben müssen, dass die Figuren nicht bemerken, dass sie bei ihnen waren.²¹⁰

Fassen wir bis zu diesem Punkt zusammen: Die genannten Autoren von Fielding bis Diderot verwenden metaleptische Formulierungen, die eine Anwesenheit des Erzählers (und teilweise des Adressaten) implizieren oder postulieren, in der Regel an Scharnierstellen der Erzählung und stehen insofern in der Tradition des transitorischen Bildgebrauchs, deren Anfänge bis in die Antike zurückreichen und die sich seit dem Mittelalter kontinuierlich durch die europäischen Literaturen verfolgen lässt. Andererseits gehen sie über diese Tradition hinaus, indem sie die stereotypen Überleitungen individuell ausformulieren oder narrativ ausgestalten, was die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass beim Lesen eine bildliche Vorstellung evoziert wird. Damit wird das transitorische Beobachterbild, das in den meisten antiken und mittelalterlichen Texten als lexikalisiert gelten kann, endgültig für eine Resemantisierung geöffnet. Wie gezeigt, gestalten bereits in der Antike einzelne Autoren, möglicherweise beeinflusst durch andere Verwendungsweisen des Beobachterbildes, die konventionellen Transitionsformeln zu plastischen Szenen aus; besonders ist hier an Philostrat zu denken, der dies erstmals in der erhaltenen Literatur in selbstreflexiver Form im Rahmen einer längeren Prosaerzählung tut. Noch wesentlich weiter in dieser Richtung geht Ariost, der aus den stereotypen Transitionsformeln wiederholt anschauliche Bilder entwickelt. Erst ab dem achtzehnten Jahrhundert lässt sich jedoch eine breite und kontinuierliche Tradition literarischer Ausgestaltungen des transitorischen Beobachterbildes greifen, in der die betreffenden Ausdrucksweisen regel-

210 Eine andere Deutung wäre, dass der Erzähler die Liebenden nicht stören will, was aber ebenfalls eine ironische Spitze hätte, weil auch so die traditionelle Vorstellung einer *unbemerkt* Anwesenheit des Erzählers infrage gestellt würde.

mäßig mit Funktionen und Implikationen aufgeladen werden, die über eine Ver-sinnbildlichung der kompositorischen Mechanik des Erzählprozesses hinausgehen.

All dies soll nicht bedeuten, dass konventionelle transitorische Formulierungen, die eine Anwesenheit des Erzählers am Ort der Handlung implizieren, ohne das imaginative Potenzial dieser Vorstellung weiter zu entfalten, von nun an nicht mehr begehen. In der deutschen Literatur etwa greifen vor allem die Autoren der Romantik das transitorische Beobachterbild in Romanen mit heterodiegetischem Erzähler relativ regelmäßig auf, vielleicht, weil die hierin angedeutete Begegnung mit den handelnden Figuren ihrer Tendenz zur Subjektivierung entgegenkommt.²¹¹ Die meisten der betreffenden Belege gehen jedoch kaum über die traditionellen Transitionsformeln hinaus, etwa wenn es in Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) am Beginn eines Kapitels heißt: „Wir treffen unsern jungen Freund wieder an vor einem Dorfe an der Tauber“ (Kap. 5, S. 42), oder wenn Eichendorff in *Ahnung und Gegenwart* (1815), ebenfalls am Kapitelbeginn, schreibt: „Wir finden Friedrich'n fern von dem wirrenden Leben, das ihn reizt und betrogen, in der tiefsten Einsamkeit eines Gebirges wieder“ (Kap. III.18, S. 278).²¹² Neben diesem topischen Gebrauch begegnen in der deutschen wie in anderssprachigen Literaturen jedoch von nun an immer wieder breitere und freiere Ausgestaltungen des Beobachterbildes, und diese sollen in diesem Buch im Mittelpunkt stehen, weil sie für die Frage nach den zugrundeliegenden Konzepten des Erzählens und ihrer diachronen Entwicklung am ergiebigsten sind.

Welche erzählkonzeptionellen Implikationen lassen sich den beschriebenen Entfaltungen des Beobachterbildes nun entnehmen, und wie verhalten sich diese zur antiken und mittelalterlichen Vorgeschichte des Bildes? Die wohl auffälligste

211 Auffällig ist die Seltenheit entsprechender Ausdrücke bei Goethe; vgl. immerhin die rezipientenbezogenen Aussagen in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Binnenerzählung, über eine andere Figur: „er erzählte nicht, er führte uns an die Orte selbst [...]“, S. 473); („Und gewiß, könnten wir beschreiben, wie glücklich alles eingeteilt war [...], so würden wir den Leser an einen Ort versetzen, von dem er sich so bald nicht zu entfernen wünschte“, S. 568). Interessant auch Goethes Formulierung aus Leserperspektive in einer Rezension zum Roman *Don Alonzo ou l'Espagne* aus dem Jahr 1824: „Wir verlassen unseren Helden in dem Augenblicke da er nach Amerika in eine ehrenvolle Verbannung gesendet wird.“ (S. 944)

212 Für konventionelle Beispiele aus englischen, italienischen und französischen Romanen des neunzehnten (und noch zwanzigsten) Jahrhunderts siehe Häsner 2005, 32; als Beispiel für die internationale Verbreitung ergänze ich Puschkin, *Der Schneesturm* (1831): „Doch kehren wir jetzt nach Nenaradowo zurück und sehen wir zu, was sich inzwischen bei den braven Eltern Marja Gawrilownas begeben hat.“ (S. 78f.)

Eigenart der betrachteten Beispiele aus dem achtzehnten Jahrhundert ist ihre ironisch-humoristische Qualität, die dem Charakter der Romane insgesamt entspricht. Die Romane nutzen die Metalepsen, ähnlich wie auch andere metafiktionale Kommentare, um ihren eigenen Erzählprozess zu ironisieren. Das Beobachterbild reflektiert dabei nicht an sich eine Vorstellung darüber, was Erzählen bedeutet (insoweit bleibt die Ausdruckweise eine *façon de parler*), sondern wird zum Mittel, mit dem Autoren ihr Erzählen (und das Erzählen überhaupt) in ein komisch-ironisches Licht setzen. Erzählen erscheint dadurch wesentlich als ein selbstreflexiver Prozess, der seine eigenen Konventionen kritisch beleuchtet und seine inhärenten Paradoxien explizit ausstellt. Man könnte die grotesk übersteigerten Anwesenheitsszenen sogar dahingehend interpretieren, dass sie die Absurdität bestimmter mit dem Erzählen verbundener Vorstellungen offenlegen. Natürlich setzt der Erzähler sich oder die Rezipierenden nicht der Gefahr eines Genickbruchs aus, wenn er von einer Bergbeschreibung zu einer Frühstücksszene überleitet, aber die gängige Vorstellung, dass der Erzähler sich oder die Rezipierenden an den Handlungsort versetzt, kann letztlich darauf hinauslaufen. Ebenso absurd ist die Annahme, Figuren warteten darauf, dass ihr Erzähler von anderen Schauplätzen zurückkehrt, oder der Erzähler darauf, dass die Figuren ihre Handlungen beenden, doch ebendies ist die logische Konsequenz, wenn man die intradiegetische und die extradiegetische Ebene spatiotemporal verschränkt.

Die durch die Metalepsen inszenierten Nöte, Widersprüche und Unvollkommenheiten des erzählerischen Handelns mindern freilich nicht den Anspruch der Romane als Erzählwerke. In paradoxer Weise machen sie die Autorität, die der Erzähler als sich durch die Diegese bewegender Beobachter und Führer der Lesenden beansprucht, durch punktuelle ironische Problematisierung erst richtig erlebbar.²¹³ Hatten Autoren wie Richardson versucht, ihrem Erzählen durch die Unterdrückung des Erzählers die Autorität realer Erlebnisberichte zu verleihen, so generieren Fielding und die ihm folgenden Autoren narrative Autorität, indem sie das Agieren des Erzählers hervorkehren, der auch dann die Kontrolle behält, wenn er angeblich mit seiner Aufgabe als Beobachter am Handlungsort überfordert ist.²¹⁴ Diese Autorität ist etwas wesentlich anderes als der Anspruch auf über-

213 Treffend hierzu Baines 2007, 63 (über *Joseph Andrews*): „But the unnamed narrator, our guide throughout, reminds us that power, even narrative power, is at its best when it allows itself to include, or artfully highlight, complication, imperfection, and self-mockery.“

214 Eine andere Auffassung wäre, dass der Erzähler selbst überfordert ist, der (empirische oder implizite) Autor jedoch seine kontrollierende Autorität unter Beweis stellt. Vgl. zum Gegensatz zu Richardson Rawson 2007, 161.

natürliche Bewegungsfähigkeit, den man bei einigen antiken Autoren im Beobachterbild sehen kann. Zwar führen die Erzähler ihre Fähigkeit zur Bewegung durch die Diegese teils eindrücklich vor Augen, zugleich lassen sie jedoch erkennen, dass es sich um eine bloße erzählerische Konvention handelt, deren logische Fragwürdigkeit Autoren wie Rezipierenden bewusst ist; der Erzähler „has the cake and eats it“.²¹⁵ Letztlich deuten die Metalepsen damit an, welch fundamental paradoxer Vorgang Erzählen ist: Alle Beteiligten wissen, dass die Ansprüche des Erzählers wie auch die Erlebnisse der Rezipierenden (visualisiert durch die jeweilige Anwesenheit in der Diegese) auf Illusion beruhen, aber dies tut der Wirkung des Erzählens keinen Abbruch.

Die selbstironische Verwendung des Beobachterbildes ist kein absolutes Novum. Vereinzelt komisch konnotierte Belege des Beobachterbildes finden sich bereits in der Antike, am auffälligsten bei Lukian, der ein Beobachterbild, freilich in literaturkritischer Form, komisch ausgestaltet und sogar die Idee einer falschen Anwesenheit exponiert (vgl. S. 50f. in diesem Band).²¹⁶ Wichtiger noch ist der bereits erwähnte Ariost, der einen ironisch-spielerischen Umgang mit dem Beobachterbild etabliert und in dieser Hinsicht als entscheidendes Vorbild des modernen Romans gelten kann (vgl. S. 73–77). Dass gerade diese beiden Autoren hier zu nennen sind, ist kein Zufall, denn beide wurden von frühen Romanautoren wie Fielding oder Wieland nachweislich intensiv rezipiert; Wieland wurde sogar als „deutscher Lukian“ und „deutscher Ariost“ apostrophiert.²¹⁷ Trotz dieser Vorläufer sucht eine solch regelmäßige und weitgehende komisch-ironische Verwendung des Beobachterbildes wie bei den oben besprochenen Autoren des achtzehnten Jahrhunderts in der Vorgeschichte dieses Metalepsentypus jedoch ihresgleichen. Das Beobachterbild lässt damit brennglasartig Entwicklungen der Erzählliteratur insgesamt erkennen. Das achtzehnte Jahrhundert ist geprägt vom Ringen des Romans um gesellschaftliche und literarische Anerkennung, und dieser Prozess spiegelt sich in einer Tendenz zum selbstreflexiven oder selbstironischen Erzählen wider, mit dem sich der Roman gleichzeitig der hinter ihm ste-

215 Eine solche ironische Doppelbödigkeit an sich ist auch im antiken Erzählen bekannt; erinnert sei an Abbruchsformeln bei Pindar und anderen Autoren, in denen der Erzähler etwa vorgibt, dass er das Vorige nicht hätte sagen sollen (hierzu Kuhn-Treichel 2020a, 229–236).

216 Zu einer möglichen angedeuteten komischen Brechung bei Pindar siehe bereits S. 33.

217 Beide Titel kamen schon zu Wielands Lebzeiten auf, wobei „der deutsche Lukian“ sich zunächst auf Lukians 1788–1789 erschienene Lukianübersetzung bezieht, später aber auch auf Wieland selbst übertragen wurde (vgl. Baumbach 2002, 89–94 und 2008, 418, zu „deutscher Ariost“ Martin 2020, 256f.). Zusammenfassend zu Wieland und Lukian Riedel 2008, 115, zu Wieland und Ariost Kofler 2008, 123f., zu Fielding und den beiden Vorbildern Battestin 2000, 23; 93f. (demnach hegte auch Fielding Pläne für eine Lukianübersetzung, setzte diese aber nie um).

henden Erzähltradition vergewissert und spielerisch über sie erhebt. Im Zuge dieser Entwicklung gewinnt der Erzähler eine sichtbarere und selbständigere Rolle, die wiederum die Ausgestaltung von Anwesenheitsszenen unabhängig von kompositorischen Tätigkeiten oder mentalen Vorstellungen aufseiten des realen Produzenten erleichtert. Das metaleptische Beobachterbild hat damit endgültig seinen Platz im Kernbestand europäischer Erzähltechnik gefunden.

1.7 Entwicklungen im Licht der antiken Vorgeschichte

Soweit bis jetzt betrachtet, scheint sich das metaleptische Beobachterbild mit seiner Entfaltung im modernen Roman trotz der strukturellen Anknüpfung an die Tradition sowohl in seinen Funktionen als auch seiner konkreten Ausgestaltung weit von seiner antiken und mittelalterlichen Vorgeschichte entfernt zu haben. Der folgende Abschnitt soll zeigen, dass das Beobachterbild dennoch gerade im späteren achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert in im Detail sehr verschiedener Weise Formen annehmen kann, die sich entweder über konkrete Elemente des Ausdrucks oder über mit der Anwesenheit verbundene Implikationen besonders zur antiken Vorgeschichte in Bezug setzen lassen. Ich verzichte damit darauf, die Tradition des Beobachterbildes in ihrer gesamten Breite weiterzuverfolgen, und konzentriere mich, wie bereits im letzten Abschnitt angedeutet, auf interpretatorisch ergiebige Bilder, die ich in exemplarischer Form und ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit betrachte. Für ein erstes aussagekräftiges Beispiel lohnt es sich noch einmal auf Wieland zurückzukommen, allerdings nicht auf seine Romane, sondern auf sein Versepos *Oberon* (1780). Der berühmte und wirkmächtige Beginn des Werks lautet:²¹⁸

Noch einmal sattelt mir den Hippogryfen, ihr Musen,
 Zum Ritt ins alte romantische Land!
 Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
 Der holde Wahnsinn spielt! Wer schlang das magische Band
 Um meine Stirne? Wer treibt von meinen Augen den Nebel (5)
 Der auf der Vorwelt Wundern liegt?
 Ich seh', in buntem Gewühl, bald siegend, bald besiegt,
 Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel. (1,1–8, S. 3)

Die generelle Anknüpfung an die Antike ist schon aus dem Musenanruf ersichtlich, auch wenn dieser zugleich im Kontext ironisierender Museninvokationen

218 Ausführlich zur Vorgeschichte und Nachwirkung der ersten beiden Verse Gelzer 2012, der freilich keinen Bezug zu Pindar oder Nonnos herstellt.

des achtzehnten Jahrhunderts steht.²¹⁹ Im Detail präsentiert sich der Gedichtbeginn als ein dichtes Ineinander antiker und neuzeitlicher Motive. Besonders intrikat sind antike und nachantike Elemente im Falle des Hippogryfen verflochten: Das Fabelwesen taucht erstmals in Ariosts *Orlando furioso* auf, wo es unter anderem Astolfo bis nach Äthiopien trägt, ist hier aber offenbar mit dem geflügelten Pferd Pegasus gleichgesetzt, ähnlich wie wenig später in Schillers Gedicht *Pegasus in der Dienstbarkeit* (1796, besser bekannt unter seinem späteren Titel *Pegasus im Joche*), das den Pegasus zweimal als Hippogryph bezeichnet.²²⁰ Pegasus wiederum ist zwar schon in der antiken Literatur mit Dichtung verbunden, insofern die seit Hesiod als Ort der Musen und der dichterischen Inspiration bezugte Hippokrene („Pferdequelle“) am Helikon seit hellenistischer Zeit auf einen Hufschlag des Pegasus zurückgeführt wird.²²¹ Als Reittier des Dichters erscheint er, obwohl der Flug als poetologische Metapher und möglicherweise sogar die poetologische Fahrt auf einem geflügelten Pferdegespann schon in der frühgriechischen Dichtung belegt ist, jedoch wiederum erst in der italienischen Renaissance.²²² Das erste Beispiel für einen solchen Dichterritt auf dem Pegasus liefert der florentinische Humanist Pietro del Riccio Baldi („Crinitus“), später wurde er besonders von jesuitischen Dichtern aufgegriffen, so von Matthias Casimir Sarbievus und von Jacob Balde, der wiederum in der deutschen Klassik rezipiert wurde, vor allem durch Herder.²²³ In einigen dieser Fälle gelangt der Dichter auf dem Pegasus tatsächlich an einen bestimmten Ort, allerdings, soweit ich sehe, nie an den Ort einer dann einsetzenden Erzählung vergangener Ereignisse, und dies bringt uns zurück zur antiken Tradition des Beobachterbildes.

Die metaleptische Vorstellung, dass der Erzähler am Beginn der Darstellung von einer äußeren Instanz an den Ort der Handlung (hier das „alte romantische Land“) versetzt werden will, erinnert zunächst an Pindars oben besprochene

219 Hierzu Jørgensen 1988, bes. 476–478.

220 Gelzer (2012, 152) verweist zur Vorgeschichte der Gleichsetzung auf Matteo Maria Boiardo *Orlando innamorato*, wo *grifoni e pegasei* nebeneinandergestellt werden, und auf dessen Fortsetzung durch Nicolo degli Agostini, wo der Dichter „von einem Greif (*griffo*) zum Musenquell (*le sacre onde*) getragen wird.“ Der Name ist nach Gelzer an Lukians *hippogypoi* (*Veræ historiae* 1,13) angelehnt.

221 Für detaillierte Belege siehe Sittig/Bölte 1913, 1854f.

222 Zu poetologischen Flugbildern in der frühgriechischen Dichtung insgesamt Nünlist 1998, 277–283; von einem geflügelten Musenwagen war möglicherweise an der stark zerstörten Stelle Pind. *Pai.* 7b,13–22 Maehler = C2,13–22 Rutherford die Rede (mögliche Ergänzung: ἐπεὶ αὐ[τοὶ τὸ πο]ταπὸν ἄρμα / Μοισα[τὸν ἐλαύνο]μεν, „da wir selbst den geflügelten Musenwagen fahren“).

223 Ausführlich zu dieser Tradition Ludwig 1996 (bis zu Sarbievus zurück schon Strohm 1993); vgl. auch die Zusammenfassung bei Gelzer 2012, 154.

sechste *Olympische Ode*, wo ebenfalls pferdeähnliche Tiere (Maultiere, tatsächlich also ebenfalls Mischwesen, wenn auch real existierende) für eine Reise an den Ort der Handlung gerüstet werden sollen (vgl. S. 32f. in diesem Band). Noch mehr lässt die Formulierung jedoch an Nonnos' *Dionysiaka* denken, wo die entsprechende Bitte wie bei Wieland an die Muse („Göttin“) gerichtet und die Reise wie bei Wieland als ein wiederholtes Geschehen („erneut“) gekennzeichnet ist (vgl. S. 58). Eine direkte Nachahmung eines oder beider Dichter wird sich nicht beweisen lassen, liegt aber immerhin im Bereich des Möglichen: Dass Wieland, der sich intensiv mit der griechischen Literatur beschäftigte und diese in vielen seiner Werke intensiv verarbeitete, mit Pindar vertraut war, liegt ohnehin auf der Hand, doch auch von dem wesentlich weniger bekannten Nonnos hatte Wieland nachweislich Kenntnis (er erwähnt ihn in seinem 1775, also kurz vor dem *Oberon*, entstandenen *Versuch über das Teutsche Singspiel*, S. 320).

Klar ist jedenfalls, dass die Reise an den Ort der Handlung im *Oberon* intensiv auf antikes Gedankengut zurückgreift. Dies betrifft auch eine wesentliche Implikation der hier beschriebenen Reise, nämlich die des Übernatürlichen. Neben dem Fabelwesen Hippogryf zeigen besonders Stichworte wie „der holde Wahnsinn“ und „das magische Band“ (beide V. 4), dass die Anwesenheit am Ort der Handlung als etwas Überrationales vorgestellt ist, wie dies auch für die motivischen Vorläufer bis Platon und in abgeschwächter Form für Nonnos gilt. Angesichts der Rede vom Nebel auf den Augen und dem Blick auf die Vorwelt könnte man die Reise mit einem gewissen Recht sogar als mystisch bezeichnen. Dabei wird noch deutlicher als etwa bei Pindar, dessen Wagenfahrt ebenfalls mystische Konnotationen aufweist, dass der Ritt eine Sicht auf Dinge ermöglicht, die dem Erzähler sonst unbekannt wären. All dies muss nicht bedeuten, dass Pindar und Wieland tatsächlich vergleichbare Vorstellungen über den prophetischen Status des Dichters oder dergleichen hatten; zumindest im sprachlichen Ausdruck führt Wieland aber bei Pindar angelegte Ideen fort, wobei er freilich das Erkenntnispotenzial der Reise an den Ort der Handlung deutlich stärker herausarbeitet: Erzählen erscheint am Beginn des *Oberon* wesentlich als eine übernatürliche Form des Sehens („Ich seh ...“, V. 7), was wiederum an die antike Literaturkritik mit ihrer Verknüpfung von innerer Anwesenheit und deutlichem Vor-Augen-Haben erinnert.²²⁴

Eine weitere Parallele zu Pindar und Nonnos liegt im analogischen Verhältnis des Bildes zum Inhalt der Erzählung. Wie sich der Erzähler des Epinikions durch die mystische Wagenfahrt in Analogie zum nachfolgend behandelten Se-

²²⁴ So zuerst Aristoteles' *Poetik*, allerdings gerade unter Ausklammerung übernatürlicher Konnotationen; vgl. die ausführliche Darstellung in Kap. 1.2.

hergeschlecht und der Erzähler des Epos durch sein dichterisches Kämpfen zur erzählten Schlacht gegen die Inder setzt, so verweist im *Oberon* der als Reittier des Dichters dienende Hippogryf über Ariost auf die Ritterthematik. Die bildhafte Form des räumlichen Kontakts mit der erzählten Welt ist also nicht zufällig gewählt, sondern entspricht dem Inhalt; der Stoff selbst liefert dem Erzähler das Vehikel, mit dem er sich dem Handlungsort nähern kann. Das metaleptische Bild deutet damit spielerisch an, wie eng, ja geradezu wesensmäßig das Erzählen mit dem Erzählten verflochten ist. Aus Sicht der kognitiven Linguistik könnte man von einem Spezialfall von Ikonizität sprechen. Der Begriff beschreibt eine analogische Beziehung zwischen Form und Inhalt eines sprachlichen Zeichens, die den Bedeutungstransfer erleichtert, indem sie dem kognitiven System Anknüpfungspunkte zur Dechiffrierung bietet.²²⁵ In gewisser Weise scheint eine solche Beziehung auch hier auf: Das Erzählen präsentiert sich in einer Weise, die die Vermittlung des Inhalts unterstützt, indem sie die Leser auf der Ebene der Metanarration auf den Erzählstoff einstimmt.

Wieland wäre freilich nicht Wieland, wenn er es bei einer kombinierenden Adaption antiker und frühneuzeitlicher Vorbilder beließe. Charakteristisch für seinen Umgang mit der Tradition ist, dass er die weitreichenden Implikationen des von ihm verwendeten metaleptischen Bildes zugleich ironisch bricht. Das Proöm endet mit einer neuerlichen Anrede an die Muse, die den Gedichtbeginn in ein anderes Licht rückt:

Doch, Muse, wohin reißt dich die Adlerschwinge
 Der hohen trunknen Schwärmerey?
 Dein Hörer steht bestürzt, er fragt sich was dir sey, (55)
 Und deine Gesichte sind ihm geheimnisvolle Dinge.

Komm, laß dich nieder zu uns auf diesen Kanapee,
 Und – statt zu rufen, ich seh', ich seh,
 Was niemand sieht als Du – erzähl' uns fein gelassen
 Wie alles sich begab. Sieh, wie mit lauschendem Mund (60)
 Und weit geöffnetem Auge die Hörer alle passen,
 Geneigt zum gegenseitigem Bund,
 Wenn du sie täuschen kannst sich willig täuschen zu lassen.
 Wohlan! so höret denn die Sache aus dem Grund! (1,53–64, S. 7)

²²⁵ Einen Überblick über das Konzept und seine Geschichte geben Meir/Tkachman 2018; vgl. zu Ikonizität und Metaphorik Hiraga 2005. Kirichenko 2016 erprobt die Anwendung des Begriffs auf ähnliche Fälle poetologischer Metaphorik bei Pindar; vgl. auch Kuhn-Treichel 2020d (und knapp Kuhn-Treichel 2020a, 77).

Die ekstatische Schau, die in der ersten Strophe unter Rückgriff auf das Beobachterbild erbeten („Wer treibt von meinen Augen den Nebel“, V. 5) und auch gewährt zu werden scheint („Ich seh“, V. 7; „seh’ ich“, V. 34; „seh’ ich“, V. 51), wird hier massiv infrage gestellt: Auf einmal ist es nur noch die Muse, die sieht, was dem Erzähler und den Adressaten verborgen bleibt (V. 58f.). An die Stelle einer manischen Reise ins „alte romantische Land“ tritt eine Erzählszene auf dem Kanapee, von dem aus statt der erzählten Ereignisse die Hörer zu sehen sind (V. 60f.). Damit wird die Frage aufgeworfen, ob ein Sehen aus der Nähe einem Erzählen aus der Ferne tatsächlich überlegen ist, womit implizit auch der in der antiken Literaturkritik entwickelte Konnex zwischen innerer Anwesenheit und einer klaren anschaulichen Darstellung in Zweifel gezogen wird. Hinzu kommt der Gedanke der Täuschung: Wurde in der ersten Strophe suggeriert, dass der Ritt auf dem Hippogryfen dem Erzähler, sobald der „Nebel“ von den Augen vertrieben wurde, einen wahrhaftigen Blick auf „der Vorwelt Wunder“ gewährt, so wird das Erzählte jetzt als potenzielle Täuschung und damit Fiktion entlarvt.²²⁶ Insgesamt entwirft Wieland damit ein metaleptisches Bild, das trotz vielschichtiger Bezüge zu seiner antiken Vorgeschichte fest im achtzehnten Jahrhundert mit seiner Tendenz zum selbstironischen Erzählen verwurzelt ist.

Dass sich der *Oberon* so gut mit der antiken Tradition in Verbindung bringen lässt, liegt natürlich auch daran, dass es sich um einen dichterischen Text handelt, wie auch viele antike Belege für das Bild aus Dichtung stammen oder sich auf Dichtung beziehen. Doch auch im Roman lassen sich spätestens ab dem neunzehnten Jahrhundert Bezüge zur antiken Vorgeschichte des Beobachterbildes herstellen, wenn auch nicht immer in solch plakativer Form. Zwei Typen solcher Bezüge möchte ich im Folgenden exemplarisch beleuchten, wobei zugleich Entwicklungen der Gattung Roman insgesamt zur Sprache kommen werden. Im ersten Fall ergibt sich die Verbindung zur Antike ähnlich wie im *Oberon* über konkrete Elemente der bildlichen Ausgestaltung. Ein gutes Beispiel hierfür liefert Jean Paul, der sich angesichts seiner Orientierung an Sterne und seiner Bekanntschaft mit Wieland in eine Reihe mit den im letzten Teilkapitel behandelten Romanautoren stellen lässt.²²⁷ In zwei aufeinander folgenden Kapitel-einleitungen in Jean Pauls Roman *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809) heißt es:

²²⁶ Nur am Rande erwähnt sei, dass der Gedanke der ästhetischen Täuschung seinerseits tief in der antiken Tradition verwurzelt ist; ausführlich hierzu Grethlein 2021b.

²²⁷ Die grundlegenden Studien zum Einfluss Sternes auf Jean Paul sind Brandi-Dohrn 1964 und Montandon 1987; vgl. zu beiden Autoren als zentralen Vertretern des humoristischen Romans auch Hörhammer 2020.

Warum wollen wir in der schönsten Julius-Nacht nicht lieber zuerst den Paradiesvögeln nachfliegen und erst später in Maulbronn uns mit Katzenberger und seinem Stiefbruder an die Tafel des Unliebe-Mahls setzen? Wenigstens ich für meine Person fliege mit ihnen; in der nächsten Summel sind ich und die Leser wieder beisammen im Bad. (Kap. 42, S. 287)

Wir kehren vom Nachfluge hinter den unschuldigen Paradiesvögeln zurück, um noch einen Abend lang in die Bühne hineinzusehen [...] (Kap. 43, S. 289)

Beide Stellen haben eine strukturierende Funktion, doch ist die Szenerie so anschaulich ausgemalt, dass beim Lesen ein plastisches Bild eines sich mit den Figuren durch die Diegese bewegenden Erzählers entstehen kann. Interessant ist, dass zwei Elemente der Ausmalung antike Vorläufer haben: Die Vorstellung des mit der Handlung fliegenden Erzählers lässt sich, abgesehen vom etwas anders gelagerten Ritt auf dem Hippogryfen im *Oberon*, über Ariost, wo sich der Erzähler nicht mehr auf seinen Flügeln halten kann (vgl. S. 76 in diesem Band), auf Ps.-Longin, wo die Seele des Euripides auf dem Sonnenwagen mitfliegt (vgl. S. 40), besonders aber auf Lukian zurückverfolgen, wo der Ideahistoriker von einem Schauplatz zum nächsten fliegt (vgl. S. 48). Auch die Idee, dass der Erzähler mit seinen Figuren zu Tische sitzt, hat, neben einer Präfiguration in Wielands Vers-epos *Idris und Zenide*, eine Parallele bei Lukian, der, wie oben gezeigt, einen Historiker dafür verspottet, dass er dies beinahe getan hätte (vgl. S. 50).²²⁸

Ob Jean Paul sich hier bewusst oder unbewusst von antiken Vorbildern anregen lässt, lässt sich kaum beweisen. Möglich wäre dies immerhin, auch wenn Jean Paul zur Antike ein wesentlich kühleres Verhältnis als Wieland hatte: Gerade Lukian war schon im achtzehnten Jahrhundert ein vielgelesener Autor und gewann im deutschen Sprachraum durch Wielands 1788–1789 erschienene Gesamtübersetzung zusätzlich an Popularität; auch Ps.-Longins Schrift *Über das Erhabene* hat eine lebhaft fröhneuzeitliche Rezeptionsgeschichte und erlebte gerade im achtzehnten Jahrhundert eine gewisse Renaissance.²²⁹ Freilich kann Jean Paul die betreffenden Vorstellungen ebenso gut über Zwischenstufen wie eben Ariost und Wieland rezipieren. Wichtiger als die Frage der Abhängigkeit ist für dieses Teilkapitel jedenfalls die Parallele an sich. Jean Paul schmückt ein

²²⁸ Wieland, *Idris* 4,11,4: „Seit wir mit ihm zu Nacht gegessen ...“ (dazu Rivoletti 2014, 205). Jean Paul verwendet dieselbe Idee schon im *Leben des Quintus Fixlein* (1796), Kap. 1, S. 26: „Was werden sie [sc. die Leser] aber erst sagen, wenn sie mit dem Quintus zur Mutter und zum Estisch, die beide schon den weissen gewürfelten Sontagsanzug umhaben, nach Hause kommen und den grossen Kuchen erblicken [...]“

²²⁹ Vgl. zur Lukianrezeption in Deutschland insgesamt Baumbach 2002; zur Renaissance Ps.-Longins im achtzehnten Jahrhundert Fritz 2011 (zur früheren Rezeptionsgeschichte seit dem fünfzehnten Jahrhundert Ley 2003; vgl. auch die Beiträge im Sammelband van Eck et al. 2012).

metaleptisches Beobachterbild mit zwei Elementen aus, die bereits in der Antike in entsprechendem Kontext erscheinen, und dies ermöglicht komparatistische Beobachtungen.

Dabei sind freilich auch gravierende Unterschiede zu nennen. Neben der offensichtlichen Tatsache, dass die antiken Vergleichsfälle literaturkritischen Charakter haben, fällt vor allem auf, dass die Implikationen, mit denen die Bilder bei den antiken Autoren verbunden sind, bei Jean Paul keine Rolle zu spielen scheinen. Ist das Flugbild bei Ps.-Longin auf die Vorstellung des Dichters, bei Lukian auf die Geschwindigkeit des Szenenwechsels bezogen, so drückt es bei Jean Paul lediglich aus, dass die Geschichte des als „Paradiesvögel“ apostrophierten Liebespaares weitererzählt wird, spinnt also eine humoristische Metapher für die Figuren fort.²³⁰ Ähnliches gilt für das Bild der Mahlgemeinschaft, das bei Lukian mit einer Kritik am Historiker einhergeht, der sich in Nebensächlichkeiten hineinziehen lässt, bei Jean Paul dagegegen bloß die Darstellung der entsprechenden Szene versinnbildlicht; allenfalls in der komischen Konnotation des Mahlbildes ließe sich eine Parallele zu Lukian ziehen, auch wenn die Komik hier nicht mit Kritik einhergeht. Ein weiterer Aspekt, der sich nur bedingt mit der antiken Vorgeschichte vergleichen lässt, ist die an Diderot erinnernde Aufspaltung von Erzähler- und Leserpräsenz in der Diegese. Die Unterschiede zeigen, wie formal die Nähe zur Antike beim Beobachterbild sein kann: Selbst wenn sich äußere Elemente ähneln, bedeutet dies nicht notwendig, dass die betreffenden Bilder funktional vergleichbar sind. Tatsächlich verstärkt gerade die formale Parallele den Eindruck, dass das metaleptische Beobachterbild wesentliche Teile seines ernsthaften Implikationspotenzials auf dem Weg von der Antike in den modernen Roman abgestreift hat.

Umso lohnender ist ein Blick auf einen zweiten Typ möglicher Bezüge zur antiken Bildgeschichte, der gerade nicht auf konkreten Elementen der Ausgestaltung, sondern auf den mit dem Bildgebrauch verbundenen Implikationen basiert. Im neunzehnten Jahrhundert verfestigt der Roman seine literarische Stellung, und damit gewinnen nach den prägenden komischen Romanen von Fielding bis Jean Paul ernsthaftere Strömungen an Bedeutung. Im Zuge dieser über enge Epochengrenzen hinausgehenden Entwicklung erweitern sich die Einsatzmöglichkeiten metaleptischer Beobachterbilder. Konkret lässt sich beobachten, dass das Beobachterbild zumindest in manchen Fällen mit einer gesteigerten Anschaulichkeit einhergeht, also eben der Qualität, die in der antiken Literaturkritik in besonderer Weise mit dem Bildgebrauch verbunden ist (vgl. S. 40–44 in

230 Der Begriff „Paradiesvogel“ taucht bei Jean Paul häufiger auf; vgl. zu Verwendung und Hintergrund Kita-Huber 2015, 208 mit Anm. 297.

diesem Band). Mitunter kann eine solche gesteigerte Anschaulichkeit noch im Rahmen topischer Transitionsschemata erreicht werden, die, wie im letzten Teilkapitel angedeutet, gerade in der deutschen Romantik beliebt sind. Ein instruktives Beispiel abseits der kanonischen Autoren liefert Anton Johann Gross-Hoffingers historischer Roman *Der König* (1835):

Wir verlassen unseren Helden, um der dunkeln Spur des rastlosen Samboro zu folgen. Sie führt uns an nachlässigen und bestochenen Wachen vorbei, mitten in das feindliche Heer zu einer Horde wilder Kriegsvölker, wo wir den thätigen Freund des Königs, verkleidet in der Tracht eines arkanischen Fußknechts in arger Bedrängniß antreffen. (Kap. II.4, S. 286)

Schon hier zeichnet sich ein grundlegender Unterschied zu den vorwiegend komisch konnotierten Beobachterbildern aus den bislang besprochenen modernen Romanen von Fielding bis Jean Paul ab. Der räumliche Übergang des Erzählers von einer Figur zur anderen illustriert natürlich einen Szenenwechsel, führt darüber hinaus aber die Szenerie in besonderer Lebhaftigkeit vor Augen, vor allem weil es sich nicht um eine plötzliche Ortsveränderung, sondern um eine in einzelnen Stationen und manchen Details geschilderte kontinuierliche Bewegung durch die Diegese handelt, die eine Leserin mental mitvollziehen kann. Die Bewegung durch die Diegese verbindet sich in der Art einer Kamerafahrt mit bestimmten visuellen Eindrücken, die an die *phantasiai* erinnern, die in der antiken Literaturkritik stellenweise mit einer mentalen Anwesenheit am Ort des Geschehens verbunden werden. An anderer Stelle kommen sogar potenzielle Emotionen hinzu, so wenn der Erzähler zwei Frauen an einem kühlen Sommerabend „besucht“:²³¹

„Hätten wir nicht eben einige Stunden im Schlafgemach der schönen Amanda zugebracht, so würden wir überrascht werden durch die schöne Gestalt, welche von der sinkenden Sonne beleuchtet, sich an eine ältere Frau schmiegt [...]“ (Kap. I.2, S. 32)

231 Das Kapitel beginnt: „Wir verlassen Severins Residenz, um auf einer schönen Villa, eine Meile südwärts von der Hauptstadt, zwei Frauen zu besuchen, deren Herzen nicht minder voll sind von Alexis, als die, welche wir eben verließen. Wir finden sie an einem kühlen Sommerabend [...]“ Knapper und konventioneller begegnet das Beobachterbild schon in Kap. I.1, S. 7: „Wir begleiten den Mürrischen nicht auf seiner mühseligen Wanderung durch den Wald und berichten nur, daß es ihm gelungen, herauszukommen. Wir finden ihn wieder am Ufer eines Stromes [...]“ Vgl. zur Verbindung erzählerischer Anwesenheit mit einer Emotion bereits Eichen-dorff, *Ahnung und Gegenwart* Kap. II.15, S. 240: „Schwül und erwartungsvoll schauen wir in den dunkelblauen Himmel [...]“ (die Anwesenheit ist durch „schauen wir“ impliziert).

Die Worte legen nahe, dass die Anwesenheit bei den Figuren dem Erzähler und den Lesern vor allem unmittelbare sinnliche und emotionale Eindrücke ermöglicht, auch wenn die Überraschung in diesem Fall durch die vorangehende Begegnung mit einer anderen Schönen verhindert wird. Schon in diesem romantisch geprägten Roman scheint also ein Konnex zwischen erzählerischer Anwesenheit und narrativer Eindrücklichkeit auf, wie er in der antiken Literaturkritik theoretisch reflektiert wurde. Noch auffälliger Fälle erhöhter Anschaulichkeit finden sich dort, wo sich das Beobachterbild, wie schon in Wielands *Oberon*, aus seiner überleitenden Funktion löst, mit der es seit dem Mittelalter so eng verbunden ist. Besonders reiches Beispielmaterial hierfür bietet der viktorianische Roman, dem für die Gattungsentwicklung insgesamt große Bedeutung zukommt (gerade im Vergleich zum zeitgenössischen deutschen Roman). Ich zitiere exemplarisch zwei in der Metalepsenforschung schon öfter angeführte, aber immer noch interpretatorisch ergiebige Abschnitte aus den ersten Kapiteln von Charlotte Brontës *Shirley* (1849) und George Eliots *The Mill on the Floss* (1860):²³²

You shall see them, reader. Step into this neat garden-house on the skirts of Whinbury, walk forward into the little parlour – there they are at dinner. Allow me to introduce them to you: – Mr. Donne, curate of Whinbury; Mr. Malone, curate of Briarfield; Mr. Sweeting, curate of Nunnely. These are Mr. Donne’s lodgings, being the habitation of one John Gale, a small clothier. Mr. Donne has kindly invited his brethren to regale with him. You and I will join the party, see what is to be seen, and hear what is to be heard. (S. 6)

A wide plain, where the broadening Floss hurries on between its green banks to the sea, and the loving tide, rushing to meet it, checks its passage with an impetuous embrace. [...] How lovely the little river is, with its dark, changing wavelets! It seems to me like a living companion while I wander along the bank and listen to its low placid voice, as to the voice of one who is deaf and loving. I remember those large dipping willows. I remember the stone bridge.

And this is Dorlcote Mill. I must stand a minute or two here on the bridge and look at it [...] (S. 7)

Auch wenn die beiden Passagen völlig unterschiedliche Szenerien beschreiben – im einen Fall eine gesellige Feier mit den anwesenden Gästen, im anderen ein ruhiges Landschaftsbild –, verbindet sich mit der vom Erzähler beanspruchten Anwesenheit eine besondere Unmittelbarkeit der Beschreibung. Deiktische Ausdrücke wie „There they are“ oder „this is“ unterstreichen, dass sich der Erzähler als Origo des deiktischen Systems direkt am Ort des Geschehens befindet. Beide

²³² Beide Stellen zitiert Fludernik 2003a, 385 und 397, Anm. 5; vgl. zur ersten auch Ryan 2001, 89; de Jong 2009, 89; Alber 2016, 206.

Passagen zielen ersichtlich darauf, dem Leser das Setting der Erzählung möglichst lebendig vor Augen zu stellen, ja ihn immersiv in die Szenerie hineinzuziehen.²³³ Das Potenzial zu einer solchen Immersion ist bis zu einem gewissen Grad in den gängigen Transitionsformeln der ersten Person Plural angelegt, besonders wenn die Anwesenheit des Erzählers und des Lesers zusätzlich einzeln ausformuliert sind, wie es schon bei Fielding und zuvor bei Ariost zu beobachten ist (vgl. S. 75 und S. 81 in diesem Band). Brontë geht über diese Vorläufer jedoch hinaus, indem sie den Adressaten nicht nur ausdrücklich mit dem Erzähler an der Party teilnehmen lässt, sondern diese Anwesenheit als Gelegenheit zum Sehen und Hören kennzeichnet, also mit der sinnlichen Wahrnehmung des Adressaten verknüpft, wie es ansatzweise in der antiken Literaturkritik vorgedacht wurde.

Eliot nutzt diese Strategie ebenfalls in mehreren ihrer Werke, etwa im ersten Kapitel von *Scenes of Clerical Life* (1858), wo der Erzähler die Adressatin zu einer Teeegesellschaft einlädt, wo sie mit ihm den Gesprächen zuhören soll, oder in *Adam Bede* (1859), wo der Erzähler den Adressaten auffordert, sein Gesicht auf ein Fenster zu legen, und ihn fragt, was sie sieht.²³⁴ In *The Mill on the Floss* wählt Eliot eine etwas andere Technik: Mit ihrem am Fluss wandernden Erzähler schafft sie eine Identifikationsfigur für den Leser und ermöglicht diesem auf diese Art deutliche sinnliche Eindrücke, ohne eigens zu beschreiben, was er wahrnehmen soll. Dass auch diese Technik ein erhebliches immersives Potenzial entfalten kann, wird besonders im Lichte neuerer kognitionswissenschaftlicher Erkenntnisse deutlich. Ging der klassische Repräsentationalismus davon aus, dass das Gehirn ein inneres Abbild der wahrgenommenen Umgebung formt, so hat in den letzten Jahren eine oft als Enaktivismus bezeichnete Theorie an Einfluss gewonnen, wonach menschliche Wahrnehmung als „Ausübung eines verkörperlichten sensomotorischen Könnens“ zu verstehen ist.²³⁵ Grundlegend für Wahrnehmung ist demnach die mögliche körperliche Interaktion mit der Umgebung, und zwar offenbar selbst dann, wenn die betreffende Umgebung bloß vorgestellt ist, da

233 Tatsächlich zitiert Ryan (2001, 89) die Stelle aus *Shirley* als Beispiel für Immersion in literarischen Werken. Ähnlich auch Fludernik 2003a, 385 zur Passage aus *The Mill on the Floss*.

234 *Scenes of Clerical Life* Kap. I.1, S. 6–8: „[...] you shall hear, if you will accompany me to Cross Farm, and to the fireside of Mrs Patten [...] And now that we are snug and warm with this little tea-party, while it is freezing with February bitterness outside, we will listen to what they are talking about.“ *Adam Bede* Kap. I.6, S. 65: „Put your face to one of the glass panes in the right-hand window: what do you see?“

235 Zitat nach Schlicht 2013, 483. Grundlegend für diesen Ansatz sind Noë 2004 und Gallagher 2005; ausführlich zu den körperlichen Grundlagen von Kognition Weber 2017.

Handlung, Wahrnehmung und Vorstellung prinzipiell dieselben Gehirnareale aktivieren.²³⁶

Auf Literatur übertragen bedeutet dies, dass Texte nicht durch bloßen Detailreichtum anschaulich werden, sondern indem sie die tatsächliche oder mögliche körperliche Interaktion mit der Umgebung in den Mittelpunkt stellen. Texte dieser Art stimulieren die kognitiven Mechanismen menschlicher Wahrnehmung und vermitteln auf diese Art einen quasi-authentischen Eindruck, der tatsächlichem Erleben zumindest nahekommt.²³⁷ Landschaftsbeschreibungen sind vor diesem Hintergrund potenziell problematisch, da sie oft gerade keine körperliche Interaktion oder Interaktionsmöglichkeit beschreiben. Eliot löst dieses Problem, indem sie nach einem rein beschreibenden Auftakt (oben nur teilweise zitiert) den Erzähler selbst durch die Landschaft gehen lässt. Aussagen wie „I wander along the bank“ oder „I must stand a minute or two here on the bridge“ implizieren eine unmittelbare körperliche Interaktion mit der Umgebung und stimulieren auf diese Art die Vorstellung der Leser. Im Ergebnis können die Leser die Landschaft gleichsam zusammen mit dem Erzähler sensomotorisch erkunden und so auch selbst intensiv erleben.

Trotz unterschiedlicher Strategien teilen die beiden Passagen also die Grundidee, die Anwesenheit am Ort der Handlung mit einer gesteigerten Anschaulichkeit und Erlebnishaftigkeit zu verknüpfen. Sie bringen damit Ideen, die im literaturkritischen Bildgebrauch in der Antike angelegt sind, in metanarrativer Form zur Anwendung, wie dies in der Antike selbst Philostrats *Vita Apollonii* in ersten Ansätzen tut (vgl. S. 54–55 in diesem Band). Das metaleptische Beobachterbild bespiegelt oder ironisiert so nicht die Mechanik des Erzählprozesses, sondern dient dazu, die Wirkung des Erzählten zu steigern und die erzählerische Illusion zu unterstützen; der Erzählvorgang wird, passend zur Entwicklung des Romans zum Unterhaltungsmedium für breite gesellschaftliche Kreise, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Leserlenkung erkennbar. Eine direkte Inspiration durch die antike Literatur ist hier noch fraglicher als bei Wieland und Jean Paul. Die Autoren, die Anschaulichkeit und Anwesenheit verknüpfen, also auf theoretischer Seite Ps.-Longin, Quintilian und andeutungsweise Aristoteles, auf erzählerischer Seite Philostrat, waren im neunzehnten Jahrhundert bekannt und zu-

236 Hierzu Huitink 2020, 193 mit der in Anm. 20f. genannten Literatur.

237 Literaturwissenschaftlich fruchtbar gemacht wurde dieser Ansatz u. a. im Hinblick auf Anschaulichkeit in den homerischen Epen (Grethlein/Huitink 2017; Allan 2019; vgl. zur Lehrdichtung Kuhn-Treichel 2020c). Vgl. zur neuzeitlichen Literatur jetzt Polvinen 2023.

gänglich, auch in Übersetzungen.²³⁸ Andererseits fehlen konkrete verbindende Elemente, die einen direkten Einfluss plausibilisieren würden.

Hinzu kommen nicht unerhebliche Unterschiede zur antiken Literaturkritik: Verknüpft diese die Anschaulichkeit mit einer bestimmten mentalen Verfassung des schreibenden oder vortragenden Autors, so wird sie im modernen Roman, wie verhaltener schon bei Philostrat, durch eine bestimmte figurale Rolle des Erzählers unterstützt, die nicht notwendig etwas mit dem Zustand des Autors zu tun haben muss. Die Anwesenheit am Handlungsort ereignet sich nicht auf der Produktions-, sondern auf der Kommunikationsebene, sie wird also von einer Schreib- zu einer Erzähltechnik.²³⁹ Eine weitere Neuerung gegenüber der antiken Tradition liegt darin, dass sich die Anschaulichkeit nicht bloß mit einer stationären Anwesenheit oder einer unbestimmten Bewegung im Raum, sondern mit einer schrittweisen Erkundung des Schauplatzes verbindet, wie es ansatzweise schon bei Gross-Hoffinger zu beobachten ist, der die Bewegung durch die Szenerie mit einzelnen visuellen Eindrücken verknüpft.²⁴⁰ Durch diese Technik eröffnet sich ein zusätzliches kognitives Potenzial, das ein antikes Anliegen fortführt, über den antiken Bildgebrauch und namentlich den einseitigen visuellen Fokus der antiken Literaturkritik aber erheblich hinausgeht.

Zum Abschluss dieses Teilkapitels sei ein ganz anders gelagertes Beispiel dafür zitiert, wie das Beobachterbild im neunzehnten Jahrhundert an die antike Literatur anknüpfen kann. In einer schon von Genette zitierten Passage aus Théophile Gautiers Roman *Capitaine Fracasse* (1863) heißt es:²⁴¹

La marquise habitait un appartement séparé, où le marquis n'entraît pas sans se faire annoncer. Nous commettrons cette incongruité dont les auteurs de tous les temps ne se sont pas fait faute, et sans rien dire au petit laquais qui serait allé prévenir la camériste, nous pénétrons dans la chambre à coucher, sûrs de ne déranger personne. L'écrivain qui fait un roman porte naturellement au doigt l'anneau de Gygès, lequel rend invisible. (S. 212)

238 Philostrats *Vita Apollonii* erschien beispielsweise 1809 in einer englischen Übersetzung von Edward Berwick; zur Verbreitung Ps.-Longins siehe Anm. 229 in diesem Band.

239 Dies gilt grundsätzlich auch für die *Vita Apollonii*, allerdings wurzeln die metalepsenträgenden Verben dort noch in Transitionsformeln („lasst uns gehen“, 8,1) oder literaturkritischen Vorstellungen innerer Konfrontation („und uns anhören“, 8,1; „wir werden finden“, 8,2), während Brontë und Eliot den Erzähler freier agieren lassen („Allow me to introduce them to you“, „You and I will join the party“, „I wander along the bank“).

240 Am nächsten kommt wiederum die *Vita Apollonii*, wo eine körperliche Bewegung durch die Szene angekündigt, aber nicht weiter ausgeführt wird („lasst uns gehen“, 8,1).

241 Hierzu Genette 1972, 135, Anm. 1 und 2004, 38; vgl. Fludernik 2003a, 383; Hanebeck 2017, 89, Anm. 72.

Die Marquise bewohnte eine gesonderte Zimmerflucht, die der Marquis nie betrat, ohne sich vorher anmelden zu lassen. Wir werden die Ungehörigkeit begehen, die die Schriftsteller aller Zeiten sich nicht haben entgehen lassen, und ohne dem kleinen Lakaien etwas zu sagen, der wieder die Kammerzofe zu benachrichtigen hätte, in das Schlafzimmer eindringen, in der Gewißheit, niemanden zu stören. Der Romanschriftsteller trägt natürlich an seinem Finger den unsichtbar machenden Ring des Gyges. (Übers. Noch)

Funktional handelt es sich hier wieder um die Umschreibung eines Szenenwechsels, allerdings ist diese mit einer Referenz auf die Antike ausgeschmückt, die das ursprünglich aus der Antike stammende Beobachterbild in neuer Weise in die antike Vorstellungswelt zurückführt, freilich durch ein Element, das längst Teil humanistischer Bildung geworden ist.²⁴² Der unsichtbar machende Ring des Gyges, der zuerst in Platons *Staat* (2,359b–360d) Erwähnung findet, wird in der Antike nie auf den Autor bezogen, und doch ist die Idee, dass der sich an den Ort der Handlung begebende Romancier unsichtbar bleibt, insofern im antiken Bildgebrauch verwurzelt, als der Anwesenheit hiermit ein übernatürlicher, ja geradezu magischer Charakter zugesprochen wird, auch wenn sich dieser nicht auf das Gelangen an den Ort bezieht, wie es etwa in den behandelten Beispielen aus der frühgriechischen Dichtung der Fall ist. Zu bedenken ist, dass der Verweis auf den Gyges-Ring einen spürbar ironischen Charakter hat („naturellement“). Gautier weist hiermit auf ein latentes logisches Defizit des Beobachterbildes hin: Müsste ein Erzähler, der seine Figuren aus unmittelbarer Nähe sieht, nicht eigentlich auch von diesen erblickt werden können und sie in ihren jeweiligen Tätigkeiten stören? Das Problem scheint bei früheren Autoren wenig Aufmerksamkeit gefunden zu haben.²⁴³ Für den literaturkritischen Gebrauch der Antike stellt es sich ohnehin nicht, weil meist von der Seele oder in vergleichender Form gesprochen wird; in der transitorischen Verwendung mag der konventionelle Charakter dazu beigetragen haben, dass das logische Defizit den wenigsten bewusst wurde. Der Verweis auf den Gygesring hat vor diesem Hintergrund einen ambivalenten Charakter: Einerseits plausibilisiert das der antiken Literatur entnommene Motiv den seit der Antike verwendeten Beobachertopos nachträglich, andererseits macht es ihn in seiner potenziellen Fragwürdigkeit überhaupt erst erkennbar.

²⁴² Ein Beispiel für die Popularität des Gyges-Stoffes ist die kurz vor *Capitaine Fracasse* entstandene Tragödie *Gyges und sein Ring* von Friedrich Hebbel (veröffentlicht 1856).

²⁴³ Alber (2016, 206f.) zitiert einen hierauf anspielenden Fall aus George Eliots *Adam Bede* (1859), wo sich der Erzähler bemüht, die Haustiere einer Figur nicht zu wecken; dazu S. 190 in diesem Band, vgl. auch Anm. 210.

1.8 Ausläufer im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert

Im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts kommt das Bild des Erzählers als anwesender Beobachter der Handlung, zusammen mit dem auktorialen Erzählstil, mit dem es im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert verbunden ist, allmählich aus der Mode. Dennoch finden sich immer wieder ausdrucksvolle Beispiele, ja vielleicht nimmt das metaleptische Beobachterbild gerade deswegen, weil es seinen Platz im Standardrepertoire der Erzählsprache verliert, nun teilweise besonders bemerkenswerte Formen an, während rein konventionelle Ausformungen seltener werden.²⁴⁴ Charakteristisch für viele elaboriertere Bildverwendungen ab dem zwanzigsten Jahrhundert ist eine dezidierte Brechung mit dem Bild assoziierter Vorstellungen, die über die im achtzehnten Jahrhundert dominierende Ironisierungstendenz teilweise noch hinausgeht. Dieses Teilkapitel soll auch und gerade einige Beispiele beleuchten, die bislang kaum als Metalepsen diskutiert worden sind, besonders aus der nun wieder bedeutender werdenden deutschen Literatur. Ein erster Fall, den ich betrachten möchte, stammt freilich noch einmal aus der englischen Literatur. James M. Barries Kinderbuchklassiker *Peter and Wendy* (besser bekannt als *Peter Pan*), in dieser Form 1911 erschienenen, kommt noch deutlich vom viktorianischen Roman her, weist gerade durch ihren spielerischen Charakter aber in gewisser Hinsicht über ihn hinaus.²⁴⁵ Das Buch enthält eine ganze Reihe metaleptischer Passagen, von denen mehrere die Anwesenheit am Ort der Handlung betreffen, die ausgedehnteste im 16. Kapitel, in dem die Protagonisten nach Hause zurückkehren; ich zitiere sie in Ausschnitten:²⁴⁶

Instead of watching the ship, however, we must now return to that desolate home from which three of our characters had taken heartless flight so long ago. It seems a shame to have neglected No. 14 all this time; and yet we may be sure that Mrs. Darling does not blame us. If we had returned sooner to look with sorrowful sympathy at her, she | would probably have cried, 'Don't be silly; what do I matter? Do go back and keep an eye on the children.' [...] Even now we venture into that familiar nursery only because its lawful occupants are on their way home; we are merely hurrying on in advance of them to see that their beds are properly aired and that Mr. and Mrs. Darling do not go out for the evening. (S. 197f.)

244 Dass sie nicht völlig versiegen, zeigt die Übersicht bei Häsner 2005, 32, der in einer Liste konventioneller transitorischer Metalepsen auch André Gide, *Les faux-monnayeurs* (1925) nennt.

245 Das Buch basiert auf einem Theaterstück von 1904. Vgl. zur Einordnung in die vor allem durch Lewis Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) geprägte viktorianische Kinderbuchproduktion Roberts 2002, 360.

246 Einige andersartige Metalepsen aus *Peter and Wendy* bespreche ich in Kap. 2.7.

Die Idee, dass sich der Erzähler um seine länger vernachlässigten Figuren kümmern muss, erinnert an *Tristram Shandy*, wo dem Erzähler plötzlich einfällt, dass er nicht zur versprochenen Zeit zu seinem Vater und Onkel Toby zurückgekehrt ist (vgl. S. 82 in diesem Band). Gesteigert wird sie durch die Vorstellung einer Kommunikation mit den Figuren, hier konkret durch die hypothetische wörtliche Rede von Mrs. Darling, in der sich diese im Bewusstsein ihres Status als Nebenfigur („what do I matter?“) an den Erzähler wendet. Wenig später folgt sogar ein hypothetischer Dialog, in dem sich der Erzähler vor Mrs. Darling dafür rechtfertigt, dass er ihr verraten hat, dass die Kinder auf dem Rückweg sind. Zumindest in diesem Kapitel trägt sein Erzähler anscheinend keinen Gyges-Ring, könnte also von seiner Figur erkannt und angesprochen werden, was die metaleptische Qualität der Darstellung auf eine neue Stufe hebt, auch wenn die Formulierungen im Irrealis bleiben.²⁴⁷ Insgesamt erscheint die räumliche Anwesenheit des Erzählers in der zitierten Passage als eine Art Aufsichtspflicht für die überwiegend jugendlichen Figuren („keep an eye on the children“). Damit passt sich das Erzählen komisch an die Erfahrungswelt des ebenso jugendlichen Zielpublikums an, mit der ironischen Note, dass weder die Kinder noch die Erwachsenen tatsächlich der Aufsicht bedürfen, wie der Erzähler nach dem hypothetischen Dialog resigniert eingesteht:

She [Mrs. Darling] does not really need to be told to have things ready, for they are ready. All the beds are aired, and she never leaves the house, and observe, the window is open. For all the use we are to her, we might well go back to the ship. However, as we | are here we may as well stay and look on. That is all we are, lookers-on. Nobody really wants us. So let us watch and say jaggy things, in the hope that some of them will hurt. (S. 199f.)

Die in diesem Kapitel so breit und phantasievoll entfaltete Idee eines Erzählers, der sich, vermutlich von den Lesenden begleitet, nach Belieben durch die Diegese bewegt, fügt sich gut in den phantastischen Charakter des Buches mit seinen fliegenden Protagonisten und seiner übernatürlichen Topographie ein (Stichwort „Neverland“). Man kann die Metalepse insofern in einer Grauzone zwischen der Ebene des *discours* und der Ebene der *histoire* sehen, scheint ein handlungsmäßiger Kontakt zwischen Erzähler und Figuren in der Welt des Romans doch nicht völlig ausgeschlossen, nachdem sich auch sonst die Grenzen des Möglichen verschoben und Räume mit völlig eigenen Gesetzmäßigkeiten eröffnet haben. Der Weg zu einer dezidiert ‚ontologischen‘ Metalepse, wie man sie aus dem postmo-

247 Die Wendung einer Figur an den Erzähler bildet eine aufsteigende (bzw. „outward“) Metalepse, hierzu S. 10 mit Anm. 20 in diesem Band. Das Bewusstsein einer Figur für ihren Status als Teil einer Fiktion bezeichnet Hanebeck 2017, 85–87 als „epistemological metalepsis“.

dernen Roman kennt, ist von hier aus nicht mehr weit.²⁴⁸ Freilich ist die Vorstellung erzählerischer Anwesenheit in *Peter and Wendy* alles andere als konsequent durchgehalten. Eine deutlich andere Form nimmt das Beobachterbild in Kap. 5 an, wo sich in dichtem Abstand verschiedene Aussagen zum Thema finden:

[...] if you put your ear to the ground now, you would hear the whole island seething with life. [...]

Let us pretend to lie here among the sugar-cane and watch them as they steal by in single file, each with his hand on his dagger. [...]

Tootles, the fairy Tink, who is bent on mischief this night is looking for a tool, and she thinks you are the most easily tricked of the boys. 'Ware Tinker Bell.

Would that he could hear us, but we are not really on the island, and he passes by [...]

(S. 63–65)

Die erste Aussage evoziert die Vorstellung, der Erzähler sei mit den Adressaten auf der Insel – freilich im Irrealis, der offenlässt, ob die Adressaten nur nicht ihr Ohr auf den Boden legen oder sich überhaupt nicht am entsprechenden Ort befinden. In der nächsten Aussage erscheint die Anwesenheit insgesamt als Vortäuschung, und schließlich wird betont, dass aufgrund der fehlenden Anwesenheit auch keine Kommunikation mit der Figur stattfinden kann, wie sie in Kap. 15 ja als möglich vorausgesetzt wird. Gerade dieses seinerseits mit komischen Effekten verbundene Oszillieren zwischen dem ‚traditionellen‘ Anwesenheitsanspruch (mit möglicher Tendenz zum Phantastischen) und dem ‚realistischen‘ Eingeständnis der Abwesenheit macht *Peter and Wendy* zu einem bemerkenswerten Beispiel für die gebrochene Fortführung des Beobachterbildes im zwanzigsten Jahrhundert. Der Erzähler kann zwar weiterhin eine besondere Mobilität beanspruchen, zieht diese aber zugleich selbst in Zweifel, womit die fundamentale Paradoxie des Erzählens noch deutlicher als im achtzehnten Jahrhundert in den Vordergrund tritt: Die ästhetische Illusion wirkt, auch wenn man sich ihrer bewusst bleibt oder zwischenzeitlich wieder bewusst wird.

Für eine weitere bemerkenswerte Ausformung des metaleptischen Beobachterbildes ist auf den bereits in der Einleitung dieses Buches erwähnten Epilog zu Thomas Manns *Zauberberg* (1924) zurückzukommen. Es lohnt sich, die Passage, in der der Erzähler beschreibt, wie er den Romanhelden Hans Castorp im Ersten Weltkrieg aus den Augen verliert, noch einmal ausführlicher zu zitieren und zu analysieren:

248 Vgl. zum Gegensatz zwischen Metalepsen auf der Ebene des *discours* („diskursiv“) und der Ebene der *histoire* („ontologisch“) S. 11 in diesem Band.

Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum? Dämmerung, Regen und Schmutz, Brandröte des trüben Himmels, der unaufhörlich von schwerem Donner brüllt, die nassen Lüfte erfüllt, zerrissen von scharfem Singen, wütend höllenhundhaft daherfahrendem Heulen, das seine Bahn mit Splintern, Spritzen, Krachen und Lohen beendet, von Stöhnen und Schreien, von Zinkgeschmetter, das bersten will, und Trommeltakt, der schleuniger, schleuniger treibt [...] Hier ist ein Wegweiser, – unnütz ihn zu befragen: Halbdunkel würde uns seine Schrift verhüllen, auch wenn das Schild nicht von einem Durchschlage zackig zerrissen wäre. Ost oder West? Es ist das Flachland, es ist der Krieg. Und wir sind scheue Schatten am Wege, schamhaft in Schattensicherheit, und keineswegs gesonnen, uns in Prahlerei und Jägerlatein zu ergehen, aber dahergeführt vom Geist der Erzählung, um [...] einem, den wir kennen, dem Weggenossen so vieler Jährchen, dem gutmütigen Sünder, dessen Stimme wir so oft vernahmen, noch einmal ins einfache Angesicht zu blicken, bevor wir ihn aus den Augen verlieren. (S. 1080f.)

Zunächst fällt die große sinnliche Anschaulichkeit auf, die vor allem den Beginn der Passage auszeichnet. Geradezu systematisch werden die verschiedenen menschlichen Sinne angesprochen, und es liegt nahe, diese besondere Qualität der Beschreibung aus der unmittelbaren Anwesenheit des Erzählers zu erklären, an der eine Leserin teilhaben kann, sofern man den Plural nicht rein auktorial versteht.²⁴⁹ Darüber hinaus reichert Thomas Mann das metaleptische Beobachterbild in verschiedener Weise mit Konnotationen des Übernatürlichen an. Wie in der Einleitung angedeutet, ist hier zunächst das Stichwort „Traum“ zu nennen, das in der Romanhandlung auch und gerade mit übersinnlichen Erlebnissen assoziiert ist, am prominentesten in Hans Castorps Schneetraum.²⁵⁰ Es folgt die Selbstdarstellung als „Schatten am Wege“, die an Geistwesen, womöglich Totengeister denken lässt, die im Roman besonders durch die spiritistischen Sitzungen Dr. Krokowskis eine Rolle spielen (vor allem der hierbei heraufbeschworene Vetter Joachim Ziemßen wird deutlich als schattenhaftes Wesen beschrieben, wenn auch nicht selbst als Schatten bezeichnet).²⁵¹ Schließlich erscheint als treibende Kraft des Ortswechsels der „Geist der Erzählung“, der in einem mit zahlreichen Motiven des Märchens angereicherten Roman wie dem *Zauberberg* zumindest

249 Kablitz (2017, 131) liest den Plural in „Wo sind wir?“ als (möglichen) Pluralis Maiestatis (vgl. Kablitz 2017, 109), den Plural „Schatten“ dagegen als Gemeinschaft von Erzähler und Lesern.

250 Zur Bedeutung des Traums im *Zauberberg* siehe Bensch 2004 (zur zitierten Stelle S. 65 und 70); Dierks 2011. Kablitz (2017, 111) will im Begriff „Traum“ an dieser Stelle eine „Formel für die Fiktion lesen“.

251 Er erscheint im Schatten („wo die Reste des Rotlichtes sich fast in Nacht verloren“, S. 1032), hat Schatten an sich („mit den schattigen Wangenhöhlen“, das Gesicht ist „von einer Kopfbedeckung beschattet“, S. 1032). Vgl. zu dieser Szene und ihren Hintergründen Wunsch 2011; Kablitz 2017, 542–557; zu Schatten im *Zauberberg* insgesamt Kablitz 2017, 131–142, der u. a. auf das von Settembrini erwähnte „Schattenreich“ (= Unterwelt) hinweist.

auch an mögliche übernatürliche Qualitäten des Erzählens denken lässt.²⁵² Sowohl der Aspekt der Anschaulichkeit als auch die Konnotationen des Übernatürlichen sind, wie wir gesehen haben, bereits in der Antike in bestimmten Formen des Bildgebrauchs angelegt und verbinden sich in der Neuzeit in verschiedener Weise von Neuem mit ihm.

Soweit bislang betrachtet, ist das Beobachterbild also zwar besonders facettenreich, fügt sich aber in eine literarische Tradition ein. Man könnte der Passage aus dem *Zauberberg* das einige Jahre später entstandene Vorspiel zu *Die Geschichten Jaakobs* (1933) an die Seite stellen, dem ersten Teil der Tetralogie *Joseph und seine Brüder*; das Vorspiel endet mit den Worten:

Die Augen auf, wenn ihr sie in der Abfahrt verkniffet! Wir sind zur Stelle. Seht – schattenscharfe Mondnacht über friedlicher Hügellandschaft! Spürt – die milde Frische der sommerlich ausgestirnten Frühlingsnacht! (S. LVIII)

Der Aspekt des Übernatürlichen ist hier vielleicht weniger offensichtlich, aber dennoch präsent, wenn man bedenkt, dass es sich um eine Reise in den „Brunnen der Vergangenheit“ handelt, die in der Überschrift als „Höllenfahrt“ angekündigt wird.²⁵³ Umso deutlicher ist die Betonung der sinnlichen Erfahrbarkeit, die hier, ähnlich wie in Brontës *Shirley*, ausdrücklich auf die mit dem Erzähler hinabfahrenden Adressaten bezogen wird, den der Erzähler mit Imperativen („Seht [...] Spürt [...]“) direkt anspricht. Der Vergleich mit dem *Joseph*-Vorspiel lässt jedoch auch eine Besonderheit der *Zauberberg*-Passage hervortreten, die diese vom Großteil der Bildtradition abhebt: Gerade die metaleptische Anwesenheit am Ort des Geschehens hat zur Folge, dass der Erzähler manches nicht erkennen kann. Der Erzähler kann nicht nur die Angaben des Wegweisers nicht benennen („unnützlich ihn zu befragen“), sondern weiß nicht einmal zu sagen, wo er selbst sich befindet („Ost oder West?“). Das Erzählen von einem bestimmten Punkt des Schauplatzes aus (im Gegensatz zur Nullfokalisierung mit allwissendem Erzähler) ermöglicht zwar eine sinnliche Unmittelbarkeit, setzt aber konsequent gedacht dem Wissen und Verstehen Grenzen. Das traditionell von einem kontrollierenden und erkennenden Erzähler getragene Beobachterbild erfährt damit eine tiefgreifende Brechung.

²⁵² Für Literatur zum „Geist der Erzählung“ siehe Anm. 1 in diesem Band. Den „Geist der Erzählung“ im *Zauberberg* als „Chiffre für den Autor“ zu interpretieren (so Abadi 1998, 34), ist nicht falsch, blendet aber das assoziative und poetologische Potenzial der Formulierung aus.

²⁵³ Eine Anspielung auf die babylonische Legende der „Höllenfahrt der Ischtar“, vgl. Fischer 2002, 298.

Auch für eine solche Brechung lassen sich Vorläufer finden, zunächst bei Martianus Capella (vgl. S. 60f. in diesem Band) und Ariost (vgl. S. 74), wo der Erzähler nicht genau weiß, was er vor sich sieht, später etwa im Proöm zu Wielands *Oberon*, das andeutet, dass die Eindrücke einer unmittelbaren Schau keineswegs ein besonders klares Bild ergeben müssen (vgl. S. 93f.). Thomas Mann geht über diese Ansätze jedoch hinaus, indem er gerade das Nichtwissen für ein besonders intensives Immersionserlebnis nutzt. Statt erzählerischer Selbstironie oder der Defizite ekstatischen Erzählens rückt er die Ordnung und Verstehen sprengenden Schrecknisse des Krieges in den Blickpunkt, die sich einem kontrollieren Erzählen entziehen. Diese Unfassbarkeit des Krieges mischt sich wiederum mit einem universellen Zweifel an der Wirklichkeit, der die Moderne insgesamt prägt und der hier besonders im Stichwort „der Traum“ anklingt, bei dem bezeichnenderweise unbestimmt bleibt, ob es sich eher auf den vorangehenden, fiktionalen, oder den folgenden, historisch grundierten Teil der Erzählung bezieht. All diese zeittypischen Erfahrungen des Ordnungsverlustes gewinnen in der Desorientierung des kollektiven Erzähler-Wir einen geradezu allegorischen und dabei zutiefst erlebnishaften Ausdruck; die metaleptische Figuration des Erzählers wird so zum Ausdruck des Weltverständnisses.²⁵⁴

In der Nachkriegszeit bietet Albert Vigoleis Thelens Hauptwerk *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953) ein eindrückliches Beispiel für metaleptische Ausdruckskunst. Das sprachlich wie inhaltlich opulente Werk schwankt zwischen Autobiographie und Roman; am ehesten lässt es sich als Autofiktion klassifizieren. Sein Erzähler berichtet weitgehend autodiegetisch, also in der Ich-Form, über sein Ergehen auf Mallorca in den 1930er Jahren, wechselt zwischendurch aber immer wieder in eine heterodiegetische Rolle, indem er über sich in der dritten Person spricht (oft als „unser Vigoleis“). Die Darstellung weckt damit einen grundsätzlichen Zweifel daran, inwieweit der Autor-Erzähler der 1950er Jahre tatsächlich mit der gleichnamigen Figur der 1930er Jahre geichzusetzen ist, eine Problematik, die im Buch auch explizit reflektiert wird, beginnend mit dem bezeichnenden Untertitel „Aus den angewandten Erinnerungen des Vigoleis“.²⁵⁵ Zugleich erlaubt der zeitweilige heterodiegetische Status dem Erzähler, sich in einer Art von doppelten Paradoxie wiederum bildhaft-metaleptisch an den Ort der Handlung zu ver-

²⁵⁴ Die „Desorientierung“ des Erzählers behandelt auch Kablitz 2017, 108–111 (dort auch zur durch den Traumbegriff angedeuteten ontologischen Unsicherheit bis zu einer möglichen „Vertauschung von Fiktion und Realität“, S. 111). Vgl. auch Kablitz 2017, 555 über die die „universelle ontologische Skepsis der Moderne, die allem Rationalen die metaphysische Grundlosigkeit bescheinigt.“

²⁵⁵ Nach Pütz 1993, 1079 erzeugt das Buch „ein permanentes Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Fiktion“; ausführlich hierzu zuletzt Lampert 2018.

setzen. Teilweise geschieht dies recht konventionell (z. B.: „So wollen wir uns zurückbegeben in das Zimmer der Tragödin, wo Vigoleis noch auf dem Stuhl des Vortragenden sitzt [...]“, S. 323f.), mitunter aber auch sehr intrikat, so am Ende des ersten Buches:

Er [Vigoleis] schlief, und auch Beatrice schlief [...] Gönnen wir ihnen die Ruhe. Der Tag war, wie schon gesagt, sehr heiß gewesen.

Drei Sternchen, lieber Leser, trennen uns von unserem schlafenden Heldenpaar, und das ist eine gediegenere Isolierschicht als eine dreifach beworfene Bleichwand. Wir brauchen uns deshalb nicht aufs Flüstern zu verlegen, wenn wir noch ein Weilchen beisammen bleiben, um nachzukarten und vorsichtig einen Blick in die Zukunft zu werfen.

Der erste Teil meiner Aufzeichnungen ist abgeschlossen. Du bist den Helden auf dem Fuße gefolgt [...] (S. 150)

Die Themen Identität und Präsenz erscheinen hier mehrfach ironisch gebrochen: Die durch die heterodiegetische Perspektive hergestellte Trennung von der Figur Vigoleis wird metaleptisch überwunden, indem Erzähler und Lesende als Beobachter im Gefolge der Figuren vorgestellt werden, diese bildhafte Anwesenheit wird jedoch ihrerseits metaleptisch relativiert, indem die Topographie des Handlungsortes mit der Topographie des Typoskripts vermischt wird. Die schon bei Wieland beobachtete Idee, dass sich der Erzähler in der Gegenwart schlafender Protagonisten leise verhalten muss (vgl. S. 86 in diesem Band), erhält damit eine neue Wendung, zum einen, weil der Erzähler gewissermaßen sich selbst schlafen lässt, zum anderen, weil die mögliche Störung durch die Textgestalt verhindert wird. All dies ist freilich mehr als ein raffiniertes Spiel mit literarischen Traditionen. Die verwickelte metaleptische Operation führt in humoristischer Zuspitzung das problematische Verhältnis zum früheren Ich und den erlebten Personen vor Augen, das das Buch insgesamt beschäftigt. Konkret inszeniert die Metalepse die geradezu philosophische Frage, wie ‚nahe‘ man der eigenen Vergangenheit in der erzählten und erst recht in der literarisierten Erinnerung kommt – und ob, wenn man den Verweis auf die drei Sternchen so weit ausdeuten will, nicht die bloße Textform eine Distanz zum eigenen Ich schafft.

Ein weiteres deutschsprachiges Nachkriegswerk knüpft an das von Thomas Mann exponierte Phänomen des anwesenden Nichtsehens an. Heimito von Doderers Roman *Die Wasserfälle von Slunj* (1963) formuliert dieses Problem lapidarer, aber auch pointierter.²⁵⁶ Das Buch kennt wie Thelens *Insel des zweiten Ge-*

²⁵⁶ Heimito von Doderers generelle Vorliebe für Metalepsen wurde bereits von Nieberle 2006 erkannt, die aber nicht auf die hier behandelte Stelle eingeht.

sichts auch eher konventionelle Bildverwendungen wie „kehren wir zu Münsterer zurück“ (S. 100) oder „da wir mit den beiden Herren an der großen Oper vorbeigehen“ (S. 297).²⁵⁷ Bildgeschichtlich interessanter ist eine andere Passage, wo es heißt:

Wir sitzen (ganz klein gedacht) mit Stiel-Augen auf dem Kamin, in welchem nun schon lang kein Feuer mehr brannte. Und sehen nichts, an Donald nämlich. (S. 256)

Bereits die Idee, den Erzähler (und die Adressaten) als winziges Wesen mit Stiel-Augen zu visualisieren, verleiht der Passage eine groteske Note; Doderer liefert hiermit gewissermaßen eine neue Plausibilisierung für die Unsichtbarkeit des anwesenden Erzählers, die Gautier durch den Gyges-Ring erklärt. Hinzu kommt nun der Kontrast zwischen der so plastisch beschriebenen Beobachterfigur und dem, was sie sieht, nämlich nichts. Noch deutlicher als in der Schlachtszenarie bei Thomas Mann, die sich trotz oder gerade wegen einzelner Undeutlichkeitseffekte im Ganzen durch große Anschaulichkeit auszeichnet, wird das Beobachterbild hier vor dem Hintergrund seiner Tradition gebrochen: Die phantastische Translokationsfähigkeit des Erzählers, die ihm eigentlich eine besonders eindrückliche Beschreibung ermöglichen sollte, hilft ihm gerade nicht, weil es nichts zu sehen gibt. Im Kontext des Romans wird hiermit der Blick auf die zu erwartende, aber ausbleibende Reaktion Donalds gerichtet, der sich auch sonst durch einen eklatanten Mangel an Eigeninitiative auszeichnet, über den sich der Erzähler wiederholt mokiert.²⁵⁸ Das knapp, aber originell präsentierte Beobachterbild dient so gesehen in erster Linie der Verspottung des phlegmatischen Protagonisten, an dem selbst die besonderen Fähigkeiten des Erzählers scheitern müssen, weil das zu Beschreibende schlicht nicht stattfindet und die noch bei Thomas Mann so bedeutsame Anwesenheit ihren Zweck verliert.

Die im Detail sehr unterschiedlichen Beispiele von Barrie, Mann, Thelen und Doderer zeigen einige Möglichkeiten auf, wie das metaleptische Beobachterbild seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in produktiver Brechung weitergeführt werden kann. Mit dem Aufkommen des postmodernen Romans erweitert sich das Spektrum von Metalepsen noch einmal erheblich, vor allem dadurch, dass die Überschreitung erzählerischer Ebenen in ihnen zu einem integralen Motiv der Handlung werden kann. Bestimmte solche Metalepsen auf der Ebene der *histoire* lassen sich als Weiterentwicklung des hier verfolgten Typus verstehen.

²⁵⁷ Vgl. auch S. 258, wo die Anwesenheit jedoch eher zeitlich als lokal gedacht ist: „[...] daß wir, in der Zeit von 1910 uns herumtreibend [...]“.

²⁵⁸ Eine ebenfalls metaleptisch formulierte Bekundung erzählerischen Unwillens über die Figur Donald wird im zweiten Teil dieser Arbeit zu behandeln sein, vgl. S. 201 in diesem Band.

Ein in der Metalepsenforschung öfter genanntes Beispiel ist Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).²⁵⁹ Der Roman enthält besonders zu Beginn eine Reihe bildhaft erscheinender metaleptischer Formulierungen, die den Erzähler oder den Leser an den Ort der Handlung versetzen, so etwa:²⁶⁰

La tua attenzione di lettore ora è tutta rivolta alla donna, è già da qualche pagina que le giri intorno, che io, no, che l'autore gira intorno a questa presenza femminile [...] (S. 20)

Deine Aufmerksamkeit als Leser ist jetzt ganz auf die Frau konzentriert, seit einigen Seiten streichst du schon um sie herum, streiche ich, nein, streicht der Autor um diese Frauenfigur herum [...] (Übers. Kroeber)

Diese metaleptischen Ausdrucksweisen erweisen sich jedoch als bloße Ausläufer einer metaleptischen Gesamtkonfiguration, die auch die Handlungsebene umfasst: Der in der zweiten Person angesprochene extradiegetische Leser wird zum Protagonisten des Romans, während in einer eingelegten Tagebuchaufzeichnung ein Autor spricht, der nichts anderes als das vorliegende Buch zu konzipieren scheint (S. 197f.). Noch klarer ist der Schritt vom Beobachterbild zur Handlung in manchen phantastischen Romanen, etwa in Michael Endes *Unendlicher Geschichte* (1979), wo ein intradiegetischer Leser auf der Handlungsebene in die Welt einer von ihm gelesenen Erzählung eindringt, oder in Cornelia Funkes *Tintenherz* (2003), wo sich der intradiegetische Autor Fenoglio in seine hypodiegetische Welt begibt und bei einer seiner Figuren einmietet.²⁶¹ In eine ähnliche Richtung geht Jasper Ffordes *The Eyre Affair* (2001), wo eine Figur eine Maschine entwickelt, die Reisen in fiktive Buchwelten ermöglicht.²⁶² All diese Fälle lassen sich als intrafiktionale Konkretisierungen des Bildes vom Erzähler (oder Leser) am Ort der Handlung begreifen, auch wenn sie insofern davon abweichen, als die eindringenden Akteure keine bloßen Beobachter bleiben.²⁶³ Ich verfolge diese Entwicklung hier nicht weiter, weil sie über den Gegenstandsbereich dieses Bu-

²⁵⁹ Vgl. etwa McHale 1987, 226; Fludernik 2003a, 385; Pier 2005, 250f.; Klimek 2010, 191.

²⁶⁰ Vgl. etwas ausgefallener, aber ebenfalls physischen Kontakt implizierend S. 11: „uno sfiatore di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso.“ („Kolbendampf zischt über den Anfang des Kapitels, Rauch verhüllt einen Teil des ersten Absatzes.“); S. 33: „Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina [...]“ (Ein Geruch von Gebratenem schlägt dir beim Öffnen der Seite entgegen [...]).

²⁶¹ Eine ausführliche Studie zur Metalepse in der phantastischen Literatur bietet Klimek 2010; darin zur *Unendlichen Geschichte* bes. S. 150–153 (vgl. Klimek 2018, 345), zur *Tintenwelt*-Trilogie bes. S. 208–212.

²⁶² Hierzu etwa Hanebeck 2017, 59–63.

²⁶³ Mit Lavocat 2016, 497 handelt es sich also um „métalepses intrafictionnelles“.

ches hinausgeht; stattdessen soll ein letztes Beispiel veranschaulichen, dass auch eine bildhafte Ausprägung der Anwesenheitsvorstellung noch im einundzwanzigsten Jahrhundert, mithin tief in der Postmoderne, originell aufgegriffen werden kann.

Der 2017 erschienene und 2018 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnete Roman *Less* von Andrew Sean Greer behandelt die Geschichte des alternden Schriftstellers Arthur Less.²⁶⁴ Der Roman zeichnet sich durch einen sehr präsenten Erzähler aus, der wiederholt auch seine eigene Position im Raum thematisiert, so andeutungsweise bereits am Werkbeginn:

From where I sit, the story of Arthur Less it not so bad.
Look at him: seated primly on the hotel lobby's plush round sofa [...] (S. 3)

Der Einstiegssatz lässt unterschiedlich konkrete Deutungen zu. Man kann „From where I sit“ rein idiomatisch im Sinne von „Von meiner Warte aus“ (so die deutsche Übersetzung von Tobias Schnettler) verstehen. Möglich ist jedoch auch, den Ausdruck auf eine konkrete Zuschauerposition des Erzählers zu beziehen, umso mehr, als man in einem postmodernen Roman mit Anspielungen auf frühere Erzähltraditionen rechnen darf. Tatsächlich legt die folgende Aufforderung, Less in der Hotellobby zu betrachten, nahe, dass sich der Erzähler mit dem Adressaten in ebendieser Lobby befindet. Die Situation wäre dann ähnlich wie am Beginn von Brontës *Shirley*, wo die gemeinsame Anwesenheit von Erzähler und Adressat ausdrücklich eine besonders unmittelbare und lebendige Begegnung mit den Figuren ermöglicht. Weitere Aufforderungen wie „listen“ (S. 4) oder „look“ (S. 7) setzen diesen Eindruck fort. Zwingend ist diese Deutung aber keineswegs, nicht zuletzt deswegen, weil man sich fragen kann, ob die Hotellobby eine Perspektive bieten kann, aus der Less' Geschichte „not so bad“ erscheint, oder ob sich eine solche Aussage allgemeiner auf die Schreib- oder Lebenssituation des Erzählers beziehen muss. Jedenfalls erzeugt der Roman schon gleich zu Beginn eine gewisse Ambiguität in Bezug auf die Anwesenheit am Ort der Handlung. In etwas anderer Form kehrt eine solche Ambiguität einige Seiten später wieder:

Oh, to have a time machine and a video camera! To capture thin pink-gold Arthur Less and brawny nut-brown Carlos Pelu in their youth, when your narrator was only a child! But who needs a camera? Surely, for each of them, that scene replays itself whenever the other's name is mentioned. [...]

Let us take that time machine after all, but to a destination almost twenty years later. Let us land ourselves in mid-2000s San Francisco, a house in the hills, on Saturn Street. One of

264 Den Hinweis auf diesen Roman verdanke ich Benjamin Allgaier.

those creatures on stilts, a glass wall revealing a never-used grand piano and a crowd of mostly men celebrating one of a dozen fortieth-birthday parties that year. Among them: a thicker Carlos [...] (S. 10)

Hier schwankt die Darstellung in der Frage, ob der Erzähler über eine Zeitmaschine verfügt oder nicht. Erweckt der Erzähler zunächst den Eindruck, dies sei nicht der Fall (und technische Hilfsmittel möglicherweise überhaupt überflüssig), so macht er wenige Zeilen später ausdrücklich von ihr Gebrauch, um sich an einen bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zu begeben. Manches hierbei lässt sich mit dem traditionellen Gebrauch des Beobachterbildes in Verbindung bringen: Die auf die Zeitreise folgende Beschreibung zeichnet sich durch gesteigerte Anschaulichkeit aus, und selbst die Zeitmaschine selbst lässt sich als eine (im einundzwanzigsten Jahrhundert freilich schon wieder berührend altmodische) Aktualisierung der Idee des Übernatürlichen verstehen, die seit der frühgriechischen Dichtung mit dem Beobachterbild verbunden sein kann und dies teilweise auch im modernen Roman ist. Gleichzeitig stellen die im Text angelegten Unsicherheitsmomente das Bild erneut infrage, scheint es doch zunächst, als könne der Erzähler sich nicht nach Belieben in Zeit und Raum bewegen, wie es das Beobachterbild traditionell impliziert. Wenig später nimmt er diese Fähigkeit dann zwar doch noch für sich in Anspruch und rettet das Beobachterbild gewissermaßen noch einmal, doch wie schon in *Peter and Wendy* kommt Zweifel an der räumlich-zeitlichen Mobilität des Erzählers auf. Im Ergebnis erscheint die eindeutige Anwesenheit am Ort des Geschehens wie ein verlorenes Ideal, während für Ort und Mobilität des Erzählers plurale Deutungsmöglichkeiten aufflackern, analog zum fragmentierten Weltbild der Postmoderne, in dem verschiedene Weltdeutungen und Selbstverständnisse ihren Platz nebeneinander behaupten. Ähnlich wie im *Zauberberg*, wenn auch weitaus andeutungshafter, spiegelt sich im erzählerischen Handeln damit das Verständnis der Welt insgesamt.

Wir sind am Ende dieses ersten bildgeschichtlichen Durchgangs angelangt, und es lohnt sich, anknüpfend an die Betrachtungen zum antiken Bildgebrauch am Ende von Kap. 1.4, einige wesentliche Linien der Bildentwicklung seit dem Mittelalter zu rekapitulieren. Nach den oben beschriebenen mehrfachen Anläufen in der Antike setzt im Hohen Mittelalter eine neue Traditionslinie des Beobachterbildes ein, die typologisch das aus der Antike bekannte Modell metaleptischer Transitionsformeln fortsetzt. Diese Traditionslinie führt maßgeblich über Ariost, der die formelhaften Wendungen bildhaft zu entfalten beginnt, in den modernen Roman, mit dem das Beobachterbild im achtzehnten Jahrhundert eine erste große Blüte erlebt. Die hierbei prägenden Autoren (im Englischen besonders Fiel-

ding und Sterne, im Französischen Diderot, im Deutschen Wieland) verleihen dem Beobachterbild, das sie immer noch meist am Szenenwechsel verwenden, vorwiegend eine ironisch-humoristische Qualität. Im neunzehnten Jahrhundert erweitern sich die Formen und Funktionen metaleptischer Beobachterbilder, nicht zuletzt dadurch, dass einige Autorinnen und Autoren eine bildhafte Anwesenheit von Erzähler und Adressat konstruieren, um die Anschaulichkeit des Erzählten zu steigern oder ein Immersionserlebnis zu erzeugen. Im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts werden metaleptische Beobachterbilder seltener, dafür aber bisweilen mit besonderem Assoziationspotenzial aufgeladen, wobei traditionell mit dem Bild verbundene Implikationen teilweise auffällig gebrochen werden. Die Bildgeschichte spiegelt damit makroskopisch betrachtet Entwicklungen der Literatur und Gesellschaft insgesamt wider, von der oralen Kultur des Mittelalters mit ihrer Idee der Vortragspräsenz über das selbstironische Ringen des Romans mit der narrativen Tradition, seine Etablierung als Unterhaltungsmedium für breite Kreise bis hin zur Hinterfragung der Tradition, ja der Seinsordnung überhaupt in der Klassischen Moderne und später in der Postmoderne, um nur einige Etappen holzschnittartig zu umreißen. Im Extremfall lässt sich die metaleptische Figuration des erzählerischen Handelns als Akt der Weltdeutung interpretieren (so bei Thomas Mann und subtiler bei Greer).

Vergleicht man die Bildentwicklung seit dem Mittelalter mit ihrer antiken Vorgeschichte, so fallen trotz der formalen Anknüpfung erhebliche Unterschiede ins Auge. Den vielfältigen Implikationen, mit denen das Beobachterbild in seiner antiken Entwicklungsgeschichte aufgeladen wurde, steht der technisch-kompositorische Charakter der mittelalterlichen Formeln gegenüber, der sich im späteren Gebrauch als *façon de parler* fortsetzt. Mit der Tendenz zur Ironisierung ab dem achtzehnten Jahrhundert (und ansatzweise schon bei Ariost) scheint sich das metaleptische Beobachterbild noch weiter von der Antike zu entfernen, die zu einer komischen Verwendung nur punktuelle Ansätze (Lukian) bietet. Andererseits lassen sich mit der zunehmend freieren Ausgestaltung des Bildes ab dem achtzehnten Jahrhundert auch vermehrt Berührungspunkte mit der antiken Vorgeschichte finden. Diese können sich an konkreten Elementen der sprachlichen oder bildlichen Ausgestaltung festmachen, wie es exemplarisch für Wielands *Oberon* und Jean Pauls *Dr. Katzenberger* gezeigt wurde. Womöglich noch instruktiver sind jedoch Parallelen in mit dem Bild verbundenen Implikationen, die darauf hindeuten, dass trotz unterschiedlicher kultureller und literarischer Rahmenbedingungen zumindest in manchen Fällen tiefere Verwandtschaften zwischen antiken und modernen Bildverwendungen bestehen.

Besonders zu nennen ist hier der Aspekt der Anschaulichkeit. Dieser ist in der Antike zunächst vor allem in der Literaturkritik, also in reflektierender Form,

mit der Anwesenheitsvorstellung assoziiert; eine vorausweisende Ausnahme ist Philostrat, der ein selbstreflexives Beobachterbild in narrativem Kontext für eine anschauliche Darstellung nutzt. Ebendieser Konnex von Anwesenheit und Anschaulichkeit kehrt in der neuzeitlichen Erzählliteratur wieder, ironisch-programmatisch in Wielands *Oberon*, regelmäßiger und ernsthafter im neunzehnten Jahrhundert, besonders im viktorianischen Roman. Eine weitere wiederkehrende Implikation ist die des Übernatürlichen, die sich über Nonnos und Philostrat bis auf die Vorstufen des Bildes in der frühgriechischen Dichtung zurückverfolgen lässt und bei einigen neuzeitlichen Autoren wieder aufscheint, freilich oft mit ironischer Note, wie es schon im *Oberon* zu beobachten ist (später in unterschiedlicher Form bei Barrie, Thomas Mann und Greer). Ergänzen ließe sich das Element des Traums, das schon bei Quintilian, Philostrat, und möglicherweise Parmenides im Kontext von Anwesenheitsvorstellungen eine Rolle spielt, bevor Thomas Mann es prominent in ein entsprechendes Bild einbezieht.²⁶⁵

In gewisser Weise kehrt das metaleptische Beobachterbild so ab dem achtzehnten Jahrhundert allmählich zu seinen antiken Wurzeln zurück. Natürlich bleiben die Berührungen mit der antiken Vorgeschichte punktuell und stehen im Rahmen bleibender Unterschiede, etwa der viele moderne Verwendungen prägenden Ironie, die bildhafte Vorstellungen, die in der Antike ernstgenommen werden konnten, zu Elementen eines literarischen Spiels macht, die für sich genommen keine tiefere Bedeutung haben müssen. Dennoch zeigen herausragende Beispiele wie Philostrats *Vita Apollonii*, die in vielen Punkten auf den modernen Roman vorausweist, oder Thomas Manns *Zauberberg*, der verschiedene antike Implikationen des Bildes aufgreift, welche weitreichende, wenn auch bisweilen sehr feine Verbindungslinien sich durch die Geschichte des Bildes ziehen. Inwieweit diese im Einzelfall auf konkreter Abhängigkeit beruhen, lässt sich kaum klären, doch insgesamt sprechen die Ergebnisse dieses Kapitels dafür, das metaleptische Beobachterbild als ein verbindendes Element antiken, mittelalterlichen und modernen Erzählens zu begreifen.

²⁶⁵ Vgl. zum grundsätzlichen Verhältnis von Traum und Erzählung aus narratologischer Perspektive Walsh 2013.

2 Der Erzähler als unmittelbarer Urheber der Handlung

2.1 Ansätze in Lyrik und Drama des fünften Jahrhunderts v. Chr.

Schon im letzten Kapitel zeichnete sich an einigen Stellen ab, dass die beobachtende Anwesenheit des Erzählers in ein aktives Eingreifen in die erzählte Welt übergehen kann. Ansätze hierzu finden sich bereits in der Antike: Wenn Ps.-Longin davon spricht, dass die Seele des Dichters mit auf den Wagen steigt, wird aus der bloßen Anwesenheit ein Mithandeln, das freilich noch keinen eigentlichen Eingriff darstellt (vgl. S. 40 in diesem Band). In eine ähnliche Richtung geht Lukian, wenn er spekuliert, der Historiker könnte aus seiner Beobachterrolle her austreten und mit den Figuren zusammen speisen (vgl. S. 50). Den eindrücklichsten Fall liefert Nonnos, dessen Erzähler unter die Inder gebracht werden will, um dort in das Kampfgeschehen einzutreten (vgl. S. 58). Aus der Neuzeit sei exemplarisch an die in der Einleitung zitierte Passage aus Diderots *Jacques le fataliste* erinnert, in der der Erzähler in umgekehrter Reihenfolge zunächst aktiv eingreifend eine Frau aufs Pferd setzen will, dann passiv beobachtend zu Jacques und seinem Herrn zurückkehren will (vgl. S. 4).²⁶⁶ Der Vorstellung, dass ein Erzähler die von ihm beschriebenen Vorgänge selbst hervorbringt, also in metaleptischer Weise als Urheber auftritt, soll in diesem Kapitel genauer nachgegangen werden, und zwar wiederum mit einem Durchgang von der Antike bis in die Moderne.

In der Forschung hat die Urhebervorstellung gerade für die antike Literatur deutlich größere Aufmerksamkeit auf sich gezogen als das Bild des Erzählers als anwesender Beobachter der Handlung. Entsprechende Ausdrucksweisen bei Vergil und anderen lateinischen Dichtern wurden teils schon in der Antike oder der Frühen Neuzeit kommentiert. Der spätantike Kommentator Servius merkt etwa zu einem Vers aus Vergils sechster *Ekloge* an, hier scheine der Sänger „nicht eine geschehene Sache zu besingen, sondern sie selbst durch sein Singen zu tun“ (*ut quasi non factam rem cantare, sed ipse eam cantando facere videatur*, Serv. *Ecl.* 6,62). Eine frühe Zusammenschau einiger lateinischer Belege liefert der spanische Humanist Lorenzo Ramírez de Prado, der das Phänomen beschreibt als „dichterische Metonymie, durch die man von Dichtern sagt, sie täten das, was sie

266 Vgl. auch die auf S. 183 zitierte Passage von Jonathan Swift.

als getan besingen“ (*Poëtica metonymia, qua dicuntur Poëtae facere id, quod canunt factum*, 1607, 309). Für die griechische Literatur, besonders Platon und Aristoteles, gibt Edward Cope Beispiele für eine „substitution of the author himself for his personage or character“ (1877, 41), in denen oft der Autor als ausführendes Organ der Handlung erscheint; Rudolf Kassel erweitert Copes Liste um Fälle aus der griechischen und lateinischen Dichtung, in denen „dem Autor wie einem handelnden Subjekte beigelegt wird, was er in seinem Werk vor sich gehen läßt“ (1966, 9). Den bislang ausführlichsten Beitrag zum Thema bildet Godo Liebergs 1982 erschienene Monographie *Poeta creator*, die sich eingehend mit Aussagen vor allem bei lateinischen Autoren befasst, die den Dichter als Schöpfer und Lenker der von ihm erzählten Welt darstellen, und anders als die positivistisch geprägten Belegsammlungen von Cope und Kassel ein konzeptionelles Deutungsmodell für sie entwickelt.

Besonders die Monographie von Lieberg leistet, auch wenn sie nicht auf das einige Jahre zuvor von Genette geprägte Konzept der Metalepse eingeht, erhebliche Vorarbeit für dieses Kapitel.²⁶⁷ Ein Durchgang durch metaleptische Urhebervorstellungen in der Antike kann daher etwas exemplarischer ausfallen als die Ausführungen zum Beobachterbild im letzten Kapitel. Besonderes Augenmerk soll auf drei Aspekten liegen, die in der bisherigen Forschung nicht hinreichend beleuchtet werden: erstens den griechischen Ursprüngen derartiger Ausdrucksweisen, die von Lieberg nur knapp angerissen werden, zweitens ihrer diachronen Entwicklung, auf die Lieberg trotz Beispielen aus verschiedenen Epochen nicht genauer eingeht, und drittens ihren verschiedenen möglichen Funktionen, denen Lieberg mit seiner Konzentration auf den Schöpfergedanken nur bedingt gerecht wird. Dieses Teilkapitel soll vor allem dem ersten Aspekt, also den Ursprüngen in der griechischen Literatur, nachgehen, wobei bereits erste Überlegungen zu Funktionen anzustellen sein werden; in den nächsten Teilkapiteln verfolge ich die weitere Bildentwicklung und vertiefe die Frage nach möglichen Funktionen. Im Zentrum des Interesses steht bei allem weiterhin die Frage, welche grundlegenden Konzepte des Erzählens sich den metaleptischen Ausdrücken entnehmen lassen und wie sich diese in diachroner Perspektive entwickeln.

Die grundsätzliche Vorstellung, dass Menschen durch gesungene Worte unmittelbare Veränderungen in der Welt herbeiführen können, begegnet schon in

²⁶⁷ Die meines Wissens erste, die das von Lieberg beschriebene Phänomen ins Konzept der Metalepse integriert, ist de Jong 2009, 114f. mit Anm. 66. Lieberg bespricht für Verg. *Ecl.* 6,62f. immerhin zwei terminologische Etikettierungen: Eine Klassifikation als Metonymie verwirft er, weil „nicht ein Begriff durch einen anderen mit ihm in realer Beziehung stehenden ersetzt wird“ (1982, 10), eine Beschreibung als Brachylogie hält er für „durchaus gerechtfertigt“ (1982, 12).

der griechischen Mythologie. Orpheus als Archetyp des Sängers konnte durch sein Singen und Spielen bekanntlich seine gesamte Umwelt in Bewegung setzen (frühester deutlicher Beleg bei Aischylos).²⁶⁸ Wenn es über Amphion heißt, er habe die Mauern Thebens mit seiner Kithara errichtet (so zuerst bei Hesiod),²⁶⁹ so ist vielleicht ebenfalls an gleichzeitigen Gesang zu denken. Inwieweit in diesen Fällen eine innere Korrelation zwischen Beschreiben und Hervorbringen mitzudenken ist, wie sie für dieses Kapitel relevant ist, bleibt freilich unklar. In einer berühmten Passage aus der Odyssee wird eine solche ausdrücklich abgelehnt, wenn Telemachos – möglicherweise wortspielerisch – herausstellt, die Sänger (*aoidoi*) seien nicht schuld (*aitioi*) an dem, was sie besingen (*Od.* 1,347f.).²⁷⁰ Auch der Begriff *poiētēs* (wörtlich ‚Macher‘, ‚Hersteller‘), der ab dem fünften Jahrhundert für Dichter verwendet wird, lässt sich nicht in dieser Hinsicht ausdeuten, da er, wie Lieberg anmerkt, in der Antike nicht auf das Erschaffen der erzählten Welt, sondern lediglich das Verfertigen von Gedichten bezogen wird (Lieberg 1982, 159–173).

Bis zu ersten Textzeugnissen, die sich zumindest potenziell im Sinne einer Hervorbringung der Handlung durch den Erzähler verstehen lassen, muss man etwas weiter suchen. Eine erste, bislang unberücksichtigte Stelle, die sich unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten lohnt, findet sich bei Pindar.²⁷¹ In einem fragmentarisch erhaltenen Gedichtabschnitt, der traditionell als dritte Triade des sechsten Paians gezählt wird, anscheinend jedoch zugleich ein eigenständiges Prosodion für die Aigineten bildete, wird die Insel und Nymphe Aigina angere-det:²⁷²

οὐνεκεν οὐ σε πατηόνων
 ἄδορπον εὐνάζομεν, ἀλλ' αἰοιδᾶν
 ῥόθια δεκομένα κατερεΐς,
 πόθεν ἔλαβες ναυπρύτανιν (130)
 δαίμονα καὶ τᾶν θεμίζενον ἄρετ[άν]. (*Pai.* 6,127–131 Maehler = D6,127–131 Rutherford)

268 Aischyl. *Ag.* 1629f. Zu Orpheus und den ihn begleitenden Tieren bereits Sim. *PMG* 456.

269 Fr. 182 Merkelbach-West (= Palaiphatos 41, der den Mythos freilich rationalisiert).

270 Nach Cairns 1995, 614 (vgl. Hardie 2000, 164) leitete die antike Lexikographie hieraus ab, *aitios* sei eigentlich synonym zu *aoidos*, aber dies wäre, wenn es denn zutrifft, eine sehr viel spätere Entwicklung.

271 Für eine ausführlichere Diskussion der Stelle siehe Kuhn-Treichel 2020a, 278–282.

272 Rutherford (1997, vgl. 2001, 323f.) entdeckte, dass die dritte Triade auf einem Papyrus einen eigenen Titel trägt. Die umstrittene Deutung dieses Umstands ist für unsere Zwecke nicht weiter relevant; vgl. D'Alessio 1997, 56–59; Rutherford 2001, 329f.; Kurke 2005, 84–95; Prodi 2013, 227–244; Spelman 2018, 126–130.

Deshalb werden wir dich nicht ungelabt an Paianen betten, sondern der Gesänge Rauschen empfangend wirst du kundtun, (130) woher du das Schicksal der Seeherrschaft empfindest und die Tugend der Gerechtigkeit gegenüber Gästen.

Entscheidend für dieses Kapitel ist der hier mit „betten“ übersetzte Ausdruck (V. 128). Für diesen wurden unterschiedliche Interpretationen vorgeschlagen. Die meisten Übersetzer verstehen den Satz so, dass sich die Negation nur auf „ungelabt“ bezieht, Aigina also mit einem Paianmahl ins Bett gebracht werden soll, worin Stefan Radt eine Anspielung auf die abendliche Aufführung des Liedes liest.²⁷³ Eine Gegenposition vertritt William Race, der die Negation auf den gesamten Satz bezieht und ‚nicht betten‘ (im Sinne von ‚nicht einschlafen lassen‘) als bildhafte Umschreibung für ‚nicht in Vergessenheit (gleichsam in den Schlaf des Vergessens) geraten lassen‘ versteht.²⁷⁴ Ich habe die Schwächen dieser Auffassungen an anderer Stelle genauer besprochen und gehe deswegen direkt zur hier interessierenden dritten Deutungsmöglichkeit über.²⁷⁵

Nach Ellen Wüst, die in der Frage der Negation der traditionellen Auffassung folgt, schwingt bei „betten“ (*eunaxomen*) der Gedanke an das Brautlager (*eunē*) mit. Eine solche Verwendung des Verbs *eunazein* im Aktiv ist trotz der häufigen sexuellen Konnotation des passivischen *eunazesthai* zwar nur schwach belegt (die Lexika nennen nur ein Euripidesfragment, das vereinzelt auch anders gedeutet wurde), scheint damit aber zumindest denkbar.²⁷⁶ Hintergrund dieser Deutung ist, dass wenig später (ab V. 134) beschrieben wird, wie Zeus Aigina entführt und mit ihr schläft; im letzten gut erhaltenen Vers steht tatsächlich ein Wort für ‚Lager‘ (freilich von einer anderen Wurzel: *lechos*, V. 140). Der Ausdruck in V. 128 wiese hierauf voraus, aber mehr noch: Dem Bild nach würde das poetische Ich, das hier die Rolle eines Erzählers übernimmt, seine Figur selbst an den Ort des Geschehens bewegen und würde damit zum Urheber eines Vorgangs, der sich in seiner Erzählung vollzieht. Damit ließe sich der Ausdruck als Metalepse verstehen, bei der ein heterodiegetischer Erzähler bildhaft die Grenze von der extradiegetischen zur intradiegetischen Ebene überschreitet.

Die hier vorgestellte Interpretation ist sicher nicht zwingend, liegt angesichts von Pindars vielfach erwiesener Neigung zu vielschichtigen und anspielungsreichen Bildern aber durchaus im Rahmen des Möglichen, mindestens im Sinne

²⁷³ Vgl. etwa Radt 1958, 175 bzw. 176, aufgegriffen von Wüst 1967, 135.

²⁷⁴ So Race 1990, 61f.; vgl. die Rückblicke bei Rutherford 2001, 325, Anm. 75; Prodi 2013, 271.

²⁷⁵ Kuhn-Treichel 2020a, 279f. Die folgende Deutung basiert auf Wüst 1967, 135.

²⁷⁶ LSJ s. v. εὐνάζω 3 gibt für Eur. fr. 17 Kannicht die Bedeutung „give in marriage“ (ähnlich GI); vgl. auch das Kompositum συνευνάζω (LSJ s. v.: „cause to lie with“, mit Verweis auf Apollod. 2,4,10).

einer hintergründigen Vorausdeutung.²⁷⁷ Für diese Deutung spricht nicht zuletzt, dass die zitierte Stelle auch in anderer Hinsicht Interaktionen zwischen extra- und intradiegetischer Ebene beschreibt. Der Erzähler spricht Aigina nicht nur in der zweiten Person an, was man schon für sich genommen als metaleptische Ebenenüberschreitung verstehen kann, sondern behauptet, Aigina werde selbst ihre Geschichte erzählen („du wirst kundtun“, V. 129). Die bildliche Vorstellung ist also, dass der Erzähler Aigina mit einem Paianmahl aufs Lager bringt, wofür diese im Gegenzug eine Erzählung darbietet. Damit findet eine Art Rollentausch statt: Der Erzähler handelt, die Figur erzählt. Die diegetischen Ebenen werden unentwärtbar miteinander verflochten, ja selbst die Stimme lässt sich nicht mehr eindeutig zuordnen.²⁷⁸ Folgt man dieser Deutung, so kommt der Erzähler der Welt seiner Erzählung noch wesentlich näher als in den in Kap. 1.1 behandelten Fällen. Zumindest auf einer bildlichen Ebene kann er so unmittelbar mit ihr interagieren, dass die Grenzen zwischen Ebenen und Rollen verschwimmen. Sein Erzählen ist nicht nur eine Bewegung an den Handlungsort, sondern erscheint wesentlich als Interaktion mit den Figuren.

Wichtig zu bedenken ist dabei der kultische Rahmen, in dem das Lied aufgeführt wurde. Eine genaue Rekonstruktion der Aufführungsumstände wird durch den unklaren Status der vorliegenden Triade erschwert. Es spricht viel dafür, dass diese zumindest auch zusammen mit den beiden ersten Triaden des sechsten Paians bei den Theoxenien in Delphi aufgeführt wurde, vielleicht von einem aiginetischen Chor, allerdings lässt sich auch eine (zusätzliche?) Darbietung bei einer Zeremonie auf Aigina nicht ausschließen.²⁷⁹ Auf jeden Fall waren die behandelten Verse für einen kultischen Anlass bestimmt, bei dem sich menschliche und göttliche Welt in einem umfassenderen Sinne begegnen. Die Kultgemeinschaft kann durch Riten und Gaben mit den gegenwärtig gedachten Göttern interagieren und auf sie einwirken, bei den Theoxenien konkret in Form einer rituellen Bewirtung der Götter. In diesem Kontext ist auch das sprachliche Handeln des Erzählers zu sehen, der sich durch die erste Person Plural in die Kultgemeinschaft einordnet und sein Lied durch das Bild des Paianmahls mit einer rituellen

²⁷⁷ Bezöge man mit Race die Negation auf den ganzen Satz, wäre die Vorausdeutung noch hintergründiger, aber dennoch ironisiert vorhanden: Der Erzähler würde behaupten, Aigina *nicht* zu Bett zu bringen, dennoch findet sich Aigina wenig später auf einem solchen wieder; der vorausdeutende Begriff *eunazein* fällt in jedem Fall.

²⁷⁸ Vgl. Prodi 2013, 249: „the question-and-answer format and the blurring of voices that inevitably ensues are a well-known prooemial device whose most distinguished ancestor is the opening of the *Iliad* (1.8f.), but *κατερείς* plays it out to an unprecedentedly overt degree.“

²⁷⁹ Ausführlich zum kultischen Hintergrund von *Pai*. 6 Kurke 2005; vgl. speziell zur vorliegenden Triade Rutherford 2001, 331–338; Prodi 2013, 238–255; Spelman 2018, 128f.

Speisung parallelisiert.²⁸⁰ Mit der bildhaft angekündigten Bettung Aiginas stellt der Erzähler die Geschichte einer Gottheit gleichsam rituell nach, indem er sie wie in einem kultischen Figurentheater auf das Lager bewegt (dass der Erzähler die Rolle des Zeus übernimmt, der Aigina im Mythos aufs Lager bringt, liegt aus sprachlichen Gründen weniger nahe).²⁸¹ Jedenfalls deutet die bildhafte Ausdrucksweise an, dass der Erzähler im kultisch-performativen Rahmen des Liedes über eine besondere Macht verfügt, die bis in die Götterwelt hineinreicht.

Wenn die hier vorgetragene Deutung in die richtige Richtung geht, hätten wir es wohl mit dem frühesten erhaltenen Beleg für das metaleptische Urheberbild zu tun.²⁸² Dieses Bild ließe sich demnach ähnlich wie das oben behandelte Beobachterbild bis in die frühgriechische Lyrik zurückverfolgen und wäre ähnlich wie dieses in einem frühen Stadium mit übernatürlichen Fähigkeiten assoziiert. Freilich bleibt die Interpretation dieses Liedes eine mehr oder weniger plausible Möglichkeit. Die ersten deutlicheren Fälle begegnen in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr., und zwar in der Alten Komödie, die, auch wenn sie selbst natürlich keinen narrativen Charakter hat, Ausdrucksweisen entwickelt, die wenig später strukturell unverändert auf Erzähltexte übertragen werden. Anders als bei Pindar basieren die meisten Fälle auf einer Identifikation des Autors mit seinen Figuren, und oft handelt es sich um Aussagen über andere Autoren (also sekundäre Metalepsen). Alle nachfolgend zu besprechenden Stellen stammen von Aristophanes, dem einzigen Vertreter der Alten Komödie, von dem sich vollständige Stücke erhalten haben.

Ein erster Fall findet sich in den 424 aufgeführten *Rittern*, der zweiten erhaltenen aristophanischen Komödie. In der Parabase äußert sich der Chor, der hier ausdrücklich im Auftrag des Dichters spricht, allerdings ohne ihn in der ersten Person zu verkörpern, über den älteren Komiker Magnes, den im Alter der Erfolg und die Fähigkeiten verlassen hätten:²⁸³

πάσας δ' ὑμῖν φωνὰς ἰεῖς καὶ ψάλλον καὶ περυγίζων
καὶ λυδίζων καὶ ψηνίζων καὶ βαπτόμενος βατραχείοις
οὐκ ἐξήρκεσεν [...] (*Equ.* 522–524)

280 Vgl. Rutherford 2001, 325, Anm. 75; Spelman 2018, 128. Prodi 2013, 270 betont allgemeiner „the sacrificial aspect of cultic song“.

281 Hierfür wäre anzunehmen, dass Zeus' Handeln mit *eunazein* (im Aktiv) beschrieben werden könnte; dies scheint angesichts der dürftigen Belege für das Verb fraglich, vgl. oben Anm. 276.

282 Die Datierung des Gedichts ist unsicher, doch ist es auf jeden Fall älter als die nachfolgend zu besprechenden Werke; vgl. Rutherford 2001, 331 mit Anm. 95; Prodi 2013, 255–260.

283 Auf die Bedeutung der Stelle für unser Thema weist bereits Sommerstein 1996, 158 hin, der sie vergleichend zum bekannteren Vers *Ran.* 15 anführt (zu diesem unten).

Obwohl er euch alle Klänge ertönen ließ, zupfte, flatterte, lydisch redete, wie Wespen brummte und sich froshgrün färbte, reichte es nicht aus [...]

Den Scholien zufolge beziehen sich die einzelnen Glieder des Katalogs auf konkrete Stücke des Magnes, nämlich die *Barbitosspieler*, die *Vögel*, die *Lyder*, die *Gallwespen* und die *Frösche*. Diese auch in vielen älteren Kommentaren zu findende Deutung wurde mittlerweile von Elias Spyropoulos infrage gestellt, der anmerkt, dass von den genannten Titeln allein die *Lyder* anderweitig belegt sind, während die übrigen von Kommentatoren erfunden worden sein könnten, um die Partizipien zu erklären.²⁸⁴ Die Frage kann für unsere Belange offen gelassen werden. Wichtig ist, dass die aufgeführten Tätigkeiten logisch nur von Akteuren auf der Bühne ausgeführt worden sein können, sei es vom Chor, dessen Rolle nach der traditionellen Deutung den Stücken den Namen gegeben hätte, sei es von den handelnden Figuren. Dem Dichter werden also Handlungen zugeschrieben, die eigentlich in der Welt seiner Stücke vor sich gehen, so als manifestiere sich der Dichter in seinen Akteuren. Auch wenn es nicht um Erzählliteratur geht, kann man dies als (sekundäre) Metalepse betrachten: Der Dichter dringt von der extradramatischen in die intradramatische Ebene ein, analog zu einer Bewegung von der extradiegetischen zur intradiegetischen Ebene, und wird so in logikwidriger Weise zum Urheber der dargestellten Handlung.²⁸⁵

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Funktion der Metalepse. Es kann wenig Zweifel bestehen, dass die Verse eine humoristische Qualität haben. Das namentliche Verspotten von Zeitgenossen, bekannt unter dem Stichwort *onomasti kōmōdein*, gehört zu den definierenden Charakteristika der Alten Komödie, und die Situation ständigen Wettstreits trieb Dichter wie Aristophanes dazu an, nicht zuletzt ihre poetischen Rivalen aufs Korn zu nehmen.²⁸⁶ Die Verse tragen dazu bei, indem sie eine bildliche Vorstellung evozieren, in der sich ein komischer Dichter fortwährend in unterschiedlichste Wesen verwandelt, um sich die Gunst des Publikums zu erhalten, die ihm letztlich aber trotz seiner proteushaften Bemühungen entgleitet. Die Vermischung von Dichter und Bühnenfiguren führt zu einer bizarren Juxtaposition von Elementen verschiedener Ebenen, die

284 Spyropoulos 1975; vgl. Sommerstein 1981, 171; Anderson/Dix 2020, 133; den Scholien folgen Neil 1901, 77; Rogers 1930, 74. Noch Kassel/Austin 1986, wo die zitierte Stelle als Magnes test. 7 firmiert, äußern freilich keine Zweifel an der Existenz der von den Scholien genannten Stücke; Storey 2011 hält manche der Titel für Spekulationen des Kommentators, erachtet *Barbitosspieler* hierfür aber als zu speziell (S. 347).

285 Metaleptische Interpretationen klassischer Dramen sind mittlerweile etabliert, vgl. Whitmarsh 2013b; Möllendorff 2018; konkret zu Aristophanes siehe De Carli 2020.

286 Hierzu ausführlich Biles 2011.

erhebliches komisches Potenzial hat, auch wenn sich die tatsächlichen Reaktionen des Publikums natürlich nicht rekonstruieren lassen.

Ein verwandter Fall begegnet in den *Wolken*, die erstmals 423 aufgeführt, später allerdings teilweise umgearbeitet wurden. In der Parabase, die aus der unaufgeführten Revision stammt, spricht der Chor nicht nur im Auftrag des Dichters, sondern nimmt vollständig seine Rolle an, ja bezeichnet sich selbst als *poiētēs* (*Nub.* 545). Anschließend brüstet er sich damit, besser gehandelt zu haben als andere Dichter:²⁸⁷

ὄς μέγιστον ὄντα Κλέων' ἔπαισ' εἰς τὴν γαστέρα
κούκ ἐτόλμησ' αὔθις ἐπεμπηδῆσ' αὐτῷ κεμένῳ. (*Nub.* 549f.)

Ich habe Kleon, als er auf der Höhe seiner Macht war, in den Bauch geschlagen, aber ich habe es nicht gewagt, wieder auf ihn zu springen, als er am Boden lag.

Die Verse beziehen sich offenkundig auf den ausgedehnten Angriff auf den Politiker Kleon in den eben betrachteten *Rittern*.²⁸⁸ Wie Starkie in seinem Kommentar bemerkt, könnte das Schlagen in den Bauch eine Metapher der Vulgärsprache sein, auch wenn die einzige Parallele, die er hierfür beibringen kann, von einem Komödiendichter des zweiten Jahrhunderts v. Chr. stammt.²⁸⁹ Doch selbst wenn man eine metaphorische Bedeutungsebene anerkennt, ist es bemerkenswert festzustellen, dass Schläge in den Bauch in den *Rittern* auch auf einer wörtlichen Ebene vorkommen. In einer Szene beschwert sich der Paphlagonier, wie Kleon in dem Stück genannt wird, dass er vom Chor „in den Bauch geschlagen wird“, später fordert Demos oder sein Sklave den Chor auf, Kleon „möglichst kräftig zu hauen und in den Bauch zu schlagen“.²⁹⁰

Greift man diese Anspielung auf, so kann man die Aussage aus der Parabase der *Wolken* als selbstreflexives Gegenstück zur sekundären Metalepse in den *Rittern* verstehen: Der vom Chor verkörperte Dichter präsentiert sich selbst als Urheber der in seinem Stück dargestellten Handlung, indem er sich mit den Akteuren auf der Bühne gleichsetzt. Auch hier scheint die Metalepse auf einen komischen Effekt zu zielen, wobei der Spott diesmal Kleon gilt, der im evozierten Bild

287 Vgl. Dover 1968, xii: „we find that in 518–62 it [der Chor] is simply the poet's mouthpiece (ἐγὼ there = Ar.)“. Die Stelle scheint in bisherigen Zusammenstellungen zum hier interessierenden Phänomen unberücksichtigt geblieben zu sein; ich behandle sie auch in Kuhn-Treichel 2023.

288 Vgl. zum Hintergrund der Verse Dover 1968, 169; Biles 2011, 182f.

289 Starkie 1911, 137 mit Bezug auf Nikolaos fr. 1,7 Kassel-Austin (ἄφνω δὲ πληγείς εἰς μέσην τὴν γαστέρα).

290 *Equ.* 273 (γαστριζομαι) bzw. 453f. (παῖ' αὐτὸν ἀνδρειότατα, καὶ / γαστριζε); vgl. Starkie 1911, 137.

nicht nur von anderen Figuren, sondern vom Dichter selbst geschlagen wird. Anzumerken ist, dass die Selbstdarstellung dadurch erleichtert worden sein könnte, dass der Chor, obwohl er sich im selben Satz als Dichter ausweist, in gewisser Weise dennoch der Chor bleibt und so eine Art von Kontinuität mit dem Chor der *Ritter* beanspruchen kann, der Kleon geschlagen hat; trotz dieser Besonderheit macht die erste Person die Stelle jedoch zu einem bemerkenswerten frühen Beispiel für ein selbstreflexives metaleptisches Urheberbild.

Zuletzt ist eine etwas jüngere aristophanische Komödie zu betrachten, die in den eingangs genannten Darstellungen von Cope, Kassel und Lieberg bereits einen festen Platz hat, nämlich die *Frösche*. Das 405 v. Chr. aufgeführte Stück beginnt mit einem Dialog zwischen Dionysos und dem Sklaven Xanthias, in dem die Grenzen zwischen der intradramatischen und der extradramatischen Welt von Beginn an überspielt werden, so wenn Xanthias über lachende Zuschauer spricht oder wenn Dionysos seine Erfahrungen als Zuschauer bei anderen Aufführungen darlegt.²⁹¹ Im Kontext dieser spielerischen und in gewissem Sinne bereits metaleptischen Unterhaltung spottet Xanthias über andere komische Dichter:²⁹²

[...] εἴπερ ποιήσω μηδὲν ὥνπερ Φρύνιχος
εἴωθε ποιεῖν; καὶ Λύκῃς κάμειψίας
σκευὴ φέρουσ' ἐκάστοτ' ἐν κωμῳδίᾳ. (*Ran.* 13–15)

[...] wenn ich nichts von dem machen soll, was Phrynichos zu machen pflegt? Auch Lykis und Ameipsias tragen jedes Mal Gepäck in der Komödie.

Die Aussage erinnert in vielem an die oben zitierte Stelle aus den *Rittern*: Den Dichtern werden Handlungen zugeschrieben, die eigentlich auf der Bühne ausgeführt werden, in diesem Fall mit großer Sicherheit von einzelnen Figuren und nicht vom Chor. Die paradoxe metaleptische Formulierung beschäftigt bereits die Scholien, die neben anderen Deutungsversuchen auch die wohl richtige Erklärung anbieten, dass die Dichter „Gepäcktragende poetisch darstellen“.²⁹³ Das in

²⁹¹ Vgl. *Ran.* 2 (γελάωσιν οἱ θεώμενοι, „die Zuschauer lachen“), *Ran.* 16 (ἐγὼ θεώμενος, „ich als Zuschauer“). Für neuere Interpretationen dieser Szene siehe Slater 2002, 183f.; Biles 2011, 212–214; Kanellakis 2020, 177f.

²⁹² Erwähnt von Cope 1877, 41; Kassel 1966, 9; Lieberg 1982, 19, die die Stelle aber alle nicht genauer besprechen; vgl. auch Grethlein 2021a, 223; Kuhn-Treichel 2023.

²⁹³ Schol. *Ran.* 14 (σκευοφόρους ἄνδρας ποιοῦσιν); ähnlich zu V. 15 (σκευοφοροῦντας εἰσάγοντες). Daneben erwägen die Scholien, φέρουσ' als Dativ aufzufassen, offenbar ein Versuch, die Formulierung realistisch umzudeuten (gemeint wäre dann: „was Phrynichos und Lykis und

den zitierten Versen zweimal verwendete Verb *poiein* (machen) ist in diesem Zusammenhang besonders aussagekräftig, weil es zwischen ‚auf der Bühne machen‘ (der offensichtlichen Bedeutung im ersten Fall) und ‚komponieren‘ (eine mögliche zusätzliche Implikation im zweiten Fall) oszilliert.²⁹⁴ Im Ergebnis erscheinen die Dichter wie Schauspieler, die die von ihnen verfassten Werke zugleich selbst aufführen. Auch hier kann man der Vermischung der Ebenen, die, wie angedeutet, im vorangehenden Dialog vorbereitet wird, einen komischen Effekt zuschreiben. Die zitierten Verse entwerfen eine bildliche Vorstellung, in der die anderen Dichter, mit Gepäck beladen wie Sklaven, und dies zu allem Überfluss in jeder ihrer Komödien, einen lächerlichen Eindruck machen, und tragen damit zur Verspottung dichterischer Rivalen bei, die bei den Lenäen des Jahres 405 v. Chr. möglicherweise alle drei unmittelbar mit Aristophanes konkurrierten (gesichert ist dies für Phrynichos, dessen *Musen* den zweiten Preis nach den *Fröschen* gewannen).²⁹⁵

Cope nennt ergänzend zu dieser Stelle einen Vers aus einem späteren Teil der *Frösche*, die sich als letztes Beispiel in diesem Teilkapitel zu besprechen lohnt. In der betreffenden Szene ringen Euripides und Aischylos um den Platz des besten tragischen Dichters in der Unterwelt; Euripides bemerkt hierbei spöttisch über Aischylos:

πρώτιστα μὲν γὰρ ἕνα τιν' ἄν καθεῖσεν ἐγκαλύψας,
Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς [...] (*Ran.* 911f.)

Zuallererst setzte er nämlich jemand einzelnen hin und verschleierte ihn, einen Achilleus oder Niobe, wobei er das Gesicht nicht zeigte [...]

Die Aussage ist ersichtlich anders konstruiert als die bisher betrachteten Beispiele von Aristophanes. Wurde in den übrigen Beispielen der Dichter mit einem Bühnenakteur gleichgesetzt, so erscheint er hier als Lenkungsinstanz, die die Figuren an ihren Ort bringt („setzte hin“) und in einen bestimmten Zustand versetzt („verschleierte“).²⁹⁶ Auch hiermit wird der Dichter jedoch in seine Bühnenwelt hineingezogen, ja er erscheint noch umfassender als Urheber der dargestellten Handlung. Tatsächlich ist die Situation ähnlich wie im oben diskutierten Pindar-

Ameipsias den Gepäcktragenden jedes Mal in der Komödie anzutun pflegt“). Eine noch radikalere Umdeutung unternahm Dindorf, der V. 15 athetierte.

294 Vgl. Griffith 2013, 107, der das zweite *poiein* als „does/makes/writes“ glossiert.

295 Dafür, dass auch Lykis und Ameipsias antraten, argumentiert Hartwig 2012.

296 Die Aussage trifft wohl auf die verlorenen Tragödien *Niobe*, *Myrmidonen* und *Phryger* zu; vermutlich ist sie besonders auf die *Myrmidonen* gemünzt, vgl. Dover 1993, 307 und die Scholien zur Stelle.

passus, wo die entsprechende Deutung mit einigen Fragezeichen behaftet blieb: Wie dort eine Figur gebettet wird, so setzt sie der Dichter hier hin. Der Dichter erscheint damit nicht als Schauspieler wie Phrynichos und seine Kollegen, sondern eher wie ein Regisseur, der seine Figuren unmittelbar physisch steuert und kontrolliert. Die metaleptische Qualität dieser Aussage erschließt sich vielleicht weniger unmittelbar als die der zuletzt besprochenen, weil der tragische Dichter ja tatsächlich einer Figur einen Platz auf der Bühne anwies, besonders wenn er sein Stück auch selbst einstudierte. Gleichwohl geht die Aussage über eine einfache Tatsachenbeschreibung hinaus, wie sich schon daraus ersehen lässt, dass sich die Scholien auch hier zu einer umschreibenden Erklärung genötigt sehen („er verschleierte“ wird erläutert als „in dem Sinne, dass er im Drama jemanden verschleiert einführte“).²⁹⁷ Die Verben implizieren eine physische Interaktion zwischen Dichter und Figuren, die spätestens bei der eigentlichen Aufführung unmöglich wird und eher an ein Puppentheater erinnert.²⁹⁸

Dieser Typus des Urheberbildes scheint, wie oben ausgeführt, möglicherweise schon bei Pindar auf, gewinnt hier aber wohl erstmals in der erhaltenen Literatur eine deutliche Gestalt. Möglicherweise schwingt dabei neben den offensichtlichen komischen Konnotationen noch eine hintergründige Implikation mit. Unmittelbar vor den zitierten Versen wirft Euripides seinem Rivalen vor, dass er „die Zuschauer betrügt“ (τοὺς θεατὰς / ἐξήπάτα, *Ran.* 909f.). Das verwendete Verb *exapatān* ist wohl in erster Linie ethisch zu verstehen, nämlich als Vorwurf an Aischylos, er bringe seine Zuschauer um das, was sie von einer Tragödie erwarten können, es lässt sich aber auch im Kontext eines literaturkritischen Diskurses lesen, in dem *apatē* zugleich eine ästhetische Illusion bezeichnen kann (so zuerst greifbar bei Gorgias).²⁹⁹ Wenn diese Assoziation legitim ist, ließe sich im Urheberbild auch ein Hinweis darauf sehen, dass der Dichter durch sein auktoriales Handeln eine Illusion erzeugt, nämlich die, die mythischen Gestalten selbst leibhaftig vor sich zu haben. Diese Illusion liegt im Rahmen des Theaters natürlich ohnehin nahe, aber ihre mögliche Verknüpfung mit dem Urheberbild verdient es gerade angesichts späterer bildgeschichtlicher Entwicklungen festgehalten zu werden.

Die Beispiele aus Aristophanes legen nahe, dass in der Alten Komödie Bedingungen vorliegen, die Metalepsen der hier interessierenden Art begünstigen, und

²⁹⁷ Schol. *Ran.* 911 (ὡς αὐτοῦ εἰσφέροντος ἐν δράματι τινὰ κεκαλυμμένον).

²⁹⁸ Vor allem ἐγκαλύπτω setzt wörtlich verstanden physischen Kontakt voraus; καθίζω wird, auch wenn es nicht notwendig physischen Kontakt impliziert, gewöhnlich für Situationen unmittelbarer körperlicher Nähe gebraucht (vgl. die Belege in LSJ s. v. I.1).

²⁹⁹ Hierzu ausführlich Grethlein 2021b, darin zur genannten Stelle S. 39f.

diesen Bedingungen lohnt es sich etwas weiter nachzugehen. In der Tat fügen sich die diskutierten Fälle in einen größeren konzeptionellen Rahmen ein. Die Alte Komödie verfügt generell über eine ausgeprägte metatheatralische Dimension und neigt dazu, die Grenzen zwischen den dramatischen Ebenen zu überspielen, besonders in der Parabase, wo der Chor wie in den *Wolken* den Dichter verkörpern kann.³⁰⁰ Aristophanes' Rivale Kratinos ging sogar so weit, sich selbst als Protagonisten seiner *Pytine* einzuführen, und zwar in markanter Selbstironie als einen Säufer.³⁰¹ Die Idee, dass ein dramatischer Dichter zu einer Figur wird, wird am breitesten in Aristophanes' *Thesmophoriazusen* entfaltet. In einer Szene zieht der Tragiker Agathon ein Frauengewand an, um einen Hymnos für einen Frauenchor zu komponieren, eine Technik, die er anschließend mit der allgemeinen Regel erklärt, Dichter müssten sich an ihre Figuren anpassen (*Thesm.* 95–129).³⁰² Später schlüpft Euripides in die Rollen zweier seiner Figuren, um seinen Verwandten aus einer brenzligen Situation zu befreien (Menelaos: *Thesm.* 871–927; Perseus: *Thesm.* 1098–1132). Natürlich handelt es sich hierbei nicht um Metalepsen im technischen Sinne, doch gerade die Passagen aus den *Thesmophoriazusen* führen instruktiv vor Augen, dass die performative Kultur der Alten Komödie, die im ersten Fall auf den Kompositionsprozess übertragen ist, eine Gleichsetzung von Autor und Figur erleichtern kann.

Letztlich fügen sich die beobachteten metaleptischen Ausdrucksweisen damit in die oral-performative Kultur des archaischen und klassischen Griechenland insgesamt ein. Ein Werk zu komponieren und eine Rolle zu spielen war historisch generell eng verknüpft. Wenn ein Rhapsode ein Epos rezitierte, verkörperte er seine Figuren in direkter Rede.³⁰³ Im Drama und seinen Vorläufern muss dieser Konnex umso enger gewesen sein, auch weil frühe dramatische Dichter zugleich als Schauspieler in ihren Stücken auftraten. In der Tragödie war dies die Regel bis Aischylos, und eine antike Anekdote behauptet, dass auch Aristophanes die Rolle des Kleon in den *Rittern* übernahm (manche Forscher schlagen sogar vor, dass er Xanthias in den *Fröschen* spielte).³⁰⁴ Ich würde nicht

300 Zu Metatheater in der Alten Komödie insgesamt Slater 2002; vgl. zum Konzept auch den Sammelband Paillard/Milanezi 2021 (mit Fallstudien zur Alten Komödie).

301 Vgl. Bakola 2010, 59–64; Biles 2011, 134–166.

302 Behandelt von Grethlein 2021a, 222f. im Kontext der *phantasia*. Umgekehrt angewandt scheint diese Regel im Dichterwettstreit in den *Fröschen* zu sein, wo Euripides daraus, dass Aischylos keine liebende Frau dargestellt habe, schließt, dieser habe auch selbst keine derartigen Gefühle (*Ran.* 1044f.).

303 Ausführlich zu diesem Aspekt Kretler 2020.

304 Zur Tragödie siehe Kovacs 2014, zu komischen Schauspielern Slater 2002, 30–33; Hughes 2011, 108–110. Dass Aristophanes Kleon spielte, behaupten Schol. *Equ.* 230ab sowie zwei Viten

so weit gehen, in den oben behandelten Fällen auf einem tatsächlichen Agieren der Dichter auf der Bühne zu bestehen, zumal ein Dichter offenkundig nicht einen ganzen Chor verkörpern kann; dennoch könnte die lange Tradition von Dichtern, die ihre eigenen Figuren spielen, Metalepsen in der Alten Komödie begünstigt haben. Dies bedeutet nicht, dass die behandelten Ausdrücke hierin ihre einzige Erklärung haben; in einem allgemeineren Sinne lassen sie sich auf kulturübergreifende psychologische Mechanismen wie Immersion und Identifikation zurückführen. Gleichwohl darf man annehmen, dass die historischen Bedingungen der Alten Komödie und die performative Kultur ihrer Epoche die Entwicklung metaleptischer Ausdrucksweisen besonders begünstigt hat.

Fassen wir soweit zusammen: In den betrachteten Aussagen wird dichterisches Darstellen, sei es narrativ oder dramatisch, als Interaktion mit der dargestellten Welt erlebbar. Die metaleptischen Aussagen wurzeln dabei mehr oder weniger offensichtlich in oral-performativen Gegebenheiten, bei Pindar über den Spezialfall des kultischen Rahmens; der Zusammenhang ist ähnlich, wie er für die Anfänge des Beobachterbildes beobachtet wurde.³⁰⁵ Zugleich weisen die zitierten Stellen erhebliche Unterschiede auf, ja sie stehen geradezu archetypisch für verschiedene mögliche Formen und Funktionen des metaleptischen Urheberbildes. In formaler Hinsicht lassen sich zunächst, ähnlich wie beim Beobachterbild, selbstreflexive Aussagen (primäre Metalepsen) und Kommentare über andere Autoren (sekundäre Metalepsen) unterscheiden. Darüber hinaus lassen sich zwei Modi der Interaktion mit der dargestellten Welt erkennen oder zumindest erahnen: Die Fälle aus den aristophanischen *Rittern*, *Wolken* und vom Beginn der *Frösche* basieren auf der Gleichsetzung von Autor und Figur bzw. Chor, während an der zweiten Stelle der *Frösche* und wahrscheinlich bereits bei Pindar der Dichter seine Figuren wie ein Puppenspieler bewegt. Auch in funktionaler Perspektive zeichnen sich verschiedene Möglichkeiten ab: Wird bei Pindar, wenn man der obigen Lesung folgt, eine dichterische Macht angedeutet, so tragen die Metalepsen bei Aristophanes zum komischen Effekt bei. Damit ist bereits im fünften Jahrhundert v. Chr. ein beachtlicher Teil des Variantenreichtums vorgebildet, der sich in der weiteren Geschichte des Urheberbildes in Anwendung auf Erzähltexte beobachten lässt; die folgenden Teilkapitel werden dies genauer zeigen.

(pp. 133,14–16 und 137,13f. Koster). Dass Aristophanes Xanthias spielte, schlägt Ghiron-Bistagne 1976, 148 vor; vgl. Heiden 1994, 11f.

305 Vgl. meine zusammenfassenden Bemerkungen auf S. 63f. mit Anm. 155.

2.2 Etablierung in griechischer Prosa

Nach den ersten Schritten in der Dichtung bestimmt vorerst die Prosa die weitere Geschichte des metaleptischen Urheberbildes. Ähnlich wie sich das Beobachterbild nach dichterischen Vorstufen zum literaturkritischen Topos entwickelt (vgl. Kap. 1.2), etabliert sich das Urheberbild in der Prosa als Technik des Sprechens über andere Autoren, also im Sinne einer sekundären Metalepse. Der vermutlich älteste Beleg in der erhaltenen griechischen Prosa findet sich bei Thukydides und wird bereits von Lieberg angeführt, allerdings nicht weiter diskutiert. Im einleitenden Rückblick auf frühere kriegerische Auseinandersetzungen, der sogenannten Archäologie, heißt es:³⁰⁶

δηλοῦσι δὲ [...] οἱ παλαιοὶ τῶν ποιητῶν τὰς πύστεις τῶν καταπλεόντων πανταχοῦ ὁμοίως ἐρωτῶντες εἰ λησταὶ εἰσιν [...] (Thuk. 1,5,2)

Dies zeigen [...] die alten Dichter, die jedes Mal Fragen an die Anlandenden richten, ob sie Piraten sind [...]

Die Aussage basiert ähnlich wie in den aristophanischen *Rittern* und *Fröschen* auf einer metaleptischen Gleichsetzung des Autors mit seinen Figuren, denn logisch sind es natürlich Letztere, die den potenziellen Seeräubern Fragen stellen.³⁰⁷ Zwei Unterschiede zur aristophanischen Praxis sind für unseren Zusammenhang festzuhalten: Zunächst bezieht sich die Aussage offenbar auf narrative Darstellungen, vor allem wohl auf Homer, bei dem mehrere entsprechende Szenen belegt sind.³⁰⁸ Die Formulierung transportiert also nicht bloß Vorstellunggen über dichterisches Darstellen im weiteren Sinne, sondern konkret über das Erzählen. Dabei lässt sich weiterhin ein oral-performativer Hintergrund mitdenken, denn die „alten Dichter“ trugen, wie schon angedeutet, ihre Werke mündlich vor, wobei sie in wörtlicher Rede die Rollen ihrer Figuren übernahmen, aber auch die erzählte Handlung durch stimmlichen und körperlichen Ausdruck untermalen konnten.³⁰⁹ Nicht nur dramatische Dichter, sondern auch erzählende

306 Zitiert ohne genauere Besprechung von Lieberg 1982, 19. Wann genau Thukydides diesen Satz niederschrieb (auch im Verhältnis zu den behandelten aristophanischen Komöden), lässt sich nicht sagen, da er an seinem Werk über einen längeren Zeitraum arbeitete, möglicherweise bis in die ersten Jahre des vierten Jahrhunderts hinein.

307 Vgl. die Erklärung bei Classen 1919, 20: „wie oft den Dichtern die Handlungen der von ihnen eingeführten Personen zugeschrieben werden“.

308 Die Kommentare nennen die gleichlautenden Verse *Od.* 3,71–74; 9,252–255; *Hom. h.* 3,452–455 (für Thukydides alles gleichermaßen Werke Homers).

309 Vgl. S. 21 in diesem Band; ausführlich dazu Tilg 2019 und Grethlein 2021a.

Autoren verkörpern demnach bis zu einem gewissen Grad ihre Figuren, ja man kann in dieser mimetischen Verkörperung, die sich in wörtlicher Rede auch textuell greifen lässt, einen wesentlichen Aspekt frühgriechischen Erzählens insgesamt sehen.

Ein zweiter Unterschied betrifft die mögliche Wirkung der Metalepse. Lassen sich den Aussagen bei Aristophanes komische Effekte zuschreiben, so scheint hier lediglich eine Verknappung des Ausdrucks angestrebt, wie sie für Thukydides, den Meister des gedrängten Stils (mit dem Terminus der antiken Literaturkritik: der ‚harten Fügung‘), charakteristisch ist. Tatsächlich kann man die Aussage am besten als bloße Brachylogie auffassen: „Die Dichter fragen“ vertritt eine umständlichere Formulierung wie „Die Dichter erzählen, wie Figuren fragen“. Diese Eliminierung des Zwischengliedes ist in erzählkonzeptioneller Hinsicht durchaus aufschlussreich, zeigt sie doch, wie durchlässig die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Ebene in einer oral grundierten Kultur gedacht werden kann. Gleichzeitig bleibt die Verwendung bei Thukydides hinsichtlich des Implikationspotenzials hinter den für Aristophanes und etwas spekulativer für Pindar aufgezeigten Möglichkeiten zurück. Die bildhafte Qualität der Ausdrucksweise wird nicht weiter ausgenutzt; es zeichnet sich ein formalisierter Gebrauch ab, der sich in der Verwendung in Prosa in den folgenden Jahrhunderten immer mehr durchsetzt.

Der nächste hier zu betrachtende Autor, Platon, schert aus diesem Trend freilich in bemerkenswerter Weise aus. Im zweiten Buch der *Politeia* legen Glaukon und Adeimantos dar, wie fragwürdig gängige Vorstellungen der Gerechtigkeit sind. Adeimantos weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Dichter die Gerechtigkeit nur wegen der hierfür gewährten Belohnungen im Jenseits preisen; im Anschluss an Homer und Hesiod kommt er auf Musaios und seinen Sohn (wohl Eumolpos) zu sprechen, zwei mythische Dichter aus dem Gefolge des Orpheus, denen offenbar Dichtungen über das Jenseits zugeschrieben wurden:³¹⁰

Μουσαῖος δὲ τούτων νεανικώτερα τάγαθὰ καὶ ὁ υἱὸς αὐτοῦ παρὰ θεῶν διδάσιν τοῖς δικαίοις· εἰς Ἄιδου γὰρ ἀγαγόντες τῷ λόγῳ καὶ κατακλίναντες καὶ συμπόσιον τῶν ὀσίων κατασκευάσαντες ἐστεφανωμένους ποιοῦσιν τὸν ἅπαντα χρόνον ἤδη διάγειν μεθύοντας, ἠγησάμενοι κάλλιστον ἀρετῆς μισθὸν μέθην αἰώνιον. [...] τοὺς δὲ ἀνοσίους αὐτῶν καὶ ἀδίκους εἰς πηλὸν τινα κατορύττουσιν ἐν Ἄιδου καὶ κοσκίνῳ ὕδωρ ἀναγκάζουσι φέρειν [...] (Rep. 363c4–d7)

310 Angeführt von Cope 1877, 41; zum Kontext siehe Capuccino 2011, 84; Seeck 2015, 40, zu den gemeinten Werken Graf 1974, 94–98. Ich behandle diese und die folgende Platonstelle auch in Kuhn-Treichel 2023.

Musaios und sein Sohn aber geben den Gerechten von den Göttern noch glänzendere Güter als diese [sc. Homer und Hesiod]: Nachdem sie sie nämlich durch ihre Erzählung in den Hades geführt, sie auf eine Kline gelegt und ein Symposion der Frommen bereitet haben, lassen sie sie mit Kränzen auf dem Kopf nunmehr die gesamte Zeit betrunken zubringen, in der Meinung, der schönste Lohn für Tugend sei ewige Trunkenheit. [...] Die Ruchlosen und Ungerechten hingegen begraben sie in einer Art Schlamm im Hades und zwingen sie, Wasser mit einem Sieb zu tragen [...]

In der bekannten metaleptischen Weise werden die beiden mythischen Dichter dargestellt, als führten sie selbst aus, was sie beschreiben. Hatte Adeimantos kurz zuvor noch konstatiert, die Dichter sagten, dass die Götter Belohnungen geben (ἄ φασι θεοὺς διδόναι, *Rep.* 363a9), so sind es nun die Dichter selbst, die Güter gewähren, zu Tisch führen usw. Wenn man das entworfenen Bild wörtlich nimmt, übernehmen die Dichter also die Rolle der Götter, wenn nicht einer den Göttern übergeordneten Schicksalsinstanz (hierauf wird unten genauer einzugehen sein). Auf den ersten Blick kann man auch in diesen Formulierungen eine bloße Brachylogie sehen, die eine längere Passage über Dichter konziser und abwechslungsreicher macht. Freilich bildet die von Adeimantos gegebene Zusammenfassung poetischer Jenseitsdarstellungen alles andere als einen neutralen Bericht. Im Zusammenhang des Dialogs soll sie zeigen, dass die Dichter nicht den intrinsischen Wert der Gerechtigkeit erklären können, den Sokrates nachweisen soll, sondern zu fragwürdigen Jenseitsschilderungen greifen, um gottesfürchtiges Verhalten zu propagieren.³¹¹ Zusammen mit den folgenden Bemerkungen über Dichter, die den Göttern unterstellen, sich durch Opfer bestechen zu lassen, bereiten sie die Dichterkritik vor, die in späteren Teilen der *Politeia* entfaltet wird.³¹²

Die zitierte Passage steht also in einem von Kritik und Ironie geprägten Kontext. Tatsächlich betont Adeimantos am Ende seiner Rede an Sokrates gewandt, er habe diese Ansichten lediglich wiedergegeben, „weil ich von dir das Gegenteil zu hören begehre“ (σοῦ ἐπιθυμῶν ἀκούσαι τάναντία, *Rep.* 367b2). All dies spricht dafür, dass die metaleptischen Formulierungen nicht bloß stilistische Variation bilden, sondern dazu beitragen sollen, die Dichter lächerlich zu machen. Die Passage evoziert Szenen einer physischen Interaktion, in der Dichter die Verstorbenen zu ewigen Trinkgelagen geleiten oder in Schlamm begraben, wovon das

³¹¹ Schon Plutarch merkt an, Platon *verspottete* hier die Orphiker (ἐπισκώπτει τοὺς περὶ τὸν Ὀρφέα, *Comp. Cim. Luc.* 1,2); ähnlich Halliwell 2007, 459.

³¹² Besonders in *Rep.* 376e–398b9 und 595–608b10. Platons ambivalente Haltung zur Dichtung in der *Politeia* und anderen Dialogen hat in der Forschung große Aufmerksamkeit erfahren; ich erwähne exemplarisch Dalfen 1974, Murray 1996, Büttner 2000, Halliwell 2011, 155–206, und die Beiträge in Destrée/Herrmann 2011; vgl. zuletzt Feddern 2021, 30–35 (soweit ich sehe, behandelt niemand von diesen die hier zitierte Passage).

eine ebenso wenig wie das andere dem geachteten mythischen Sänger Musaios angemessen erscheint, zumal der erste Teil, wie Adeimantos andeutet, eine eher unreife Auffassung ewiger Seligkeit offenbart. Die Beschreibung kulminiert in einer Aussage, die die Dichter wie böswillige Sklaventreiber erscheinen lässt, die ihre Untergebenen zu nutzlosen und vergeblichen Tätigkeiten „zwingen“. Natürlich liegt es bei den Rezipierenden, wie sie sich diese Szenen vorstellen und auf sie reagieren, doch die groteske Hineinziehung der Dichter in die von ihnen beschriebene Handlung bietet mindestens ein komisches Potenzial, das Platon, dessen Dialoge ein gerüttelt Maß Humor, Ironie und ausdrückliches Lachen enthalten, durchaus bewusst angelegt haben könnte.³¹³ Die humoristische Qualität mag nicht so offensichtlich sein wie bei Aristophanes, doch die Funktion der Metalepse geht in eine ähnliche Richtung.

Einen genaueren Blick verdient die formale Konstruktion des Urheberbildes. Ich habe im letzten Teilkapitel anhand von Aristophanes den Unterschied zwischen einer Gleichsetzung des Dichters mit seinen Figuren und einer Darstellung des Dichters als Lenker der Handlung eingeführt. Beide Typen werden dort durch die dramatischen Rahmenbedingungen begünstigt, auch wenn sie nicht unmittelbar aufführungspraktische Gegebenheiten widerspiegeln. Ähnliches gilt für Thukydides, wo die Gleichsetzung von Autor und Figur dadurch erleichtert wird, dass Dichter tatsächlich im Vortrag die Reden ihrer Figuren präsentierten. Die Formulierungen bei Platon scheinen zunächst ebenfalls auf einer Identifikation mit Figuren zu beruhen, insofern die Dichter die Rolle der Götter übernehmen. Freilich ergibt sich ein solcher Schritt nicht unmittelbar aus einem möglichen performativen Kontext, vor allem aber geht die Gleichsetzung mit den Göttern nicht völlig auf, heißt es doch zunächst, die Dichter gäben den Gerechten Belohnungen „von den Göttern“, mit denen sie demnach nicht identisch sein können.

Die Rolle der Dichter nähert sich so der einer absoluten Lenkungsinstanz an, die unabhängig von einem performativen Hintergrund wie ein übergeordneter Gott ihre erzählte Welt steuert. Platon verwendet diese später sehr populäre Art von metaleptischem Urheberbild damit wohl zum ersten Mal in der erhaltenen Literatur breit ausgeführt (d. h. nicht nur angedeutet wie bei Pindar) in Bezug auf einen Erzähltext (d. h. nicht auf Drama wie bei Aristophanes). Die bildliche Vorstellung räumt den Dichtern große Macht ein; umso mehr fällt auf, dass die Passage gerade nicht der Überhöhung erzählerischen Handelns, sondern im Gegenteil der Verspottung der Dichter dient. Erzählen erscheint als physische

313 Vgl. zur wichtigen, wenn auch ambivalenten Rolle des Lachens bei Platon Halliwell 2008, 276–302.

Steuerung der erzählten Welt, doch ist die hieraus folgende Interaktion so bizarr ausgemalt, dass die gesamte Vorstellung ins Lächerliche kippt.³¹⁴

Neben der Anwendung auf Dichter begegnet das Urheberbild bei Platon in Bezug auf Philosophen, deren Lehren als Erzählungen im weiteren Sinne gelten können, insofern sie zeitlich ausgedehnte Ereignisse und Vorgänge beschreiben. Ein aussagekräftiges Beispiel mag hier genügen. Im Dialog *Theaitetos* nutzt Sokrates das Bild in zwei Varianten am Beginn einer Diskussion herakliteischer und eleatischer Lehren:³¹⁵

δοκεῖ οὖν μοι τοὺς ἑτέρους πρότερον σκεπτέον, ἐφ' οὗσπερ ὠρμήσαμεν, τοὺς ῥέοντας, καὶ ἂν μὲν τι φαίνωνται λέγοντες, συνέλθομεν μετ' αὐτῶν ἡμᾶς αὐτοὺς, τοὺς ἑτέρους ἐκφυγεῖν πειρώμενοι· ἂν δὲ οἱ τοῦ ὅλου στασιῶται ἀληθέστερα λέγειν δοκῶσι, φευξόμεθα παρ' αὐτοὺς ἀπ' αὐτῶν τὰ ἀκίνητα κινούντων. (*Theait.* 181a4–b1)

Mir scheint, man muss zuerst die einen betrachten, gegen die wir losgestürmt sind, die Fließenden, und wenn sich erweist, dass sie etwas zu sagen haben, werden wir mit ihnen uns selbst herüberziehen und versuchen, den anderen zu entkommen; wenn aber die Parteilänger des Ganzen wahrere Dinge zu sagen scheinen, werden wir wieder zu ihnen fliehen von denen, die das Unbewegte bewegen.

Die Aussage vermischt die Philosophen metaletisch mit den Inhalten ihrer schriftlich und mündlich verbreiteten Lehre. Die Anhänger Heraklits, die die Ansicht vertraten, alles sei im Fluss, werden zunächst selbst als die Fließenden, etwas später als die Urheber der behaupteten Bewegung beschrieben.³¹⁶ Die beiden Aussagen entsprechen den bereits diskutierten formalen Typen des Urheberbildes: In der ersten werden die Philosophen mit dem Gegenstand ihrer Lehre (entsprechend einer Figur) gleichgesetzt, in der zweiten erscheinen sie als Lenker ihrer Welt. Gemeinsam ist den Aussagen, dass sie die Philosophen darstellen, als führten sie selbst die von ihnen behaupteten Vorgänge aus. In funktionaler Perspektive lässt sich dabei eine Parallele zum Dichterspott in der *Politeia* ziehen, denn auch hier stehen die Aussagen in einem kritischen und überdies spielerischen Kontext. Der Titel „die Fließenden“ knüpft an eine frühere Passage an, in

314 Der Spott gilt dabei wohl nicht der dichterischen Gestaltungsmacht an sich und damit der möglichen Unwahrheit der Darstellung, sondern ihrer ethischen Fragwürdigkeit. Spätere Teile des Werks diskutieren poetisches *pseudos*, doch nach Ansicht der meisten Forscher geht es dabei nicht um den fiktionalen oder faktualen Status von Dichtung; vgl. bes. Gill 1993 (etwas anders Feddern 2018, 193–212, wonach Platons Dichterkritik ein Konzept von Fiktion voraussetzt, sich aber nicht gegen diese an sich, sondern ihre ethische Qualität richtet).

315 Erwähnt von Cope 1877, 41.

316 In *Soph.* 252a5–8 heißt es analog über die Eleaten, die die Lehre eines einzigen unveränderlichen Seins vertreten, sie würden das All „als eines hinstellen“ (τῶν ὡς ἓν ἰσθάντων).

der Theodoros ein grotesk übertriebenes Porträt der Herakliteer entwarf, die ihm zufolge, ganz ihrer Lehre gemäß, so ruhelos sind, dass man sich kaum mit ihnen unterhalten kann.³¹⁷ Unmittelbar vor den zitierten Zeilen setzt Sokrates den Ton für eine spielerische Ausdrucksweise, indem er die Diskussion mit einem Spiel vergleicht, bei dem sich zwei Gruppen gegenseitig über eine Linie zu ziehen versuchten.³¹⁸ Die folgende Diskussion ist sicherlich ernsthafter, gleichzeitig aber auch kritischer, da sie mit einer Widerlegung der Flusstheorie endet.³¹⁹

All dies legt nahe, dass die metaleptischen Ausdrücke ähnlich wie ihre Pendants in der *Politeia* im Dienst einer hintergründigen Ironie stehen. Tatsächlich rücken die Formulierungen die Herakliteer in ein komisches Licht, vor allem durch das skurrile Bild der fließenden Philosophen. Wenn es anschließend über sie heißt, sie bewegten das Unbewegte, kann man darüber hinaus angedeutet sehen, dass dieser offenkundig unlogische Vorgang eher in ihrer (demnach ebenfalls unlogischen) Lehre als in der Wirklichkeit stattfindet. So verstanden, würde die Metalepse spielerisch das negative Ergebnis der folgenden ernsthaften Untersuchung antizipieren; das Urheberbild würde andeuten, dass die ‚Lehrerzählung‘ der Philosophen ein Konstrukt ist, das sich aus einem mimetischen sprachlichen Handeln ergibt, das nicht notwendig einer äußeren Realität entsprechen muss.

Nach Platon findet sich diese metaleptische Art des Sprechens über andere Philosophen bei Aristoteles wieder, der sie noch öfter, allerdings auch stereotyper als Platon verwendet. Ich zitiere exemplarisch aus einer Diskussion pythagoreischer Lehren in der *Metaphysik*:³²⁰

οἱ μὲν οὖν καλούμενοι Πυθαγόρειοι ταῖς μὲν ἀρχαῖς καὶ τοῖς στοιχείοις ἔκτοπώτεροις χρῶνται τῶν φυσιολόγων [...] γεννώσι τε γὰρ τὸν οὐρανόν [...] (*Metaph.* 1,8, 989b29–34)

Die sogenannten Pythagoreer gebrauchen seltsamere Prinzipien und Elemente als die Naturphilosophen [...] Denn sie zeugen den Himmel [...]

Der letzte Satz muss sich auf eine schriftliche oder mündliche Lehre der Pythagoreer beziehen, der zufolge der Himmel geschaffen wurde und nicht schon immer existiert hat.³²¹ Ähnlich wie Platon die Herakliteer stellt Aristoteles also die

³¹⁷ *Tht.* 179e2–b4, bes. 179e6–a2.

³¹⁸ Genauer beschrieben bei Fowler 1921, 145.

³¹⁹ Zum philosophischen Hintergrund siehe Ambuel 2015, 111–115.

³²⁰ Vgl. Cope 1877, 41; Kassel 1966, 10.

³²¹ Ausführlicher wiedergegeben in *Metaph.* 14,3, 1091a13–18, vgl. Ross 1953, 483f.; Annas 1976, 211f.

Pythagoreer in metaleptischer Weise als Urheber des von ihnen behaupteten Ereignisses dar. Doch lassen sich auch die mit der Metalepse verbundenen Konnotationen vergleichen? Tatsächlich steht die Formulierung auch hier in einer kritischen Auseinandersetzung mit den Pythagoreern und ihren „seltsamen“ Lehren, denen Aristoteles seine Auffassung entgegengesetzt, dass der Himmel ohne Anfang und Ende ist, und tatsächlich kann man der Vorstellung von den Himmel zeugenden Philosophen aus heutiger Sicht ein komisches Potenzial zuschreiben, das eine ironische Distanzierung andeuten könnte. Andererseits sind intendierte emotionale Wirkungen bei Aristoteles schwer zu rekonstruieren, vor allem weil seine überlieferten Werke als Vorlesungsnotizen entstanden sind und nie dazu gedacht waren, in dieser Form gelesen zu werden.³²² Vor diesem Hintergrund erscheint es mindestens ebenso gut möglich, dass Aristoteles die metaleptische Formulierung aus sprachökonomischen Gründen gewählt hat, es sich also um eine bloße Brachylogie wie mutmaßlich bei Thukydides handelt. Tatsächlich verwendet Aristoteles Ausdrucksweisen dieser Art so oft, dass das Urheberbild bei ihm einen topischen Charakter annimmt; neben Aussagen über das Zeugen des Himmels begegnen etwa häufiger Bemerkungen, wonach bestimmte Philosophen „die Körper“, „die Seele“ oder „alles andere zusammensetzen“.³²³ Der platonische Gebrauch mag insofern nachwirken, als viele der Belege in kritischen Kontexten stehen, doch im Ganzen ist die Tendenz zur Konventionalisierung unverkennbar.

Eine weitere ergiebige Quelle für konventionalisierte Urheberbilder sind die Scholien, also in den Handschriften der betreffenden Werke überlieferte Kommentare, die auf Arbeiten der hellenistisch-alexandrinischen Philologen zurückgehen, auch wenn sich nicht im Einzelfall verfolgen lässt, wann ein bestimmtes Lemma seine vorliegende Formulierung erhalten hat. Allein die Homerscholien, die hier wegen ihres klaren Bezugs auf Erzähltexte von besonderem Interesse sind, enthalten etliche Aussagen, in denen der Dichter als unmittelbarer Urheber der erzählten Handlung erscheint. Zwei Beispiele mögen genügen:³²⁴

322 Aristoteles entwickelte zwar eine positive Theorie des Lachens (Halliwell 2008, 307–331), doch Spuren von Humor in seinen Werken sind schwer auszumachen (für einen Versuch siehe Touloumakos 1996).

323 *Cael.* 3,1, 299a3 (τὰ σώματα συνιστᾶσιν); *De an.* 1,2, 405b26 (τὴν ψυχὴν [...] συνιστᾶσιν) und 405a26 (τᾶλλα συνιστησιν). Vgl. auch *Metaph.* 14,3, 1091a14 (ποιούσιν γένεσιν); *Cael.* 2,1, 283b30f. (γεννώντων αὐτόν) und 2,13, 295a14 (τὸν οὐρανὸν γεννώσιν). Für weitere Beispiele siehe Cope 1877, 41.

324 Beiden Stellen zitiert Nünlist 2009, 26f. und 133, Anm. 55. Grethlein (2021a, 223) führt als weiteres Beispiel Ps.-Longin. 9,11 an, wo aus der *Ilias* so zitiert wird, dass Homer statt Hektor Subjekt einer Kampfhandlung wird.

τοὺς πλείους τῶν ἀρίστων τρώσας πλὴν Αἴαντος τοῦ Τελαμωνίου ἐπὶ τὰς ναῦς ἀπέστειλεν, Ἀγαμέμνονα Διομήδην Ὀδυσσεῖα Μαχάονα Εὐρύπυλον, καὶ τὸν Τεῦκρον ἐξῆς, ἵνα εὐλογοῦν τοῖς Ἀχαιοῖς τῆς ἥττης παράσχη αἰτίαν. εἶτα τούτους ἐπὶ τὰς ναῦς ἀπαγαγὼν εἰς ἔπαινον Αἴαντος τὰ λοιπὰ καταναλίσκει ἕως τῆς Πατρόκλου ἐξόδου· καὶ τὸν Πάτροκλον ἀνελὼν ἐπὶ τὸν Αἴαντα ἐπανέρχεται μέχρι τῆς ἐξόδου Ἀχιλλεύως [...] (Schol. *Il.* 11,598b bT)

Die Mehrzahl der Besten außer Aias dem Telamonier hat er verwundet und fort zu den Schiffen geschickt, Agamemnon, Diomedes, Odysseus, Machaon und Eurypylos, und anschließend Teukros, um den Achaiern einen guten Grund für ihre Niederlage zu geben. Dann, nachdem er diese zu den Schiffen geführt hat, wendet er den Rest [sc. der Erzählung] zum Lob des Aias auf bis zum Ausrücken des Patroklos; und nachdem er Patroklos getötet hat, kehrt er zu Aias zurück bis zum Ausrücken des Achilleus [...]

καθελὼν τὸ τεῖχος ὁ ποιητὴς καὶ τοὺς Τρώας εἰσαγαγὼν καὶ ἀναλώσας τὰς πολλὰς ἐνεργείας τῶν λόγων περὶ πτώματα, τὴν ἐπὶ ταῖς ναυσὶ μάχην ὑπερτίθεται διὰ Νέστορος καὶ τῆς τοῦ Διὸς κοιμήσεως [...] (Schol. *Il.* 14,0 bT)

Nachdem der Dichter die Mauer eingerissen, die Trojaner hineingeführt und die meisten Kräfte seiner Erzählung auf Todesfälle verwendet hat, schiebt er die Schlacht bei den Schiffen auf durch Nestor und den Beischlaf des Zeus [...]

Manche der Aussagen lassen sich noch im Sinne einer Gleichsetzung des Dichters mit seinen Figuren verstehen (so wenn es heißt, Homer habe „verwundet“ oder „getötet“, was in der Handlung durch Figuren erfolgt), andere präsentieren den Dichter eher als omnipotente Kontrollinstanz (so wenn Homer Figuren „schickt“ oder „führt“). Eine strikte Unterscheidung zwischen den beiden Formen von Urheberschaft verliert ihren Sinn, weil letztlich alle Ereignisse als unmittelbar vom Dichter bewirkt dargestellt werden. Auch hier spricht manches dafür, dass die metaleptischen Formulierungen ihrer Prägnanz wegen gewählt sind, die sie für einen Kommentar besonders attraktiv macht. Nicht zufällig ist das Urheberbild im ersten Beispiel mit einer metaleptischen Transitionsformel („er kehrt zurück“) kombiniert, die man gleichermaßen brachylogisch verstehen kann (vgl. Kap. 1.3).³²⁵ Trotz ihrer konventionalisierten Form lassen die Urheberbilder jedoch einige konzeptionelle Überlegungen zu.

Zunächst zeigen sie, dass der Dichter in geradezu handgreiflicher Interaktion mit seiner erzählten Welt gedacht werden kann.³²⁶ Wie bei Platon (und anders als in der oben behandelten Thukydidesstelle, die sich noch ganz aus oral-performativen Rahmenbedingungen erklären lässt) beschränkt sich diese Interaktion

³²⁵ Ich verweise auf Schol. *Il.* 11,598b bT bereits in Anm. 115.

³²⁶ Nünlist (2009, 133) bezeichnet diese Fälle als „form of brachylogy“, die aber dennoch ein „blurring of the boundary between poet and character“ impliziere.

nicht auf eine Verkörperung von Figuren, sondern umfasst beliebige physische Eingriffe in die Diegese, allerdings ohne die für Platon wahrscheinlich gemachten ironischen Konnotationen. Erzählen erscheint in den zitierten Scholien wesentlich als ein Handeln, bei dem der Dichter die erzählte Welt mit der gleichen Vollmacht und Unmittelbarkeit wie die Erzählung selbst disponiert; die Ebene der *histoire*, auf der der Dichter jemanden verwundet, und die Ebene des *discours*, auf der er seine Worte für bestimmte Inhalte aufwendet, werden dabei nicht genauer unterschieden, weil sie gleichermaßen zu seinem Wirkungsbereich gehören.

Vielleicht lässt sich sogar eine Beziehung zwischen dem metaleptischen Ausdruck und den jeweiligen Handlungen herstellen. Es fällt auf, dass die betreffenden Ereignisse (Verwundungen, Tötungen, Bewegungen auf dem Schlachtfeld) dezidiert körperlich-motorische Vorgänge sind, die bei Homer oft breit und plastisch erzählt werden. Nach dem enaktiven Modell der Wahrnehmung, das ich im letzten Kapitel auf George Eliot angewandt habe (vgl. S. 99), kann man derartigen Darstellungen, die einfache körperliche Bewegungen und Interaktionen in den Mittelpunkt stellen, eine besondere Anschaulichkeit zuschreiben.³²⁷ Möglicherweise deutet auch eine eigentümliche Formulierung in Schol. *Il.* 14,0 bT auf eine besondere Darstellungsqualität der dort zusammengefassten Partie: Wenn dort von den „Kräften der Erzählung“ (*energeiai tōn logōn*) die Rede ist, so könnte dies implizieren, dass der Kampf um die Schiffe, dessen Beginn das Scholion zuvor metaleptisch umreißt, besonders eindrücklich geschildert ist. Da *energeia* im kritischen Gebrauch sonst eher eine Qualität der Handlung beschreibt, könnte man dies so verstehen, dass die Erzählung (*logoi*) so lebendig wie die Ereignisse selbst wird.³²⁸ Bedenkt man, dass die Scholien *energeia* teilweise mit *enargeia* vermischen, könnte das Scholion sogar auf die Anschaulichkeit der Darstellung abheben.³²⁹

Bemerkenswerterweise ist von den Vorgängen, die die Scholien umreißen, zumindest einer schon in der *Ilias* selbst mit Metalepsen verbunden, nämlich mit Apostrophen, die wohl das markanteste metaleptische Phänomen in den homerischen Epen bilden.³³⁰ Im 16. Gesang, an dessen Ende Patroklos stirbt, wendet

327 Vgl. zur Anschaulichkeit Homers aus kognitiver Perspektive Grethlein/Huitink 2017; Allan 2019 und 2022.

328 Vgl. Nünlist 2009, 197, der sich hierzu auf Eustathios (914,12f.) beruft.

329 Vgl. erneut Nünlist 2009, 197. Die mittelalterlichen Handschriften verwechseln beide Begriffe regelmäßig, hier ist nach Erbses Apparat aber nur *ἐνεργείας* überliefert, wengleich der Text anderweitig kritisch problematisch ist (*τὰς πολλὰς ἐνεργείας τῶν λόγων περιπτώματα* T : *τὰ πολλὰ περιπτώματα καὶ τὰς ἐνεργείας τῶν λόγων* b).

330 Siehe schon die Taxonomie antiker Metalepsen bei Jong 2009; vgl. Alvensleben 2022, 33f.

sich der Erzähler nicht weniger als achtmal direkt an Patroklos, davon siebenmal im letzten Drittel des Gesangs, zuletzt wenige Verse vor seinem Tod.³³¹ In einem der Fälle kündigt er ihm diesen sogar direkt an: „Da nun erschien dir, Patroklos, das Ende des Lebens“ (ἔνθ’ ἄρα τοι, Πάτροκλε, φάνη βιότοιο τελευτή, *Il.* 16,787). Durch die Apostrophe tötet der Erzähler Patroklos natürlich nicht, wie es das Scholion formuliert (Schol. *Il.* 11,598b bT), begibt sich aber in direkte Interaktion mit ihm, wie es auch der Ausdruck des Scholions beschreibt. Damit aber nicht genug: Rutger Allan (2022) hat dafür argumentiert, dass man vielen homerischen Apostrophen ein immersives Potenzial zuschreiben kann, weil sie der angesprochenen Figur den Status eines reales Wesens zuerkennen. Die eben zitierte Patroklosapostrophe, der schon die zugehörigen Scholien eine besondere emotionale Intensität attestieren, ist Rutger zufolge ein Paradebeispiel dafür, auch deswegen, weil sie mit anderen immersionsfördernden Merkmalen einhergeht. Folgt man dieser Deutung, so beziehen sich die metaleptischen Formulierungen der Scholien nicht nur auf anschaulich beschriebene Vorgänge, sondern korrespondieren zumindest punktuell mit einer homerischen Metalepse, die ebendiesen Anschaulichkeitseffekt unterstützt.

Auch wenn diese Überlegungen bis zu einem gewissen Grad spekulativ bleiben, gibt es also Indizien dafür, dass die metaleptisch beschriebenen Handlungen schon in der *Ilias* eine besondere Qualität haben, die vielleicht auch von den Scholien oder der hinter ihnen stehenden Literaturkritik empfunden wurde. Wenn dies zutrifft, könnte man im Urheberbild, selbst wenn es primär zur Verknappung des Ausdrucks gewählt wurde, zumindest hintergründig angedeutet sehen, dass Homer an den gemeinten Stellen so lebendig und anschaulich erzählt, als führte er die Handlungen selbst aus, würde also nicht bloß sagen oder zeigen, sondern unmittelbar tun. Das Urheberbild brächte also, ähnlich wie ich es in dramatischem Kontext schon für Aristophanes’ *Frösche* erwogen habe, eine ästhetische Illusion zum Ausdruck, die die homerische Erzählung bei den Rezipienten erzeugen kann (*Ran.* 911f., vgl. S. 126). Auf diese Überlegungen wird im folgenden Abschnitt zurückzukommen sein.

Ich verfolge den literaturkritischen Gebrauch des Urheberbildes, der bis in die byzantinische Zeit reicht, an dieser Stelle nicht weiter, weil eine individuelle Diskussion der konventionalisierten Formulierungen nur bedingt Neues hinzufügen könnte.³³² Angemerkt sei lediglich, dass sich die lateinische Kommentar-

331 Ausführlich hierzu Alvensleben 2022, 34–49 (inkl. tabellarischer Übersicht).

332 Ein byzantinisches Beispiel bietet Michael Psellos’ Vergleich Heliodors mit Achilleus Tatios (p. 96,84–86 Dyck, 11. Jh.): ἀνατέμνει γὰρ τὴν ἐπαφρόδιτον, κόρην καὶ καταχώννυσι καὶ αὐθιγὰ ἐκ τῶν τοῦ Ἄιδου κευθμώνων ἀνάγει („er [Achilleus Tatios] schlitzt nämlich das liebliche Mäd-

literatur, was metaleptische Formulierungen dieser Art angeht, wesentlich zurückhaltender zeigt, wenngleich sich auch hier dazu Ansätze finden, etwa wenn Servius *dicere* so verwendet, dass unklar bleibt, ob das Subjekt Vergil oder eine sprechende Figur ist.³³³ Der nächste Abschnitt wird sich einem Bereich zuwenden, in dem das erstarrte Urheberbild neu belebt und kreativ weiterentwickelt wird, nämlich der lateinischen Dichtung.

2.3 Blüte in der lateinischen Dichtung

Im Griechischen wird das Urheberbild nach seinen Ursprüngen in Lyrik und Drama des fünften Jahrhunderts, soweit die Überlieferungslage erkennen lässt, vor allem in der Prosa gepflegt, am ausgiebigsten in der Literaturkritik (die wenigen dichterischen Ausnahmen werden unten zu besprechen sein). Auf der lateinischen Seite stellt sich die Lage erheblich anders dar, denn hier wird das Urheberbild zu einem ebenso häufig wie variabel eingesetzten Ausdrucksmittel der Dichtung. Die frühesten einschlägigen Formulierungen finden sich, ähnlich wie im Griechischen, in der Komödie. Im Prolog von Plautus' *Casina* heißt es etwa, Plautus habe den Plot der griechischen Vorlage, wo eine Figur in die Stadt zurückkehrt, verändert, indem er „eine Brücke einriss, die ihm auf dem Weg lag“ (*pontem interruptit, qui erat ei in itinere, Cas. 66*).³³⁴ Seine eigentliche Blüte erlebt das Urheberbild, nun angewandt auf Erzählen im engeren Sinne, jedoch ab der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Das erste greifbare Werk in dieser Entwicklung sind Vergils *Eklogen*. Lieberg interpretiert in einer ausführlichen Besprechung vor allem die sechste *Ekloge* als Musterbeispiel, ja Prototyp der ihn interessierenden Ausdrucksweise.³³⁵

Umso mehr lohnt es sich, die betreffenden Aussagen und die vorgebrachten Deutungen noch einmal vor dem Hintergrund der bislang verfolgten Bildge-

chen [Leukippe] auf, begräbt sie und führt sie wieder aus den Winkeln des Hades herauf“; die Stelle – ein Sonderfall insofern, als Leukippe eigentlich nur scheinbar aufgeschlitzt wird – verdanke ich Adorjáni 2021, 87).

333 So etwa Serv. *Aen.* 8,40 (*quodsi ita acceperimus, ut dicat [...]*, „wenn wir es aber so verstehen, dass er sagt [...]“; dazu Gioseffi 2023, 159).

334 In der Forschung öfter als Beispiel für dichterische Autonomie angeführt, vgl. etwa Hollmann 2016, 106f. (dort auch zur Komik der Verse). Die Verse fügen sich in die bei Plautus wie bei Aristophanes bedeutende metatheatralische Dimension ein, hierzu zusammenfassend Christenson 2019; Bungard 2020.

335 Lieberg 1982 behandelt die sechste *Ekloge* mit Digressionen zu anderen Vergilstellen und anderen Autoren auf S. 1–45, wobei er zugleich die ältere Forschungsgeschichte aufarbeitet; vgl. auch Kassel 1966, 9.

schichte zu betrachten. In dem bukolischen Gedicht stiften die Knaben Chromis und Mnasylos zusammen mit der Naiade Aegle den Silen, eine mythische Figur aus dem Gefolge des Dionysos, zum Singen an. Der Inhalt des langen Liedes, das mit der Entstehung der Welt beginnt, wird zunächst in indirekten Fragen referiert („er sang, wie“, *canebat uti*, *Ecl.* 6,31). Später wird die Wiedergabe variiert, und hierbei begegnen auch Formulierungen mit metaleptischem Charakter, am deutlichsten die folgende:³³⁶

*tum Phaethontidas musco circumdat amarae
corticis atque solo proceras erigit alnos.* (*Ecl.* 6,62f.)

Dann umgibt er die Schwestern Phaethons mit dem Moos bitterer Rinde und richtet sie aus dem Erdboden als schlanke Erlen auf.

Dem Sänger kommt hier die Rolle einer allmächtigen Lenkungsinstanz oder des die Metamorphose bewirkenden Gottes zu. Bildgeschichtlich erinnert die Verwendung zunächst an Platons *Politeia*, wo in einem längeren Referat ebenfalls vollständige und brachylogisch-metaleptische Formulierungen aufeinander folgen (vgl. S. 130 in diesem Band). Die Implikationen der Ausdrucksweise gehen hier freilich in eine andere Richtung. Die älteste bekannte Deutung liefert der spätantike Kommentator Servius, der anmerkt: „Es ist ein wunderbares Lob des Sängers, dass er gleichsam nicht eine geschehene Sache zu besingen, sondern sie selbst durch sein Singen zu tun scheint“ (*mira autem est canentis laus, ut quasi non factam rem cantare, sed ipse eam cantando facere uideatur*, *Serv. Ecl.* 6,62). Demnach würde die Formulierung eine besondere Qualität des Singens andeuten, durch die die besungenen Handlungen einen geradezu materiellen Status erlangen und entsprechend auf das Publikum wirken können, eine ähnliche Deutung, wie ich sie oben vorsichtig für bestimmte Fälle in den Homerscholien erwogen habe. Lieberg geht in seiner Interpretation noch weiter: Ihm zufolge drückt die Formulierung eine magische (oder genauer: orphische) Macht des Sängers aus, eine neue Wirklichkeit zu schaffen, zielt also auf die dichterische Schöpferkraft ab, für die Lieberg den Begriff *poeta creator* prägte.

336 Ebenfalls metaleptisch formuliert ist V. 46, wo die Urheberschaft indes weniger physisch erscheint (*Pasiphaen niuei solatur amore iuenci*, „Pasiphae tröstet er mit der Liebe zu einem Stier“, ebenfalls angeführt von Kassel 1966, 9, in Kommentaren oft mit V. 62f. verglichen, so Clausen 1994, 194; anders Coleman 1977, 189).

Liebergs Interpretation, die nicht nur auf Zustimmung stieß, hat für die sechste *Ekloge* durchaus manches für sich.³³⁷ Das Lied Silens greift nicht nur inhaltlich das Lied des Orpheus in den *Argonautika* des Apollonios Rhodios auf (Apoll. Rhod. 1,496–504), sondern auch der Text selbst rückt Silen in die Nähe des Orpheus, dessen Name dem Liedreferat unmittelbar vorangeht (*Orphea*, V. 30).³³⁸ Tatsächlich wird dem Gesang Silens noch vor dem Referat eine typische Fähigkeit des Orpheus zugeschrieben, nämlich die Natur (hier konkret die Eichen) in Bewegung zu versetzen, wobei es ausdrücklich heißt, dass die Wirkung diejenige des Orpheus noch übersteigt.³³⁹ Es ist textimmanent also durchaus plausibel, in den metaleptischen Formulierungen erneut eine orphische Qualität des Gesangs aufscheinen zu sehen, nämlich die Fähigkeit zur materiellen Einwirkung auf die Welt. Erzählen, zumindest in seiner potenzierten Form, hat demnach die Macht, eine Wirklichkeit hervorzubringen.

In einer Hinsicht möchte ich Liebergs Deutungsansatz gleichwohl eine andere Richtung geben. Der Sänger kann zwar dem Bild nach materielle Veränderungen an seinen Figuren bewirken, etwa indem er die Schwestern Phaethons in Erlen verwandelt, und verfügt insofern über Fähigkeiten, die der Magie ähneln, allerdings erschafft er hiermit keine eigene Welt. Sofern man nicht annehmen will, dass die Mythen in der Gedichthandlung noch nicht existierten, bringt er streng genommen überhaupt nichts Neues hervor, sondern bildet den bekannten Mythos nach; in dieser Hinsicht geht der Terminus *poeta creator* also zu weit. Wichtiger erscheint mir, dass der immer wieder als singend beschriebene Silen die Handlungen unmittelbar vor den Augen der Zuhörenden vollzieht und damit zur ebenfalls ins Magische spielenden Wirkung beiträgt, die vor dem Liedreferat beschrieben wird. Was Silen erschafft, ist eine performative Wirklichkeit, in der sich der bekannte Mythos vor den Augen der Rezipienten neu materialisiert – eine Vorstellung, die dem literaturkritischen Konzept der *enargeia* nahekommt, das oft als Fähigkeit einer Darstellung beschrieben wird, Zuhörer (fast) zu Augenzeugen zu machen.³⁴⁰

337 Kritisch zuletzt etwa Kearey 2020, 196, Anm. 4 („not wholly convincing“); zustimmend Cucchiarelli 2017, 346.

338 Zu beiden Punkten Clausen 1994, 176 mit Anm. 8.

339 V. 27–30: tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres / ludere, tum rigidas motare cacumina quercus; nec tantum Phoebos gaudet Parnasia rupes, / nec tantum Rhodope mirantur et Ismarus Orphea („Da hätte man wahrlich Faune und Wildtiere im Takt spielen, da starre Eichen ihre Wipfel regen sehen; nicht der Parnassfelsen freut sich so sehr über Phoebus, nicht Rhodope und Ismarus bewundern so sehr Orpheus“).

340 Ähnlich schon Ramírez 1607, 309 zu Mart. 4,14,2 (angeführt von Lieberg 1982, 10 in der Diskussion von Verg. *Ecl.* 6): Der Dichter stelle durch diese Ausdrucksweise „die Dinge selbst vor

Wie verhält sich der Gebrauch des Urheberbildes, wenn man diese Deutung soweit akzeptiert, nun zur Vorgeschichte? Im Vergleich zum schon erwähnten Platon, bei dem ebenfalls ein orphischer Hintergrund vorliegt, da Adeimantos die Darstellungen von Sängern aus dem Gefolge des Orpheus wiedergibt, könnte man sagen, dass die metaleptische Vorstellung vom Komischen ins Ernsthafte gewendet wurde. Die bei Platon lächerlich erscheinende unmittelbare Gestaltungsmacht der Dichter wird hier (wie schon zuvor bei Pindar, wenn man der obigen Interpretation folgt) zu einer ernstzunehmenden Vorstellung, die dem Dichterlob statt der Dichterkritik dient. Größer ist die Nähe zu den Homerscholien, jedenfalls wenn es stimmt, dass das Urheberbild in ihnen zumindest vereinzelt mit einer besonders eindrücklichen Erzählweise assoziiert wurde. Vergil hätte demnach den Konnex von auktorialer Urheberschaft und eindrücklichem Erzählen, der sich in der Literaturkritik abzuzeichnen scheint, in dichterischem Kontext aufgegriffen und entfaltet.

Ein solcher Einfluss aus der Literaturkritik wäre nicht ungewöhnlich. Auch wenn die Scholien in ihrer erhaltenen Form aus der Zeit nach Vergil stammen, waren die ihnen zugrundeliegenden Werke der alexandrinischen Grammatiker gebildeten römischen Dichtern wie Vergil wohlbekannt. Robin Schlunk hat bereits 1974 überzeugend dafür argumentiert, dass Vergil in der *Aeneis* von der in den Scholien greifbaren hellenistischen Literaturkritik geprägt ist; Joseph Farrell hat in ähnlicher Weise 2015 einen Einfluss von Kommentaren zum Bukoliker Theokrit auf Vergils *Eklogen* nachzuweisen versucht.³⁴¹ Vor diesem Hintergrund erscheint es gut möglich, dass Vergil auch an der oben zitierten und ähnlich gelagerten Stellen Anregungen aus der Literaturkritik weiterentwickelt. Konkrete Vorbilder mit vergleichbaren Verben sind mir nicht bekannt, aber der motorische Charakter der Ausdrücke („umgibt“, „richtet auf“) entspricht den oben angeführten Beispielen aus den Homerscholien.

Noch ein dritter, bislang nicht zitierter griechischer Text verdient hier Beachtung. Einer der wenigen poetischen Belege für das Urheberbild zwischen dem fünften Jahrhundert v. Chr. und der Spätantike findet sich im *Epitaphios Bionos*, einem fälschlich Moschos zugeschriebenen Grabgedicht auf den bukolischen Dichter Bion, das bald nach dessen Tod zu Beginn des ersten Jahrhunderts v. Chr. und damit einige Jahrzehnte vor Vergils *Eklogen* entstanden sein dürfte. Hierin

Augen, eine Fähigkeit, die von den Griechen *enargeia* oder *energeia* genannt wird“ (*vt eas ipas ante oculos ponere videatur, quae virtus évépyεια, vel évάpyεια à Graecis dicitur*).

³⁴¹ Vgl. zur *Aeneis* auch Schmit-Neuerburg 1999; Bitto 2012 verfolgt einen ähnlichen Ansatz mit Blick auf den Einfluss hellenistischer Pindarkommentierung auf Horaz.

wird Bion schon am Beginn selbst als Hirte bezeichnet (*būkolos*, V. 11); später heißt es über ihn in einer Gegenüberstellung mit Homer:³⁴²

κείνος δ' οὐ πολέμους, οὐ δάκρυα, Πᾶνα δ' ἔμελλε,
καὶ βούτας ἔλίγαινε καὶ ἀείδων ἐνόμει
καὶ σύριγγας ἔτευχε καὶ ἄδεα πόρτιν ἄμελλε [...] (V. 80–82)

Jener [sc. Bion] aber sang nicht von Kriegen, nicht von Tränen, sondern von Pan, und tönte von Hirten und weidete singend und verfertigte Hirtenflöten und molk eine sanfte Jungkuh [...]

Die Verse beziehen sich offenkundig auf Gedichte Bions (vgl. „er sang“, „tönte“, „singend“), in denen weidende, flötenschnitzende und melkende Hirten auftraten, sei es in narrativer oder, wie in manchen bukolischen Gedichten, in rein dialogischer Form. Damit hatte Vergil für sein Urheberbild neben der Literaturkritik ein unmittelbares Vorbild in der griechischen Dichtung, auch wenn die Metalepse hier auf der Gleichsetzung mit Figuren beruht und insofern weniger spektakulär ausfällt. Tatsächlich sprechen einige Faktoren für einen Einfluss. Zunächst wurde der *Epitaphios*, der durch seinen bukolischen Hintergrund ohnehin mit den *Eklogen* verbunden ist, für die sechste *Ekloge* insgesamt als wichtige Vorlage identifiziert, unter anderem wegen der in beiden Gedichten präsenten Bezüge zu Orpheus.³⁴³ Was den metaleptischen Ausdruck selbst angeht, fällt auf, dass sich dieser in beiden Gedichten an eine logisch vollständige Formulierung anschließt und ausdrücklich mit der Tätigkeit des Singens verknüpft ist.³⁴⁴

Die möglichen Implikationen des Urheberbildes sind schwerer zu greifen, weisen aber vielleicht ihrerseits in eine ähnliche Richtung wie bei Vergil. Der *Epitaphios* dient insgesamt dazu, Bion und seine Dichtung zu rühmen; die Nebeneinanderstellung mit Homer hebt noch einmal die Qualitäten des Dichters hervor. Schon dies ist eine Parallele zu Vergil, wo Silen als fesselnder und wirkmächtiger Sänger gezeichnet ist. Womöglich dient auch das Urheberbild diesem Lob, indem es anzeigt, dass der Dichter so vollständig in seinem Sujet aufgeht, dass er selbst zum Hirten wird und auf diese Art die dargestellten Vorgänge unmittelbar vor

342 Angeführt von Kassel 1966, 9; Lieberg 1982, 20; Grethlein 2021a, 223. Zu Autorschaft und Datierung zusammenfassend Palumbo Stracca 2010, 121f.

343 Paschalis 1995; Acél 2007. Paschalis 1995, 617 merkt an, er habe trotz thematischer Parallelen keine „linguistic correspondences between the two texts“ finden können. Die metaleptischen Ausdrücke wären eine solche Korrespondenz; eine weitere ist die anaphorische Struktur οὐ τόσον [...] οὐδὲ τόσον [...] οὐδὲ τόσον [...] (*Epit. Bion.* 37–42, vgl. 88–90) ~ *nec tantum* [...] *nec tantum* [...] (*Verg. Ecl.* 6,29f.).

344 Die Nähe zu Vergil durch Verknüpfung von Singen und Tun notiert auch Lieberg 1982, 20f.

den Augen der Rezipienten vollführt. Das Urheberbild würde damit fortführen, was ich für bestimmte Homerscholien erwogen habe, freilich mit dem Unterschied, dass das dichterische Tun hier wie bei Vergil explizit performativ situiert ist (vgl. die Betonung des Singens), was auch eine Bindung an die Lebenszeit des Dichters mit sich bringt (vgl. die Imperfektformen).

Falls diese Interpretation zutrifft oder zumindest für Vergil als Leser des Gedichts nahelag, würde auch funktional eine Linie vom *Epitaphios* (bzw. aus der hellenistischen Literaturkritik, ja womöglich schon Aristophanes, über den *Epitaphios*) zu den *Eklogen* führen. Dem vergilischen Urheberbild, das dichterisches Erzählen als magische Gestaltungsmacht überhöht, läge demnach ein Lob gelungenen Dichtens als lebendiger Verkörperung der Handlung zugrunde. Der bildgeschichtliche Hintergrund liefert damit ein zusätzliches Argument dafür, dass die von Lieberg so nachdrücklich propagierte *creator*-Qualität des Dichters auch in der sechsten *Ekloge* weniger als Fähigkeit zum Erschaffen einer neuen Welt verstanden werden sollte. Ihr Kern liegt im Hervorbringen einer performativen Wirklichkeit, die das Erzählte im Sinne einer ästhetischen Illusion für die Rezipienten lebendig, ja handgreiflich werden lässt. Das dichterische Schaffen, wie es bei Vergil erscheint, ist weniger ontologisch, erst recht nicht im Sinne der von Lieberg bemühten modernen Sprachphilosophien, als vor allem kommunikativ, insofern es Erzähler, Rezipienten und Figuren in einer materiell gedachten Erlebniswelt verbindet.³⁴⁵ Vielleicht hilft auch hier eine kognitive Perspektive (vgl. S. 99 in diesem Band): Vollkommenes Erzählen bedeutet, dass bei Erzähler und Rezipient ähnliche Gehirnprozesse ablaufen wie bei Interaktion mit der äußeren Realität; in diesem Sinne erschafft es für die Beteiligten tatsächlich eine innere Wirklichkeit, die magisch anmuten kann.

Bemerkenswert anders als Vergil verwendet Horaz das metaleptische Urheberbild wenig später in zwei seiner *Satiren*. In den beiden Gedichten spielt Horaz auf einen Dichter an, den er einmal Alpinus, einmal Furius nennt, wohinter nach gängiger Meinung aber dieselbe Person steht:³⁴⁶

*turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque
diffindit Rheni luteum caput, haec ego ludo [...] (Sat. 1,10,36f.)*

Während der geschwollene Alpinus Memnon abschlachtet und während er das schlammige Haupt des Rheins spaltet, betreibe ich diese Spielereien [...]

³⁴⁵ Vgl. Lieberg 1982, 42f. mit Bezug auf Heidegger u. a.

³⁴⁶ Vgl. Kassel 1966, 10; Lieberg 1982, 56–65; die erste Stelle nennt schon Ramírez 1607, 309. Zur Identität des Dichters Brown 1993, 187; Muecke 1993, 185; Gowers 2012, 323; Freudenberg 2021, 211.

[...] *seu pingui tentus omaso*
Furius hibernas cana nive conspuet Alps. (*Sat.* 2,5,40f.)

[...] sei es, dass der von fetten Rindskaldaunen vollgefressene Furius die winterlichen Alpen mit weißem Schnee bespucken wird.

Die beiden Passagen haben parodistischen Charakter. Die erste bezieht sich offenbar auf eine Darstellung der Tötung des Memnon durch Achilles, sei es in einem selbständigen Epos, einer mythischen Digression oder einem Gleichnis.³⁴⁷ Der Vers zum Rhein ist weniger klar, auch in textkritischer Hinsicht, zeigt in der zitierten Form aber ebenfalls einen metaleptischen Eingriff des Dichters in die Welt seiner Darstellung.³⁴⁸ In der zweiten Passage greift Horaz nach antiken Quellen einen Vers auf, in dem es über Juppiter heißt, er bespucke die Alpen mit Schnee (*Iuppiter [...] conspuet Alpes*), d. h. die Metalepse beruht auf einer Ersetzung des Gottes durch den metrisch gleichwertigen Dichternamen.³⁴⁹ Wie Kommentatoren anmerken, richtet sich der Angriff in erster Linie gegen Furius' undichterische Diktion und seinen geschwollenen Stil, die metaphorisch mit der Erscheinung des Dichters vermischt werden. Es spricht viel dafür, dass die Metalepsen den Spott unterstützen sollen. In *Sat.* 1,10 evoziert die Behauptung, der Dichter schlachte die Figur ab, nicht nur in sich eine lächerliche Szene, sondern man kann darin auch angedeutet sehen, dass das Gedicht so schlecht war, dass es den mythischen Helden gleichsam umgebracht hat (so verstanden von einem antiken oder mittelalterlichen Kommentator).³⁵⁰ In *Sat.* 2,5 übertrifft die Vorstellung eines Berge mit Schnee bespuckenden Dichters an Skurrilität womöglich noch die eines Gottes, der dies von seinem himmlischen Sitz aus tut.

Mit dieser komisch-spöttischen Verwendung des Urheberbildes steht Horaz trotz der großen formalen Nähe in einer anderen Tradition als Vergil. Zwar dürfte Horaz wie Vergil mit dem Sprachgebrauch der hellenistischen Literaturkritik vertraut gewesen sein, und in der Tat hat gerade der Gedanke des Figuren tötenden Dichters eine konkrete Parallele in den Homerscholien (Schol. *Il.* 11,598b bT, vgl. S. 136 in diesem Band). Funktional steht Horaz jedoch wesentlich näher an der oben betrachteten Verwendung bei Aristophanes und in Platons *Politeia*.

347 Vgl. Lieberg 1982, 57; Courtney 1993, 197; Gowers 2012, 323.

348 Zu den Problemen Lieberg 1982, 61–63; Courtney 1993, 197f.; Nisbet 1995, 395; Gowers 2012, 323f.

349 Quint. 8,6,17; Porphyrio *ad loc.*; Ps.-Acro *ad loc.* (= Furius fr. 15 Courtney/Blänsdorf).

350 Ps.-Acro *ad loc.*: *Alpinus hic Memnonis bella descripsit, et, quia male, ideo ait 'iugulat', quasi malis carminibus ipsum Memnona necet* („dieser Alpinus beschrieb den Krieg des Memnon, und weil er es schlecht tat, deswegen sagt er ‚schlachtet ab‘, als ob er durch die schlechten Gedichte Memnon selbst tötete“); vgl. Lieberg 1982, 57.

Zwei Differenzierungen sind hierzu vorzunehmen. Erstens fällt der Spott in den *Satiren*, passend zur Gattung, wesentlich schärfer aus als bei Platon. Die Metalepse transportiert nicht nur subtile Ironie, sondern fügt sich in einen bissigen Angriff auf einen Dichter ein, der eher an die Alte Komödie erinnert, die, wie Jennifer Ferriss-Hill gezeigt hat, großen Einfluss auf die römische Satire insgesamt und möglicherweise auch auf diese beiden Passagen hatte.³⁵¹ Zweitens gibt es anders als bei Platon keine Anzeichen dafür, dass Horaz den Dichter aus inhaltlichen Gründen kritisiert. Der Angriff konzentriert sich auf den Stil des Dichters, und die Metalepse bietet ein besonders wirkungsvolles (möglicherweise von Horaz erstmals so eingesetztes) Mittel für eine Parodie, weil sie erlaubt, Teile der Vorlage mit einer einfachen Ersetzung des Subjekts zu zitieren.³⁵²

Insgesamt zeichnen die Urheberbilder in den *Satiren* des Horaz im Gegensatz zu denen bei Vergil ein Szenario schlechten Erzählens. Die Mittel sind dabei frappierend ähnlich, führen aber zu einem völlig anderen Gesamteindruck. Im schlechten Erzählen macht sich der Dichter durch seine Interaktion mit der erzählten Welt lächerlich. Der Gegensatz zwischen positiv und komisch konnotierten Urheberbildern, der sich, wenn man der obigen Deutung folgt, schon bei Pindar und Aristophanes andeutet, tritt in der klassischen lateinischen Dichtung damit in aller Schärfe hervor. Die Vorstellung, wonach ein Dichter die Handlung unmittelbar physisch hervorbringt, ist an sich neutral; je nach Kontext kann sie, muss aber nicht, Lob oder Kritik transportieren. Erzählkonzeptionell könnte man hieraus folgern, dass die besondere Macht als Urheber der Handlung für einen Erzähler zugleich ein Risiko birgt: Indem er selbst in der Erzählung als handelnd erscheint, kann er sich vor den Rezipienten profilieren, bei schlechter Anwendung aber auch ihrem Spott preisgeben.

Mit Vergil und Horaz gewinnt das Urheberbild einen festen Platz im Ausdrucksrepertoire der lateinischen Dichtung. Ich bespreche hier nur noch einen weiteren klassischen Autor, der für die weitere Bildgeschichte von besonderem Interesse ist. Ovid sticht unter anderem dadurch hervor, dass er Urheberbilder in der ersten Person, also als primäre Metalepsen, verwendet.³⁵³ Hiermit ist er zwar

351 Vgl. Ferriss-Hill 2015, bes. 199–201.

352 Dass eine metaleptische Ersetzung des Subjekts nicht parodistisch sein muss, zeigt Ps.-Longin. 9,11, wo aus der *Ilias* so zitiert wird, dass Homer zum Subjekt einer Kampfhandlung wird (vgl. Anm. 324 in diesem Band).

353 Für weitere Verwendungen des Urheberbildes und verwandter Ausdrucksweisen bei Ovid siehe Lieberg 1982, 99–111. Ein weiterer klassischer Beleg (ebenfalls in der ersten Person, aber irreal) wäre Prop. 2,1,17f.: *quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent, / ut possem heroas ducere in arma manus* („wenn mir das Schicksal aber, Maecenas, so viel gewährt hätte, dass ich Helden zu den Waffen führen könnte“, dazu Lieberg 1982, 88).

wohl nicht der erste; erinnert sei an die oben besprochenen, interpretatorisch freilich nicht ganz sicheren Fälle aus Pindar und Aristophanes (ein weiterer möglicher Fall wird unten zu besprechen sein). Dennoch bleiben seine Belege für die Antike ungewöhnlich und weisen in gewisser Hinsicht auf den modernen Roman voraus, in dem selbstreflexive Urheberbilder zum Normalfall werden. Zwei Gedichte aus den *Amores* verdienen eine genauere Betrachtung. In der Elegie 3,12 beklagt sich der Sprecher darüber, dass die Leser seinen Gedichten an Corinna zu viel Glauben schenkten, wohingegen es sonst nicht üblich sei, „Dichter wie Zeugen zu hören“ (*ut testes [...] audire poetas*, *Am.* 3,12,19). Hierauf folgt eine Liste von unmöglichen Wesen und Vorgängen, die die Dichter dargestellt haben, wobei mehrfach eine erste Person Plural als unmittelbarer Urheber erscheint (ich zitiere nur den Beginn des Katalogs):³⁵⁴

*per nos Scylla patri caros furata capillos
 pube premit rabidos inguinibusque canes,
 nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues;
 uictor Abantiades alite fertur equo.
 idem per spatium Tityon porreximus ingens (25)
 et tria uipereo fecimus ora cani;
 fecimus Enceladon iaculantem mille lacertis,
 ambiguae captos uirginis ore uiros.
 Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;
 proditor in medio Tantalus amne sitit; (30)
 de Niobe silicem, de uirgine fecimus ursam [...] (Am. 3,12,21–31)*

Durch uns drückt Scylla, weil sie ihrem Vater die kostbaren Haare geraubt hat, mit Scham und Unterleib rasende Hunde. Wir haben den Füßen [sc. des Perseus] Federn gegeben, wir den Haaren [sc. der Medusa] Schlangen; als Sieger reitet der Abantiade [sc. Perseus] auf einem geflügelten Pferd. (25) Ebenso haben wir Tityos über einen gewaltigen Raum hingestreckt und dem Schlangenhund [sc. Cerberus] drei Mäuler gemacht; wir haben Enceladus mit tausend Armen schleudern und Männer durch den Mund einer doppelgestaltigen Jungfrau [sc. der Sirene] betört werden lassen; äolische Winde haben wir in Ithakerschläuchen [sc. von Odysseus] eingeschlossen; (30) der Verräter Tantalus dürstet mitten im Fluss. Aus Niobe haben wir einen Stein, aus der Jungfrau [sc. Callisto] eine Bärin gemacht [...]

Mit der ersten Person Plural müssen hier „wir Dichter“ gemeint sein, da Ovid selbst entsprechende Darstellungen erst später, vor allem in den *Metamorphosen*, unternommen hat.³⁵⁵ Abgesehen von der ersten Person teilt das Bild auf den

³⁵⁴ Die im Einzelnen gemeinten Mythen sind hier nicht weiter von Belang; eine Aufschlüsselung des gesamten Katalogs bietet etwa Feddern 2018, 483–487. Vgl. zu dem Gedicht auch Lieberg 1982, 104–108.

³⁵⁵ Vgl. Feddern 2018, 483; zu möglichen Quellen McKeown 1979.

ersten Blick viel mit Vergils sechster *Ekloge*, wo wie in einigen der hier umrissenen Fälle eine eigentlich unmögliche Metamorphose beschrieben wird. Hier wie dort scheint in der Einwirkung auf die Figuren eine übernatürlich anmutende Macht der Dichter auf. Dass am Ende des Katalogs, freilich in nicht-metaleptischer Form, auf die Errichtung der Mauern Thebens durch Amphions Lyraspiel verwiesen wird (V. 40), unterstreicht die Macht der Musenkünste ein weiteres Mal. Gleichwohl unterscheidet sich Ovids Verwendung des Urheberbildes in wichtigen Punkten von der in Vergils sechster *Ekloge*. Zunächst fehlt hier ein performativer Rahmen. Das metaleptische Handeln der Dichter vollzieht sich nicht in einer Aufführungsgegenwart vor den Augen der Zuhörer, auch nicht immer wieder oder fortwährend zu Lebzeiten der Dichter, wie es das Imperfekt im *Epitaphios Bionos* ausdrückt, sondern, wie die Perfektformen anzeigen, einmalig und effektiv in der Vergangenheit. Dies kann man nur so verstehen, dass die Dichter die entsprechenden Mythen zu einem bestimmten Zeitpunkt erfunden haben, indem sie Figuren in bestimmter Weise modelliert haben.³⁵⁶ Damit kommt die Passage Liebergs *poeta-creator*-Konzept näher als die von ihm als Musterbeispiel behandelten *Eklogen*. Bei Ovid ist tatsächlich gemeint, dass Dichter durch ihre Werke eine eigene Welt hervorbringen oder zumindest die bekannte Welt so abwandeln, dass sie zu einer eigenen wird. Diese existiert und wirkt nicht bloß in einem Kommunikationsakt, sondern besteht dauerhaft als dichterische Schöpfung.

Hiermit ist ein hochumstrittener Themenkomplex berührt, nämlich der antiker Fiktionalitätskonzepte. Die diesbezügliche Forschungsgeschichte kann und muss hier nicht im Detail aufgerollt werden.³⁵⁷ Erinnerung sei nur daran, dass mythologische Dichtung in der Antike oft als Mischung aus Wahrem und Falschen beschrieben wurde, während moderne Theorien Fiktionalität oft als Aufgabe des Referenzanspruchs beschreiben, die eine Einordnung der Darstellung in ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ gerade nicht zulässt. Das vorliegende Gedicht hat in der Fiktionalitätsdebatte bereits eine gewisse Aufmerksamkeit erfahren, auch weil es nach dem Katalog dichterischer Erfindungen ausdrücklich die „fruchtbare Willkür der Dichter“ mit der „historischen Treue“ kontrastiert.³⁵⁸ Nicht hinreichend beachtet

³⁵⁶ Von der Erschaffung neuer Figuren ist nirgends die Rede. Lieberg (1982, 105) übersetzt *fecimus Enceladon iaculantem* (V. 27) mit „Wir haben Enkelados geschaffen, der [...]“, allerdings ist das Partizip nach *facere* sicher prädikativ zu verstehen (dazu Burkard/Schauer 2012, 714).

³⁵⁷ Grundlegend zum antiken Verständnis von Fiktionalität ist Rösler 1980 (vgl. 2014 und 2018); wichtige neuere Beiträge sind Cullhed 2015, Feddern 2018 und Grethlein 2023.

³⁵⁸ *Ov. Am.* 3,12,41f.: *exit in immensum fecunda licentia uatum, / obligat historica nec sua uerba fide* („Ins Unendliche streckt sich die fruchtbare Willkür der Dichter und verpflichtet ihre Wort

wurde, soweit ich sehe, inwieweit das Urheberbild als solches zum Thema Fiktion beiträgt. Anders als bei Vergil legt das Urheberbild nahe, dass die Dichter den von ihnen physisch geformten mythischen Gestalten eine dauerhafte Existenz in der Welt der Dichtung verleihen. Wenn dies so ist, beschränkt sich der Referenzanspruch der Darstellungen auf diese dichterische Welt; ein Referenzanspruch in der äußeren Wirklichkeit ist aufgehoben, wobei eine Ironie darin liegt, dass Ovids Zeitgenossen dies bei der Lektüre der bereits veröffentlichten Bücher der *Amores* gerade nicht verstanden haben sollen.

Hiermit soll nicht etwa gesagt sein, dass Ovid die Fiktionalität erfunden habe, wie es in der Forschung für eine ganze Reihe verschiedener antiker Autoren propagiert wurde.³⁵⁹ Meine These ist lediglich, dass das Urheberbild hier erstmals mit einiger Deutlichkeit einen Gedanken transportiert, der modernen Fiktionalitätskonzepten nahekommt. Rückblickend betrachtet ist der Fiktionalitätsgedanke im antiken Urheberbild natürlich schon viel länger angelegt. Auch in Platons *Politeia* kann man die metaleptischen Ausdrücke so verstehen, als fänden die postmortale Belohnung und Bestrafung nur in der Welt der Dichtung statt, allerdings gibt der Text keine Signale, dass dieser Aspekt für Platon relevant war.³⁶⁰ Ähnliches gilt für Vergils *Eklogen*, wo, wie ich zu zeigen versucht habe, der Text eher die Wirkung des Liedvortrags als die Erzeugung einer fiktiven Welt betont. Bei Ovid lässt sich erstmals in der erhaltenen Literatur ein Bewusstsein dafür plausibel machen, dass auktoriale Urheberschaft, wie sie im metaleptischen Bild in Szene gesetzt wird, die Erschaffung einer eigenen Welt impliziert, durch die das Erzählte seinen Referenzanspruch in der äußeren Realität verliert. Dichterisches Erzählen erscheint als dauerhafte und medienunabhängige Hervorbringung eines fiktiven Kosmos – eine Vorstellung, die auch für nachantike Urheberbilder wichtig werden wird.

Ein etwas anders gestaltetes, aber nicht minder bemerkenswertes Urheberbild begegnet in *Amores* 2,1, einem programmatischen Gedicht, das um eine Ablehnung (*recusatio*) epischer Dichtung kreist. Im mittleren Teil des Gedichts äußert sich der Dichter über seine epischen Versuche, offenbar eine Gigantomachie:

nicht zu historischer Treue“). Zu *Am.* 3,12 und Fiktion Feddern 2018, 482–494 (knapp auch Hardie 2002, 6; Rosati 2021, 99–101).

359 Vgl. Grethlein 2023, bes. 22 und 51. Nach Grethlein besteht ein Bewusstsein für Fiktionalität in der gesamten Antike, allerdings spiele Fiktionalität im antiken Denken über Literatur insgesamt eine untergeordnete Rolle.

360 Vgl. Anm. 314 in diesem Band.

*in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam,
quod bene pro caelo mitteret ille suo.
clausit amica fores: ego cum Ioue fulmen omisi;
excidit ingenio Iuppiter ipse meo. (Am. 2,1,15–18)*

In meinen Händen hielt ich Gewitterwolken und mitsamt Juppiter den Blitz, den er gut für seinen Himmel geschleudert hätte; da schloss meine Freundin ihre Tür: Ich ließ mitsamt Juppiter den Blitz fallen; es entfiel Juppiter selbst meinem Geist.

Die Verse zeigen den Dichter, der sich als epischer Erzähler versucht, als Herrscher seiner dichterischen Welt, der selbst Juppiter und seine meteorologischen Attribute buchstäblich in der Hand hat, übrigens in deutlichem Kontrast zum Eröffnungsgedicht des ersten Buches der *Amores*, wo der Dichter unter der Macht des Gottes Cupido/Amor steht. Die Metalepse wird dadurch besonders eindrücklich, dass sie nicht bloß auf einem Verb basiert, zu dessen Subjekt logikwidrig der Dichter wird (etwa: „ich schleuderte Blitze“), sondern die körperliche Interaktion bildhaft entfaltet („in meinen Händen hielt ich“, „ich ließ fallen“). Juppiter und sein Blitz erscheinen wie Modellfiguren, mit denen der Dichter die Handlung spielt; selten drängt sich der in dieser Arbeit schon einige Male verwendete Begriff des Puppentheaters so sehr auf wie in dieser Visualisierung eines gescheiterten Erzählversuches. Zwei Eigenheiten verdienen zusätzliche Beachtung. Zunächst ist bedeutsam, dass Ovid hier statt der ersten Person Plural, mit der er in *Am. 3,12* andere Dichter einschließt, eine erste Person Singular verwendet, die sich nur auf ihn selbst bezieht. Diese rein selbstreflexive Formulierung rückt das Urheberbild in *Am. 2,1* etwas näher an typische Fälle aus dem modernen Roman, auch wenn sich die metaleptische Formulierung nicht auf eine vorliegende Erzählung, sondern einen anderen Dichtungsversuch desselben Dichters bezieht.

Ein anderer wichtiger Punkt ist die Komik der Darstellung. Es wurde oft beobachtet, dass das Gedicht im Ganzen humoristischen oder schelmischen Charakter hat; tatsächlich kündigt der Dichter dies geradezu an, indem er sich als „berühmten Dichter meiner eigenen Liederlichkeit“ einführt (*ille ego nequitiae [...] poeta meae, Am. 2,1,2*).³⁶¹ Die oben zitierten Verse tragen zu dieser Komik durch eine groteske Antiklimax bei, die konventionellere *recusationes* parodiert. Ist es in einem gängigeren Typus der *recusatio* ein eingreifender Gott, der den Dichter von seinem begonnenen Unterfangen abhält, so tritt hier ein Mädchen an dessen Stelle und bewirkt, dass der Dichter den Gott fallen lässt, den er metaleptisch in

³⁶¹ Vgl. etwa Lenz 1976, 204 („schelmische Gesamtabsicht“); Booth 1991, 24f. („mischievous“, „frivolous“); McKeown 1998, 3 („humour [...] at his own expense“). Zu Humor in den *Amores* insgesamt Booth 2009, 67–70, zu den Implikationen von *Am. 2,1,2* Oliensis 2019, 17.

der Hand hielt.³⁶² Nun haben potenzielle komische Funktionen von Urheberbildern an sich eine lange Tradition, an die kurz vor Ovid schon Horaz anknüpft. Auch für einen entsprechenden Fall in der ersten Person Singular findet sich ein möglicher Vorläufer (Aristoph. *Nub.* 549f., S. 123 in diesem Band). Ungewöhnlich ist, dass der Humor hier auf Kosten des Sprechers geht. Der Dichter-Erzähler präsentiert sich als jemanden, der einerseits Juppiter in seiner Hand hält, andererseits von einem ihre Tür zuschlagenden Mädchen abhängig ist, also in grotesker Weise zwischen dichterischer Souveränität und Liebensdienst (*seruitium amoris*) schwankt. Diese selbstironische Stoßrichtung, die gleichwohl Raum für dichterisches Selbstbewusstsein lässt, wird ebenfalls in der nachantiken Geschichte des Urheberbildes fortgeführt werden.

Ovid erschließt dem durch Vergil und Horaz in der lateinischen Dichtung etablierten Urheberbild also in mehrfacher Hinsicht neue Möglichkeiten. Zum Abschluss dieses Teilkapitels möchte ich der Frage nachgehen, inwieweit es für die selbstironische Verwendung eines Urheberbildes nicht doch einen Ansatz in der griechischen Literatur geben könnte. Einige Forscher haben die *recusatio* in *Am.* 2,1 mit dem Prolog von Kallimachos' *Aitien* verglichen, der ebenfalls eine Abwendung von traditioneller Epik begründet. Darin hält der Dichter den missgünstigen Telchinen in wörtlicher Rede entgegen:

μηδ' ἄπ' ἐμεῦ διφᾶι τε μέγα ψοφέουσαν ἀοιδίην
τίκτεσθαι· βροντᾶιν οὐκ ἐμόν, ἰλλάϊ Διός. (*Ait.* fr. 1,20 Harder)

Und verlangt nicht, dass von mir ein laut tönender Gesang gezeugt wird; donnern ist nicht meine Sache, sondern die des Zeus.

In „donnern“ sieht man, ebenso wie im „laut tönenden Gesang“, gewöhnlich eine Charakterisierung des epischen Stils.³⁶³ Dagegen hat Walter Wimmel schon 1960 die Idee ins Spiel gebracht, der Ausdruck könnte wie bei Ovid auf eine Gigantomachie anspielen, die der Dichter zu schreiben ablehnt.³⁶⁴ Hierin wäre der Donner, wie der von Ovid angeführte Blitz, als Waffe des Zeus Teil der Handlung. Damit ließe sich die (abgelehnte) Vorstellung, selbst zu donnern, als metaleptisches Urheberbild verstehen, das den erzählenden Dichter an die Stelle des handelnden Gottes setzt. In indirekterer Form gilt dies übrigens auch dann,

³⁶² Zur parodistischen Qualität dieser überraschenden Wendung siehe Booth 1991, 24f. mit Beispielen für diesen Typ von *recusatio*; vgl. auch Boyd 1997, 192.

³⁶³ Vgl. etwa Asper 2004, 67: „Donnern dient offenbar als Chiffre für den epischen Tonfall [...]“

³⁶⁴ Angedeutet bei Wimmel 1960, 31; vgl. den Überblick über mögliche Deutungen bei Harder 2012, 54.

wenn man „donnern“ als Metapher für Schlachtenlärm versteht, der in einem Heldenepos beliebigen Stoffes auf der intradiegetischen Ebene ertönen könnte.³⁶⁵ Wichtig für mich ist hierbei, dass die mögliche Metalepse nicht nur selbstreflexiv, sondern bis zu einem gewissen Grad selbstironischen Charakter hätte. Der *Aitien*-Prolog hat insgesamt subtil-komische Qualitäten, und die zitierten Verse mit dem grotesken Bild des donnernden Dichters tragen hierzu bei, auch wenn die Vorstellung kontrafaktisch bleibt.³⁶⁶

Gewiss geht die Komik nicht so sehr auf Kosten des Dichters wie in Ovids *Amores*, wo eine bereits begonnene Interaktion mit Figuren und Gegenständen einer Gigantomachie durch das Mädchen ein jähes Ende findet. Überdies bleiben diese Überlegungen ein bloßer Interpretationsversuch für eine mögliche Bedeutungsebene eines vielschichtigen bildhaften Ausdrucks. Mit dieser Einschränkung darf man in den zitierten Versen jedoch eine Verwendung des Urheberbildes erblicken, die humorvoll auf eigenes Erzählen Bezug nimmt. Ähnlich wie bei Vergils *Eklogen* und dem *Epitaphios Bionos* könnte sich damit ein Ansatz für Ovids Verwendung des Urheberbildes in der hellenistischen Dichtung finden. Ovids Beitrag bestünde, wiederum ähnlich wie der Vergils, darin, diesen vagen Ansatz zur vollen Entfaltung gebracht zu haben. Unabhängig von der Frage griechischer Vorläufer stehen Vergil, Horaz und Ovid jedenfalls für bemerkenswert unterschiedliche Verwendungen des Urheberbildes, die durch sie weit über die Antike hinaus die Bildgeschichte prägen.

2.4 Adaptionen in Kaiserzeit und Spätantike

Nach Vergil, Horaz und Ovid begegnen metaleptische Urheberbilder bei vielen lateinischen Dichtern, besonders im ersten und frühen zweiten Jahrhundert n. Chr. Da Godo Lieberg wesentliche Passagen bereits besprochen hat, mag hier eine geraffte Übersicht genügen. Das fälschlich Vergil zugeschriebene Lehrgedicht *Aetna*, das wohl aus der Zeit Neros (54–68 n. Chr.) oder Vespasians (69–79 n. Chr.) stammt, knüpft unübersehbar an Ovids Katalog dichterischer Erfindungen in *Amores* 3,12 an.³⁶⁷ Der Sprecher kontrastiert die Wahrhaftigkeit seines Werks mit der „verbreiteten Willkür der unrichtigen Sage“ (*mendosae uulgata*

³⁶⁵ Als Möglichkeit angeführt von Harder 2012, 54. Falls Zeus für Homer stünde (so Asper 1997, 196f.; dagegen Harder *loc. cit.*), könnte dann auch dessen „Donnern“ metaleptisch verstanden werden.

³⁶⁶ Zur Komik/Ironie des *Aitien*-Prologs, die freilich nicht so deutlich hervortritt wie in anderen Teilen des kallimacheischen Werks, siehe etwa Cameron 1995, 118; Hamm 2009, 87.

³⁶⁷ Zum Stand der Datierungsfrage Taub 2021.

licentia famae, V. 74), wie sie von Dichtern vertreten wird, die unter anderem „den durch die Strafe entstellten Tityos über Morgen Landes hingestreckt haben“ (*Tityon poena strauere in iugera foedum*, V. 80) und „das Rad des Ixion drehen“ (*rotant Ixionis orbem*, V. 83). Der Lehrdichter übernimmt von Ovid nicht nur die metaleptische Ausdrucksweise und das Beispiel des Tityos (vgl. *Ov. Am.* 3,12,25), sondern scheint wie dieser die Formulierung zu nutzen, um den Status der Mythen als Erfindung zu unterstreichen.³⁶⁸ Freilich schwingt dabei ein kritischer Unterton mit: Die über die Passage verstreuten Stichwörter „Betrug“ (*fallacia*, V. 76), „lügen“ (*mentiri*, V.79) und „falsch“ (*falsus*, V. 84. 88) legen nahe, in den Metalepsen die referenzielle Unwahrheit dichterischer Darstellungen und damit gerade keine Fiktionalität im Sinne einer Aufgabe des Referenzanspruches ausgedrückt zu sehen. „Diese Freiheit“ ist der *Aetna* zufolge zwar „Gedichten zu gewähren“ (*debita carminibus libertas ista*, V. 91), bildet aber dennoch, anders als bei Ovid und typisch für das Lehrgedicht, eine negative Kontrastfolie für das vorliegende Werk.³⁶⁹

Weniger implikationsreich, aber ebenfalls an Ovid angelehnt, verwendet Statius (spätes erstes Jahrhundert n. Chr.) das Urheberbild, wenn er etwa Varro Atacinus, anspielend auf seine *Argonautica*, umschreibt als „er, der die Argonauten über die Meere führte“ (*qui per freta duxit Argonautas*, *Silv.* 2,7,77), Ovid als „er, der die ursprünglichen Körper verwandelt“ (*qui corpora prima transfiguravit*, *Silv.* 2,7,78) oder Vergil als „er, der den großen Aeneas in die Gefilde von Laurentum brachte“ (*qui magnum Aenean Laurentibus intulit arvis*, *Silv.* 4,2,2).³⁷⁰ Auch Martial (ebenfalls spätes erstes Jahrhundert n. Chr.) münzt das Urheberbild auf einen anderen römischen Dichter, allerdings in einer Form, die deutlicher auf die Macht der Dichtung abzielt. Martial apostrophiert Silius Italicus, den Verfasser der *Punica*, mit den Worten: „der du die Meineide barbarischen Rasens mit gewaltiger Stimme zurückdrängst und die treulosen Listen Hannibals und die unbeständigen Punier den großen Africani zu weichen zwingst“ (*qui periuria barbari furoris / ingenti premis ore perfidosque / astus Hannibalis leuisque Poenos / magnis cedere cogis Africanis*, *Mart.* 4,14,2–5; gemeint ist vor allem Scipio Africa-

³⁶⁸ Vgl. zur Passage und zum Verhältnis zu Ovid ausführlich Lieberg 1982, 117–122.

³⁶⁹ Vgl. zu Wahrheitsanspruch und Dichterkritik im Lehrgedicht Kuhn-Treichel 2016, 33 mit Anm. 91. Nach Hose 1996 sind Begriffe aus dem Wortfeld Lüge in griechischen Zeugnissen, die dem Fiktionalitätsdiskurs zugerechnet werden, häufig, in lateinischen dagegen selten und dadurch negativer konnotiert; Tilg 2021 relativiert diese Unterscheidung, doch zumindest hier ist der negative Kontext unverkennbar.

³⁷⁰ Vgl. Lieberg 1982, 130–133. Modell für *Silv.* 2,7,75 und damit indirekt auch für 2,7,76 und 4,2,2 ist *Ov. Trist.* 2,439 (*is quoque, Phasiacas Argo qui duxit in undas*, „auch er, der die Argo in die kolchischen Wogen führte“). Für weitere Beispiele aus Statius siehe van Dam 1984, 479.

nus Maior).³⁷¹ Die Interaktion mit der erzählten Welt scheint hier mehr über die Worte des Dichters als über einen motorischen Eingriff zu verlaufen, hat aber gleichwohl metaleptische Qualität: Dem evozierten Bild zufolge müssen die Figuren simultan zum Erzählprozess auf die Stimme des Dichters reagieren, der wie ein überlegener General, wenn nicht ein epischer Held in die Punischen Kriege eingreift (man fühlt sich an homerische Helden und Götter erinnert, die teilweise durch ihren bloßen Schlachtruf das Kampfgeschehen entscheidend beeinflussen).³⁷²

Anders, aber umso deutlicher klassische Modelle fortführend, setzt Juvenal (frühes zweites Jahrhundert n. Chr.) das Urheberbild ein. In einer Satire verspottet er das Schulwesen mit der Bemerkung: „die dichtbesetzte Klasse tötet wütende Tyrannen“ (*perimit saeuos classis numerosa tyrannos*, Juv. 7,151).³⁷³ Angepielt ist hierbei offenkundig auf die Deklamationsübungen, in denen grausame Tyrannen ein gängiges Thema bildeten und der Tyrannenmörder eine Standardfigur war, die Schüler rhetorisch zu verkörpern hatten.³⁷⁴ Die parodistische Verwendung der Metalepse erinnert an Horaz: Wie dieser durch groteske Urheberbilder den Dichter Furius lächerlich macht, so verspottet Juvenal die albernen und mediokren Übungsreden der römischen Schüler, deren persönliche Situation als Heranwachsende im kaiserzeitlichen Rom in denkbar großem Kontrast zu der von ihnen verkörperten Rolle steht. Über Horaz hinaus geht Juvenal zum einen durch die ungewöhnliche Übertragung des Bildes auf Rhetorik, zum anderen durch die folgende Bemerkung, wonach „der aufgewärmte Kohl (d. h. die wiederholten Übungsreden) die armen Lehrer tötet“ (*occidit miseros crambe repetita magistros*, Juv. 7,154): Hier wird die letale Qualität der Deklamationen in einer satirischen Volte auf die Lehrer übertragen, die als unmittelbare Zuhörer eher an den Reden sterben mögen als die stereotypen Tyrannen der griechischen Vorzeit.

Die bislang genannten lateinischen Dichter des ersten und zweiten Jahrhunderts passen das Urheberbild zwar an ihre jeweiligen Zwecke an, bleiben aber im Großen und Ganzen in den von Vergil, Horaz und vor allem Ovid vorgegebenen

³⁷¹ Hierzu Lieberg 1982, 139–141. Die Eigenheiten des Ausdrucks bemerkt schon Ramírez 1607, 309.

³⁷² So Achill in *Il.* 18,217f., vgl. Coray 2016, 91 *ad loc.* mit weiteren Beispielen. Nach Moreno Soldevila 2006, 177 spielt Silius in dem Epigramm „a double role as writer and also as general of the Roman forces (*ore, premis, cogis*).“ Teilweise vergleichbar ist Prop. 2,1,17f. (vgl. Anm. 353 in diesem Band).

³⁷³ Hierzu knapp Lieberg 1982, 142; vgl. auch Kuhn-Treichel 2023.

³⁷⁴ Beispiele finden sich in den *Controversiae* Senecas des Älteren; vgl. auch Tabacco 1985; Tomassi 2015.

Bahnen; am innovativsten zeigt sich Martial, der die dichterische Urheberschaft an die im Werk zu hörende, aber bildlich auch in die Diegese hineinwirkende Stimme des Dichters bindet. In diesem Teilkapitel sollen ein Autor des zweiten Jahrhunderts genauer beleuchtet werden, der das Urheberbild noch deutlicher weiterentwickelt. Lukians Abhandlung *Wie man Geschichte schreiben soll* (166 n. Chr.) kam schon im ersten Kapitel zur Sprache (Kap. 1.3). Wie dort ausgeführt, verwendet Lukian das Beobachterbild vor allem in Bezug auf den idealen Historiker, der die Handlung unparteiisch beobachten soll. Daneben gebraucht Lukian in derselben Schrift immer wieder Urheberbilder, und zwar – bildgeschichtlich höchst ungewöhnlich – sowohl für Dichter als auch für Historiker.³⁷⁵ Die Aussagen über Dichter gehen in eine ähnliche Richtung wie Ovids *Amores* 3,12 oder die *Aetna*. An einer frühen Stelle der Schrift zeichnet Lukian einen Gegensatz zwischen Historiographie und Dichtung:³⁷⁶

ἐκεῖ μὲν γὰρ ἄκρατος ἢ ἐλευθερία καὶ νόμος εἷς – τὸ δόξαν τῶ ποιητῆ. ἔνθεος γὰρ καὶ κάτοχος ἐκ Μουσῶν, κἂν ἵππων ὑποπτέρων ἄρμα ζεύξασθαι ἐθέλη, κἂν ἐφ' ὕδατος ἄλλους ἢ ἐπ' ἀνθρῆκων ἄκρων θευσομένου ἀναβιάσῃται, φθόνος οὐδεὶς [...] (*Hist. conscr.* 8)

Dort nämlich ist die Freiheit ungemischt und es gibt nur ein Gesetz – das, was dem Dichter gefällt. Denn er ist gotterfüllt und von den Musen besessen, und wenn er einen Wagen mit geflügelten Pferden bespannen und wenn er andere auf dem Wasser oder den Spitzen von Kornähren dahineilen lässt, wird es ihm niemand verübeln [...]

Die hiermit beginnende Beispielreihe spielt nach Porods Kommentar primär auf Passagen aus der homerischen *Ilias* an, wengleich der geflügelte Wagen weitere Assoziationen wecken kann, etwa den auch von Ps.-Longin kommentierten Sonnenwagen in Euripides' *Phaethon* (*Subl.* 15,4, vgl. S. 40 in diesem Band).³⁷⁷ Später erscheint dieselbe metaleptische Ausdrucksweise noch einmal in Bezug darauf, wie jüngere Dichter das bei Homer (*Od.* 11,576–592) nur knapp skizzierte Tableau der Unterweltsbüßer hätten ausmalen können:

εἰ δὲ Παρθένιος ἢ Εὐφορίων ἢ Καλλιμαχος ἔλεγεν, πόσοις ἂν οἶε ἔπεσι τὸ ὕδωρ ἄχρι πρὸς τὸ χεῖλος τοῦ Ταντάλου ἦγαγεν; εἴτα πόσοις ἂν Ἰξίονα ἐκύλισεν; (*Hist. conscr.* 57)

³⁷⁵ Ich behandle die nachfolgenden Stellen auch in Kuhn-Treichel 2020b; vgl. Kuhn-Treichel 2023. Hier entwickle ich vor allem das Thema fiktionalen und faktualen Erzählens weiter. Lieberg 1982 schreibt nichts zu Lukian.

³⁷⁶ Übersetzung angelehnt an Homeyer 1965; so auch im Folgenden. Zu dieser Stelle auch Feddern 2018, 515f.

³⁷⁷ Porod (2013, 310f.) nennt als Bezugspunkte „das rasche Dahinfliegen der Pferde der Götter (Hom. *Il.* V 366–367, 768, VIII 41–46, 402, XIII 24)“, ferner *Il.* 5,770–772; 13,27–31; 20,226–229.

Hätte Parthenios, Euphorion oder Kallimachos erzählt, mit wie vielen Versen, glaubst du, hätte er das Wasser bis an die Lippen des Tantalos geführt? Mit wie vielen hätte er dann Ixion auf dem Rad gedreht?

Wie Ovid und der *Aetna*-Dichter verwendet Lukian metaleptische Urheberbilder, um dichterische Erfindungen zu beschreiben. Besonders in der ersten Passage zeigt sich dies deutlich in der Verbindung der Ausdrücke mit dem Konzept der Freiheit (*eleutheria*): Dichterisches Erzählen erscheint als eine freie Verfügung über die Figuren der dargestellten Welt, die nicht einmal an Naturgesetze gebunden ist. Der implizite Rekurs auf Homer unterstreicht die Legitimität dieser Praxis. Wie bei Ovid – und anders als in der *Aetna* – bleibt dabei der referenzielle Status des Erzählten auffällig unkommentiert. Das Urheberbild legt nahe, dass dichterisches Erzählen eine eigene Welt hervorbringt, die nicht nach ihrem Verhältnis zu einer äußeren Realität beurteilt wird – eine Vorstellung, die modernen Fiktionalitätskonzepten zumindest nahekommt. Wichtig hierbei ist, dass die metaleptischen Ausdrücke in beiden Passagen in einem grundsätzlich affirmativen Kontext stehen. Zwar schwingt im zweiten Zitat eine Missbilligung nachklassischen Wortreichtums mit, doch der Inhalt der Darstellung scheint für Lukian ebenso akzeptabel wie die Beispiele dichterischer Freiheit im ersten Zitat.

All dies steht nun in scharfem Kontrast zur Anwendung des Urhebers auf die realen oder fiktiven Partherkriegshistoriker, die Lukian in der ersten Hälfte seiner Schrift kritisch durchmustert. Einer von diesen ist ein gewisser Krepereios Kalpurnianos, dessen Vergehen eine übertriebene Thukydidesnachahmung ist. Nachdem er den schablonenhaft thukydidisierenden Werkbeginn verspottet hat, fährt Lukian fort:³⁷⁸

τί ἄν σοι τὰ λοιπὰ λέγοιμι – ὅποια ἐν Ἀρμενίᾳ ἐδημηγόρησεν τὸν Κερκυραῖον αὐτὸν ῥήτορα παραστησάμενος, ἢ οἷον Νισιβηνοῖς λοιμὸν τοῖς μὴ τὰ Ῥωμαίων αἰρουμένοις ἐπήγαγεν [...]; ἐγὼ γοῦν θάπτοντα ἔτι αὐτὸν καταλιπὼν τοὺς ἀθλίους Ἀθηναίους ἐν Νισίβι ἀπῆλθον ἀκριβῶς εἰδῶς καὶ ὅσα ἀπελθόντος ἐρεῖν ἔμελλεν. (*Hist. conscr.* 15)

Wozu sollte ich noch das Übrige anführen, wie er z. B. in Armenien eine Rede hielt, indem er den Redner aus Kerkyra in eigener Person auftreten ließ, oder wie er den Einwohnern von Nisibis, die nicht auf Seiten der Römer standen, eine Seuche schickte [...]? Ich jedenfalls verließ ihn, als er noch die armen Athener in Nisibis bestattete, wusste ich doch ganz genau, was er nach meinem Fortgang sagen würde.

378 Zu den Thukydidesbezügen im Einzelnen (Kerkyraierrede, Pestschilderung) siehe Porod 2013, 370f.; zur fraglichen Historizität des Krepereios Kalpurnianos Porod 2013, 365–370 (vgl. zur Problematik für die diskutierten Partherkriegshistoriker insgesamt Anm. 120 in diesem Band).

Aus formaler Sicht kombiniert Lukian hier die beiden Unterformen des Urheberbildes, die ich schon mit Blick auf Aristophanes unterschieden habe: In den Formulierungen „er hielt eine Rede“ und „er bestattete“ werden Handlungen von Figuren auf den Historiker übertragen, der so gleichsam zum Schauspieler wird. In den Ausdrücken „er ließ auftreten“ und „er schickte“ erscheint der Historiker wie ein Puppenspieler oder, um beim Bild des Theaters zu bleiben, wie ein Regisseur, der die Handlung inszeniert. So oder so erscheint der Historiker als Urheber der von ihm beschriebenen Vorgänge, wobei der Abschluss „ich verließ ihn“ nahelegt, dass sich die Handlung auf diese Art unmittelbar vor den Augen des Lesungspublikums abspielt, ähnlich wie etwa der Silen in Vergils sechster *Ekloge* die dargestellte Handlung vor seinem Publikum verkörpert.³⁷⁹ Abgesehen von der performativen Einbettung zeigt die Passage freilich ganz andere Implikationen als bei Vergil: Der Historiker wird nicht etwa für einen anschaulichen Vortrag gelobt, sondern in der gesamten Passage verspottet, und es scheint plausibel, auch das Urheberbild unter diesem Vorzeichen zu lesen. Lukian evoziert eine ebenso paradoxe wie groteske Szene, in der der Historiker erst selbst eine Rede hält, dann Pestwolken verschiebt und schließlich Soldaten bestattet, und das alles anscheinend unmittelbar vor den Augen der Zuhörer. Berücksichtigt man Lukians generelle Nähe zur Satire und den diatribischen Charakter der Schrift,³⁸⁰ so spricht viel dafür, dass die metaleptische Ausdrucksweise ähnlich wie bei Horaz und Juvenal (oder zuvor bei Aristophanes und Platon) den sachlich kritisierten Historiker zusätzlich lächerlich machen soll.

Andere Aussagen in der Abhandlung unterstützen diese Deutung. Wenn Lukian das Urheberbild auf Historiker anwendet, so geht es stets darum, wie man *nicht* Geschichte schreiben soll oder kann. Etwas zuvor legt Lukian Alexander dem Großen die Ausdrucksweise gegenüber einem allzu schmeichlerischen Historiker in den Mund. Lukian zufolge trug der Historiker Alexander dem Großen auf einer Schifffahrt eine frei erfundene Schilderung eines Zweikampfes zwischen Alexander und dem indischen König Poros vor, woraufhin Alexander das Buch ins Wasser warf und den Historiker anfuhr.³⁸¹

379 Die Formulierung legt eine Situation nahe, in der ein Zuhörer einen Redner physisch verlässt, auch wenn sie theoretisch auch das Beiseitelegen einer Papyrusrolle umschreiben könnte. Dafür, dass man sich einen oralen Kontext vorstellen soll, spricht auch Lukians sehr ähnliche Verwendung eines Urheberbildes in *Philops.* 39, wo der Erzähler den fabulierenden Eukrates verlässt, „während er noch von Ägypten nach Mallos segelte“ (ἀπολιπὼν αὐτὸν ἔτι διαπλέοντα ἐξ Αἰγύπτου εἰς τὴν Μαλλόν [...]).

380 Vgl. Anm. 122 in diesem Band.

381 Zum Hintergrund dieser Anekdote Porod 2013, 343–346.

„καὶ σὲ δὲ οὕτως ἐχρῆν, ὦ Ἀριστόβουλε, τοιαῦτα ὑπὲρ ἐμοῦ μονομαχοῦντα καὶ ἐλέφαντας ἐνὶ ἀκοντίῳ φονεύοντα.“ (*Hist. conscr.* 12)

„Mit dir müsste man es ebenso machen, Aristobulos, der du für mich Zweikämpfe fichtst und Elefanten mit einem einzigen Speer erlegst.“

Die Ausdrücke zeigen eine paradoxe Umkehrung: Hatte der Historiker seinem König bestimmte Handlungen zugeschrieben, so überträgt dieser sie wiederum auf den Historiker. Der verdeutlichende Hinweis „für mich“ deutet dabei an, dass der Historiker stellvertretend für den Adressaten seines Lobs handelt (eine Idee, die sich auch in anderen Formen panegyrischer Literatur wiederfinden lässt).³⁸² Wichtig für unseren Zusammenhang ist, dass die Vorstellung des selbst die Handlung ausführenden Historikers auch hier spöttisch konnotiert ist, zumal die betreffenden Vorgänge deutlich als übertrieben und unrealistisch gebrandmarkt werden.

Im weiteren Verlauf des Werks überträgt Lukian das Urheberbild auf zwei weitere Partherkriegshistoriker, wobei er der szenischen Vorstellung jeweils neue Aspekte hinzufügt. Ich habe bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit eine Passage zitiert, in der Lukian einen anonymen Partherkriegshistoriker für seine novellistischen Einlagen kritisiert. Hierbei verwendet er zunächst das Beobachterbild, malt abschließend jedoch aus, wie sich der Historiker beinahe in das dargestellte Geschehen hätte hineinziehen lassen und mit seiner Figur „zu Abend gegessen hätte“ (τάχ' ἄν καὶ συνεδείπνει μετ' αὐτοῦ, *Hist. conscr.* 28, vgl. S. 50 in diesem Band). Die Aussage bleibt zwar hypothetisch, evoziert aber eine Vorstellung auktorialen (Mit-)Handelns, die den Historiker – gleichsam als Parasiten – in ein komisches Licht rückt.

Eine noch groteskere Szene entwickelt Lukian in Bezug auf einen anderen namenlosen Partherkriegshistoriker, der erneut zum Thukydidisieren neigt. Über diesen heißt es zunächst ähnlich wie über Krepereios Kalpournianos: „Nachdem er Severian prachtvoll bestattet hat, lässt er einen gewissen Afranius Silo, einen Centurio, den Grabhügel besteigen“ (θάψας οὖν τὸν Σεουηριανὸν μεγαλοπρεπῶς ἀναβιβάζεται ἐπὶ τὸν τάφον Ἀφράνιον τινα Σίλωνα ἑκατόνταρχον, *Hist. conscr.* 26). Innovativ ist der Fortgang der Szene: Wie Lukian referiert, hält der Centurio Afranius eine ebenso pathetische wie alberne Leichenrede, an deren Ende er sich selbst ins Schwert stürzt. Lukian beschuldigt hierfür Afranius selbst:

³⁸² Eine interessante Parallele ist Pindars Technik, den *laudandus* zu preisen, indem er metaphorisch die Rolle eines Athleten annimmt, vgl. z. B. Kuhn-Treichel 2020a, 72–78.

ἐγὼ δὲ καὶ τὰ ἄλλα μὲν αὐτοῦ κατεγίγνωσκον [...], τοῦτο δὲ μάλιστα ἠπιασάμην, ὅτι μὴ τὸν συγγραφέα καὶ διδάσκαλον τοῦ δράματος προαποσφάξας ἀπέθανεν. (*Hist. conscr.* 26)

Ich aber verurteilte ihn zwar auch für das Übrige [...], beschuldigte ihn aber vor allem dafür, dass er den Verfasser und Regisseur des tragischen Schauspiels nicht vorher erstach, ehe er selbst starb.

Die letzten Worte kehren, wenn auch erneut in imaginativer Form, das metaleptische Verhältnis der bisher besprochenen Stellen um: Es ist nicht mehr der Historiker, der in die von ihm erzählte Welt eingreift, sondern die Figur, die mit dem Historiker ‚interagieren‘ soll, der hier ausdrücklich als Regisseur (*didaskalos*) eines Dramas vorgestellt ist. Funktional führt diese aufsteigende (bzw. „outward“) Metalepse, die in einigen postmodernen Romanen zu einem beliebten Mittel werden wird,³⁸³ jedoch ein Anliegen der bisherigen Textstellen weiter: Lukian entwirft eine Szene von hier recht drastischer Komik, die den Historiker in ein ungünstiges Licht setzt; die Metalepse dient auch hier dem Spott, wobei die verletzende Absicht der Darstellung hier durch die Idee einer handgreiflich werdenden Figur einen besonders plastischen Ausdruck findet.

Schließlich verwendet Lukian das Urheberbild in Bezug auf Historiker noch einmal in weniger spöttischem, aber ebenfalls ablehnenden Kontext, wenn er allgemein konstatiert, der Historiker handle nicht selbst:

ὥστε κἂν καταναυμαχῶνται τότε, οὐκ ἐκεῖνος ὁ καταδύων ἐστίν, κἂν φεύγωσιν οὐκ ἐκεῖνος ὁ διώκων [...] ἐπεὶ τοί γε εἰ σιωπήσας αὐτὰ ἢ πρὸς τούναντίον εἰπὼν ἐπανορθώσασθαι ἐδύνατο, ῥᾶστον ἦν ἐνὶ καλάμῳ λεπτῷ τὸν Θουκυδίδη ἀνατρέψαι μὲν τὸ ἐν ταῖς Ἐπιπολαῖς παρατειχισμα, καταδῦσαι δὲ τὴν Ἑρμοκράτους τριήρη καὶ τὸν κατάρατον Γύλιππον διαπεῖραι [...] (*Hist. conscr.* 38)

Wenn sie also zur See geschlagen werden, dann ist es nicht er, der die Schiffe versenkt, und wenn sie fliehen, so ist es nicht er, der verfolgt [...] Wäre es nämlich möglich, durch Verschweigen der Wahrheit oder durch Behaupten des Gegenteils etwas rückgängig zu machen, dann wäre es dem Thukydides ein Leichtes gewesen, mit einem einzigen Federstrich das Bollwerk von Epipolai zu zerstören, die Triere des Hermokrates zu versenken oder den verwünschten Gylipp zu durchbohren [...]

Die negierten bzw. als unreal eingeführten Ausdrücke bezeichnen genau die Art metaleptischer Urheberschaft, die Lukian zuvor mehreren Partherkriegshistorikern zugeschrieben hat. Damit zeigt sich umso deutlicher, dass die dort verwendeten Formulierungen keine bequeme Inhaltsangabe, sondern eine Problembe-schreibung sind: Indem sie kämpfen, bestatten, mitessen usw., tun die Historiker

383 Vgl. zur Terminologie siehe S. 10 mit Anm. 20 in diesem Band.

etwas, das in der Historiographie eigentlich gar nicht möglich ist, nämlich die Geschichte selbst gestalten. Hiermit führt die Stelle auf einen Kernvorwurf, der auch den übrigen historiographischen Urheberbildern zugrunde liegt. Lukian beschuldigt die Partherkriegshistoriker vieler Vergehen, aber das Thema mangelnder Wahrhaftigkeit zieht sich wie ein roter Faden durch die Schrift.³⁸⁴ Krepereios Kalpurnianos steht zwar zunächst wegen seiner schematischen Thukydidimitation in der Kritik, doch impliziert diese, dass er sich mehr an einem literarischen Modell als an den tatsächlichen Ereignissen orientiert. Ähnliches gilt für die übrigen angeführten Historiker, denen teilweise ausdrücklich Lügen vorgeworfen werden (so dem Alexanderhistoriker Aristobulos).³⁸⁵ Die Urheberbilder bringen dies sprachlich zum Ausdruck: Die Historiker bleiben nicht bei einer Wiedergabe der Fakten, wie es für den Ideahistoriker mit dem Beobachterbild gefordert wird, sondern greifen selbst in die Geschichte ein und formen die Handlung nach Gutdünken.

Damit lassen sich nun die affirmativen Urheberbilder mit Dichtungsbezug und die pejorativen mit Historikerbezug gegenüberstellen: Lukian greift nicht nur verschiedene Bildtraditionen auf und entwickelt sie kreativ weiter (bis hin zur Umkehrung der metaleptischen Bewegung), sondern er differenziert hierbei deutlich zwischen den Gattungen. Wenn ein dichterischer Erzähler die Handlung selbst hervorbringt, so handelt er nach Lukian völlig angemessen; wenn ein historiographischer Erzähler dies tut, macht er sich lächerlich. Grund hierfür ist ein programmatischer Gegensatz zwischen Dichtung und Historiographie. Eine solche Gegenüberstellung hat in der antiken Literaturkritik eine lange Tradition; bekanntlich wies schon Aristoteles dem Dichter das Mögliche (οἷα ἄν γένοιτο), dem Historiker dagegen das tatsächlich Geschehene (τὰ γέγονε) als Gegenstand zu (*Poet.* 9,1451a36–b5).³⁸⁶ Bei Lukian lässt sich der Gegensatz anhand der Urheberbilder auf den Unterschied zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen zuspitzen. Wenn ein Dichter die Handlung hervorbringt, so handelt es sich um Fiktion, weil für die Dichtung kein Referenzanspruch erhoben wird; tut ein Historiker dasselbe, so ist es eine Verzerrung der Wahrheit, weil für die programmatisch faktuale Gattung Geschichtsschreibung ebendieser Anspruch konstitutiv ist.

384 Hierzu etwa Porod 2007 und 2009; Tamiolaki 2016 und 2018.

385 Über ihn heißt es in *Hist. conscr.* 12, er habe „hinzugelogen“ (ἐπιψευδόμενος) und „Ereignisse fingiert, die größer als die Wahrheit sind“ (ἀναπλάττων ἔργα μείζω τῆς ἀληθείας). Vgl. auch das ironische „ganz glaubwürdig“ (κομδῆ πῖθανόν) in *Hist. conscr.* 25.

386 Zu den Interpretationsproblemen der Passage Feddern 2018, 212–235 mit weiterer Literatur. Die *Poetik* wird oft als antiker Schlüsseltext zur Fiktionalität verstanden; einschränkend dazu Grethlein 2023, 34–36.

Dies bedeutet nicht notwendig, dass die in Lukians *Metalepsen* transportierten Konzepte fiktionalen und faktualen Erzählens eine einhellige antike Sicht widerspiegeln. Das oben kurz behandelte Beispiel der *Aetna* zeigt, dass man auch an dichterische Urheberschaft einen Referenzanspruch stellen und sie dementsprechend mit Lüge in Verbindung bringen konnte. Umso bemerkenswerter ist jedoch Lukians sensibler Gebrauch metaleptischer Beobachter- und Urheberbilder, aus dem sich ungeachtet der komischen und unterhaltsamen Elemente eine Systematik verschiedener Arten des Erzählens ableiten lässt: Dichterisch-fiktionales Erzählen darf demnach die Handlung im Sinne des Urheberbildes hervorbringen, während historiographisch-faktuales Erzählen sich auf ein passives Beobachten im Sinne des Beobachterbildes beschränken soll; erzählt auch ein Geschichtsschreiber hervorbringend, so hat er sich in der Gattung vertan oder seine Rolle missverstanden, wie es bei den Partherkriegshistorikern angeblich geschehen ist.

2.5 Innovationen in der Spätantike

Richten wir den Blick auf die Spätantike. Auch hier wird das Urheberbild weiter gepflegt, und zwar wie schon in der Kaiserzeit besonders in der lateinischen Dichtung. Eine schon von Lieberg dokumentierte Neuerung besteht darin, dass nun als Subjekt von Urheberbildern statt des Dichters öfter ein Abstraktum oder die Muse begegnet. Claudian (spätes viertes Jahrhundert) stellt in seinem Invektivgedicht *In Eutropium* die *fabula* als ausführendes Organ einer Reihe mythologischer Metamorphosen dar: „Diesen befestigt die *fabula* als Baum, diesen erhebt sie durch Federn, diesen bekleidet sie mit Schuppen, diesen löst sie in einen Fluss auf“ (*hunc arbore figit, / eleuat hunc pluma, squamis hunc fabula uestit, / hunc soluit fluuio, Eutrop. 1,294–296*).³⁸⁷ Der christliche Dichter Prudentius (ebenfalls spätes viertes Jahrhundert) spricht in *Contra Symmachum* davon, die Muse habe „den keuschen Jüngling auf schnellem Wagen den Strand entlang geraubt“ (*cum Musa pudicum / raptarit iuuenem uolucris per litora curru, Symm. 2,54f.*; angespielt ist auf Hippolytos, dessen Tod vor allem Sophokles und Euripides behandelten). Anschließend macht auch er ein Abstraktum zum Urheber des Mythos, indem er die „heidnische Albernheit“ auffordert, sie solle „aufhören, körperlose Dinge mit vorgetäuschten Glieder zu bilden und die Rücken eines Menschen mit Federn zu

³⁸⁷ Angeführt von Lieberg 1982, 148f.

überziehen“ (*desine [...] / res incorporeas simulatis fingere membris, / desine terga hominis plumis obducere*, V. 57–59).³⁸⁸

Die metaleptischen Urheberbilder bei Claudian und Prudentius führen funktional die Verwendung zur Illustration dichterischen Erfindens fort, die in verschiedener Weise durch Ovid, die *Aetna* und Lukian exponiert wurde. Prudentius sticht dabei insofern hervor, als er den Ausdruck aus christlicher Perspektive mit einer scharfen Ablehnung des ‚Unechten‘ auflädt, die über die Dichterkritik der *Aetna* weit hinausgeht: Für ihn bringen die heidnischen Dichter Dinge hervor, die nicht existieren, und sind darum zu verurteilen (Prudentius legt an die Dichtung also einen ähnlich rigorosen Referenzmaßstab an wie Lukian an die Historiographie). Die Verwendung von Abstrakta als Subjekt lässt sich auf stilistischer Ebene mit der spätantiken Vorliebe für das *abstractum pro concreto* erklären (‚die Dichtung‘ statt ‚die Dichter‘).³⁸⁹ Man kann in Urheberbildern dieser Art indes auch ausgedrückt sehen, dass als gestaltende Kraft mythologischen Erzählens nunmehr weniger einzelne menschliche Subjekte als überindividuelle Traditionen und Mächte empfunden werden – eine Sicht, die in der Spätantike angesichts des großen zeitlichen Abstandes zu den klassischen Dichtern verständlich wäre.

Dass ein solches Verständnis in der Spätantike gleichwohl nicht notwendig ist, zeigen zwei griechische Autoren. Heliodors Roman *Aithiopika*, kurz erwähnt im Kontext von Philostrats *Vita Apollonii*, lässt sich nicht sicher datieren, dürfte aber am ehesten aus dem vierten Jahrhundert stammen.³⁹⁰ Das Werk zeichnet sich durch eine Vielzahl von Binnenerzählungen aus, durch die orale Kommunikationssituationen in den Text eingeschrieben werden. In einer solchen Binnenerzählung beschreibt Knemon, wie er in Athen unter seiner Stiefmutter Demainete zu leiden hatte, die später allerdings die gerechte Strafe ereilt habe. An dieser Stelle folgt eine Wechselrede zwischen Knemon, der seine Erzählung angesichts der späten Stunde unterbrechen will, und einem seiner Zuhörer, der ihn zum Weiterreden zu bewegen sucht:

(1) „[...] οὐ μὴν ἀτιμώρητος γε ἡ θεοῖς ἐχθρὰ Δημαινέτη περιλείφθη. (2) τὸν δὲ τρόπον εἰσαυθὺς ἀκούσεσθε, τὸ δὲ νῦν καὶ ὕπνου μεταληπτέον, τό τε γὰρ πολὺ προέβη τῆς νυκτὸς καὶ ὑμῖν πολλῆς δεῖ τῆς ἀναπαύσεως.“ „Καὶ μὴν προσεπιτρίψεις γε ἡμᾶς“ ἔφη ὁ Θεαγένης „εἰ τὴν κακίστην ἀτιμώρητον ἔασεις ἐν τῷ λόγῳ Δημαινέτην.“ (Hld. 1,14,1–2)

(1) „[...] Freilich blieb die den Göttern verhasste Demainete nicht ungestraft. (2) Die Art und Weise werdet ihr später hören, aber jetzt muss man noch etwas Schlaf bekommen, denn der

388 Angeführt von Lieberg 1982, 152–155. Den letzten Vers hält Gnlika (2017, 179) für unecht.

389 Hierzu Hofmann/Szantyr 1965, 752.

390 Zum Stand der Datierungsfrage Kruchió 2019.

Großteil der Nacht ist vergangen und ihr braucht viel Ruhe.“ „Und doch wirst du uns noch weiter aufreiben,“ sagte Theagenes, „wenn du die allzu böse Demainete in deiner Erzählung ungestraft lässt.“

Theagenes beschreibt hier zunächst lediglich, wie Knemon bislang noch nicht in die Handlung eingegriffen hat, doch liegt der Formulierung ein klares metaleptisches Urheberbild zugrunde: Knemon könnte, soll und wird mit seiner weiteren Erzählung (seinem *logos*) die böse Demainete selbst bestrafen.³⁹¹ Damit verbunden ist eine Simultaneisierung von erzählter Zeit und Erzählzeit: Solange Knemon vom Ende Demainetes nicht erzählt, lässt er sie in gewisser Weise ungestraft, obwohl er in der Logik des Romans eigentlich von faktischen Ereignissen der Vergangenheit berichtet. Offenbar werden die Zuhörer in dieser Illusion der Simultaneität so weit hineingezogen, dass sie den Aufschub der Strafe kaum ertragen können. Demnach bringt das Urheberbild letztlich den immersiven Sog zum Ausdruck, den Knemon mit seiner Erzählung erzeugt, nicht unähnlich der Implikation der Anschaulichkeit, die ich unter anderem für Vergils sechste *Ekloge* wahrscheinlich gemacht habe.³⁹²

Die Metalepse ist nicht in der ersten Person formuliert und kann insofern nicht im eigentlichen Sinne selbstreflexiv sein, allerdings bezieht sie sich – anders als die bislang betrachteten Beispiele mit Ausnahme des interpretatorisch nicht ganz eindeutigen Falls bei Pindar (vgl. S. 118) – auf eine in demselben Text vorliegende Erzählung. Indirekt bespiegelt der Roman damit doch sein eigenes Erzählen, hier in Gestalt einer Binnenerzählung, woraus das Werk aber insgesamt zu erheblichen Teilen besteht. So betrachtet, weist das zitierte Beispiel doch in gewisser Hinsicht auf die selbstreflexive Verwendung des Urheberbildes in der nachantiken Literatur und besonders im neuzeitlichen Roman voraus – ein bemerkenswerter Umstand nicht nur deswegen, weil das Zitat selbst aus einem Roman stammt, sondern weil gerade Heliodors *Aithiopika* mehr als jeder andere antike Roman die Entwicklung des neuzeitlichen Romans nachweislich erheblich beeinflusst haben.³⁹³

Ein unmittelbar selbstreflexives, aber auch weitaus komplexeres Urheberbild entwickelt ein griechischer Dichter des fünften Jahrhunderts, den ich wie Lukian schon im ersten Kapitel besprochen habe und den es hier abschließend genauer zu betrachten lohnt: Nonnos von Panopolis (vgl. Kap. 1.4, S. 58).³⁹⁴ In der

³⁹¹ So auch Grethlein 2017a, 117: „The phrase [...] is metaleptic in that it suggests a direct interaction between narrator and character.“

³⁹² Vgl. erneut Grethlein 2017a, 117, der von einer „immersive capacity of the story“ spricht.

³⁹³ Vgl. zur neuzeitlichen Heliodor-Rezeption Rivoletti 2014; Rivoletti/Seeber 2018.

³⁹⁴ Vgl. zu den nachfolgend genannten Stellen auch Lieberg 1982, 156–158.

dort diskutierten Stelle geht ein Beobachter- in ein Urheberbild über: Der Erzähler möchte zunächst von der Muse an den Handlungsort gebracht werden, um schließlich „mit geistigem Speer den Rest der Inder zu töten“ (ὄφρα κατάκτεινω νοεῶν δορὶ λείψανον Ἴνδῶν, *Dion.* 25,270). Exponiert wird das Urheberbild jedoch schon einige hundert Verse zuvor am Beginn des Gesanges. Der erste Vers führt ähnlich wie bei Prudentius die Muse als unmittelbare Urheberin der Handlung ein: „Muse, wieder kämpfe den kunstfertigen Kampf mit vernünftigen Thyrsosstab“ (Μοῦσα, πάλιν πτολέμιζε σοφὸν μόθον ἔμφροσι θύρσῳ, *Dion.* 25,1).³⁹⁵ Schon hier beginnen sich die bildlichen Ebenen zu vermischen: Die Rede vom Kampf rekurriert einerseits auf das dargestellte Schlachtgeschehen, zugleich aber auf einen künstlerischen Wettstreit, in den die Muse mit ihrem Erzählen eintreten soll (ausgedrückt durch das schon bei Pindar oft auf Dichtkunst bezogene Adjektiv *sophos*).³⁹⁶ Etwas später tritt der Erzähler nach einem neuerlichen Musenanruf mit einem Urheberbild in der ersten Person hervor:

ἀλλὰ πάλιν κτεινώμεν Ἐρυθραίων γένος Ἴνδῶν.
οὐ ποτε γὰρ μόθον ἄλλον ὅμοιον ἔδρακεν Αἰῶν [...]
ἀλλὰ νέοισι καὶ ἀρχεγόνοισιν ἐρίζων,
εὐκαμάτους ἰδρῶτας ἀναστήσω Διονύσου,
κρίνων ἠνορέην τεκέων Διός, ὄφρα νοήσω
τίς κάμε τοῖον ἀγῶνα, τίς εἴκελος ἔπλετο Βάκχῳ. (*Dion.* 25,22–30)

Doch lasst uns wieder das Geschlecht der erythräischen Inder töten; denn niemals hat die Zeit einen anderen ähnlichen Kampf erblickt [...] Doch mit Neuen und Alten wetteifernd, werde ich den von Mühen erregten Schweiß des Dionysos wiedererregen, urteilend über die Stärke der Zeussöhne, um zu erkennen, wer einen solchen Wettstreit bestand, wer Bakchos ähnlich war.

Ein so plakatives selbstreflexives Urheberbild wie „lasst uns töten“ (V. 22) sucht in der übrigen antiken Literatur seinesgleichen. Zwar beschreibt schon Ovid nach den nicht ganz eindeutigen Fällen bei Pindar, Aristophanes und möglicherweise Kallimachos unmissverständlich eine Urheberschaft in der ersten Person, doch bezieht er sich hierbei nicht auf eine gerade entstehende Erzählung (vgl. S. 147 und 149 in diesem Band). Einen solchen Bezug kann man bei Pindar sehen, der hier ein umso attraktiverer Bezugspunkt ist, als er im vorangehenden Vers na-

³⁹⁵ Zum Kontext der Stelle Geisz 2018, 19. Aufgegriffen wird diese Art von Metalepse in einem Nonnos zugeschriebenen Epigramm, dessen Sprecher erklärt, er habe „mit tönendem Speer das Geschlecht der Giganten niedergemäht“ (ἔγχρῃ φωνήεντι γονὰς ἡμίση Γιγάντων, *Anth. Pal.* 9,198, dazu Zuenelli 2022).

³⁹⁶ So bereits Lieberg 1982, 156.

mentlich genannt wird, allerdings bleibt der Ausdruck an der betreffenden Pindarstelle im Andeutungshaften (vgl. S. 118).³⁹⁷ Erst bei Nonnos beschreibt ein Verb in der ersten Person, das logisch einer handelnden Figur oder einer Schicksalsmacht zukommt, eindeutig die unmittelbar vorliegende Handlung, und hiermit kommt Nonnos in rein formaler Hinsicht typischen Fällen im modernen Roman so nahe wie kein anderer mir bekannter antiker Autor. Funktional weist der Ausdruck freilich einige Besonderheiten auf.

Diese beginnen mit dem Wechsel von der ersten Person Plural zur ersten Person Singular. Nach dem unmittelbar vorangehenden Musenanruf liegt es nahe, mit dem Plural eine Gemeinschaft aus dem Erzähler und der Muse bezeichnet zu sehen, die ja am Beginn des Gesangs den Kampf führen sollte.³⁹⁸ Den Wechsel zur ersten Person Singular („ich werde erwecken“, V. 28) stellt sich aus dieser Perspektive als Teil einer sukzessiven Verlagerung der Urheberschaft aus dem göttlichen in den menschlichen Bereich dar: Erst soll die Muse allein, dann der Erzähler mit der Muse und schließlich der Erzähler selbst handeln. Der Erzähler tritt auf diese Art langsam als eigentliche gestaltende Kraft der Erzählung hervor, ähnlich wie er in den schon besprochenen Versen 264–270 erst von der Muse unter die Inder gebracht werden, anschließend aber selbst töten möchte.³⁹⁹ Das in V. 1 und V. 22 hinzugefügte „wieder“ (vgl. „erneut“ in V. 264) lässt sich dabei so verstehen, dass die verschiedenen Modi der Urheberschaft rückblickend auch für die vor dem Binnenproöm geschilderte erste Schlacht gegen die Inder in Anspruch genommen werden, auch wenn sie dort nicht explizit reflektiert werden – möglicherweise verbunden mit dem Gedanken, dass die dezidierte Offenlegung des Musen- und Erzählerhandelns der Kampfdarstellung eine neue Intensität verleiht.

Eine zweite Auffälligkeit ist die schon im ersten Vers angedeutete Vermischung eines intradiegetischen und eines poetologischen Kampfes. Der Kontext legt nahe, unter den „Neuen und Alten“, mit denen der Erzähler wetteifert, Dichter zu verstehen.⁴⁰⁰ Der Erzähler will also in paradoxer Weise gleichzeitig mit intradiegetischen Figuren und extradiegetischen Rivalen kämpfen. Auch diese Konstellation erinnert teilweise an V. 264–270, wo der Eindruck entsteht, der Erzähler bewege sich in einem sowohl von Figuren als auch von anderen Dichtern

397 Vgl. Anm. 141 in diesem Band. Die mögliche Nähe zu Pindar ist auch deswegen bemerkenswert, weil auch das in Kap. 1.4 diskutierte Beobachterbild in V. 264–270 besonders enge Parallelen zu Pindar zeigt.

398 In diesem Sinne auch Geisz 2018, 252.

399 Vgl. die Beobachtungen zu dieser Dynamik bei Geisz 2018, 252.

400 Vgl. Lieberg 1982, 156f.; Vian 1990, 239 *ad loc.*; Agosti 2013, 74 *ad loc.*

bevölkerten Raum. Noch deutlicher als dort ist hier die Zuspitzung auf den Kampf: Erzählen erscheint als Auseinandersetzung mit dichterischen Rivalen aus verschiedenen Zeiten. Hierin spiegelt sich nicht nur ein agonaler Zug der griechischen Kultur, sondern zugleich die literaturgeschichtliche Stellung des Werks und der Szene. Mit der Gattung Epos reiht sich Nonnos in eine weit über tausendjährige Tradition mit ehrwürdigen Vorläufern wie den homerischen Epen ein, und Schlachtschilderungen zählen hierin zu den markantesten Elementen, an denen sich das dichterische Können messen lässt. Es ist daher kein Zufall, dass Nonnos ausgerechnet auf dem Vorgang des Tötens, den auch die Homerscholien (Schol. *Il.* 11,598b bT, vgl. S. 136 in diesem Band) und Horaz mit Blick auf den Epiker Furius (*Sat.* 1,10,36f., vgl. S. 144; erinnert sei auch an Martials Bild des Silius als Kämpfer) in literaturkritische Metalepsen umsetzen, ein beziehungsreiches selbstreflexives Urheberbild aufbaut: Indem er auf der Handlungsebene metaleptisch zu kämpfen beginnt, begibt sich der epische Erzähler auch in ein dichterisches Ringen.

Eine abschließende Betrachtung verdient die eigentümliche Ankündigung des Erzählers, er werde den „Schweiß des Dionysos wiedererregen“ (V. 28). Das Verb *anistanai* (wörtl.: „aufrichten, aufstellen“, damit das exakte Antonym zu dem von Pindar verwendeten *eunazein*) ist hier äußerst ungewöhnlich gebraucht. Als Objekt würde man entweder eine liegende oder schlafende Person oder aber einen festen Gegenstand, etwa eine Stele, erwarten. Metaphorische Verbindungen mit einem Abstractum sind seltener (z. B. „Ehre wiederherstellen“, „Krieg erregen“).⁴⁰¹ Das hier verwendete Objekt *hidrōs* changiert zwischen einer wörtlichen („Schweiß“) und einer übertragenen Bedeutung („Mühe“).⁴⁰² Vor diesem Hintergrund eröffnet die Junktur *hidrōtas anastēso* ein semantisches Spektrum von „ich werde Dionysos wieder zum Schwitzen bringen“ bis zu „ich werde seinen Mühen ein Denkmal setzen“. Wichtig für das Bild ist, dass der Erzähler ein früheres Geschehen in materiell gedachter Weise wieder (ausgedrückt durch das Präfix *ana-*) lebendig machen will.⁴⁰³ Er will also nichts eigentlich Neues erschaffen, sondern den Mythos eher im Sinne eines *reenactment* nachstellen.

⁴⁰¹ Vgl. zu den belegten Verbindungen insgesamt LSJ s. v. ἀνίστημι, zu den zuletzt genannten A.I.5.b („θεῶν τιμάς E.HF852“); II („ἀ. πόλεμον ἐπὶ τινα Plu.Cor.21“).

⁴⁰² Agosti (2013, 74 *ad loc.*) merkt an, der Schweiß des Dionysos bilde ein Leitmotiv des Werks (vgl. V. 99. 263).

⁴⁰³ Vgl. Lieberg 1982, 157: „wieder zum Leben erwecken“. Andere vermeiden die Schwierigkeit durch freie Übersetzung (Vian: „exalter les travaux et les fatigues“, Agosti: „esaltando i faticati sudori“; Maletta in Del Corno et al. 2005: „cantare Dioniso e le sue ardue gesta“). Wie Geisz 2018, 253 auf „present“ kommt, ist mir unklar.

Hieraus erklärt sich vielleicht auch der paradoxe Finalsatz, mit dem das obige Zitat endet. Der Erzähler will „erkennen, wer einen solchen Wettstreit bestand, wer Bakchos ähnlich war“ (V. 30). Diese Wendung muss zunächst überraschen, da ein Erkennen eher als Folge einer Versetzung an den Schauplatz (wie in V. 264–270, wo der Erzähler „hören“ will) denn als Absicht hinter dem Hervorbringen der Handlung zu erwarten ist. Verständlich wird die gedankliche Wendung aus dem *reenactment*-Charakter der erzählerischen Urheberschaft. Erst indem der Erzähler die mythische Handlung mit eigenem Körpereinsatz nachbildet, kann er vollauf erkennen, was sein Held Dionysos und andere Figuren vollbracht haben. Hiermit wiese Nonnos bis zu einem gewissen Grad auf moderne kognitionswissenschaftliche Erkenntnisse voraus: Im (wenn auch nur gedachten) körperlichen Nachvollzug entfaltet die erzählte Handlung ihr volles kognitives Potenzial.

In seiner Diskussion von Vergils sechster *Ekloge* schreibt Lieberg (1982, 37): „Wenn Vergil Silen die Macht gibt, als zweiter Orpheus die von ihm besungenen Ereignisse hervorzubringen, so zeigt sich darin vielleicht der Ursprung unserer Figur.“ Diese Spekulation zum „Ursprung“ des metaleptischen Urheberbildes muss nach diesem bildgeschichtlichen Durchgang durch die Antike mindestens stark in Zweifel gezogen werden. Zwar deutet der erste mögliche Beleg für das Urheberbild, Pindars sechster *Paian*, nach meiner Interpretation vielleicht etwas von der Macht des Dichters an. Etabliert und formal ausdifferenziert hat sich das Urheberbild, soweit die erhaltene Literatur erkennen lässt, jedoch unter ganz anderen Vorzeichen in der Alten Komödie, in der der performative Rahmen entsprechende Ausdrucksweisen begünstigt haben dürfte. Überhaupt weist das Urheberbild in der Antike nicht nur verschiedene formalen Ausprägungen (bezogen auf den gerade Sprechenden oder, sehr viel häufiger, auf einen anderen Autor/Erzähler; der Autor/Erzähler als Verkörperung einer Figur oder als Puppenspieler; Sonderfall der Muse/eines Abstractum als Subjekt), sondern auch bemerkenswert unterschiedliche Funktionen auf, die teilweise in eine völlig andere Richtung gehen als von Lieberg propagiert.

Aristophanes steht prototypisch für einen komisch-pejorativen Bildgebrauch, der darstellende oder erzählende Autoren durch die Evokation grotesker Interaktionsszenen lächerlich macht und sich erst bei Platon, später deutlicher in der römischen Satire und bei Lukian fortsetzt. Daneben etabliert sich nach Thukydides und Aristoteles vor allem in der durch die Scholien greifbaren hellenistischen Literaturkritik eine brachylogische Verwendungsweise, die hauptsächlich vom Streben nach Kürze geprägt ist. In der klassischen römischen Dich-

tung etablieren sich neue Implikationen: Bei Vergil, mutmaßlich vorbereitet durch Ps.-Moschos und vielleicht die Literaturkritik, kann das Urheberbild die geradezu materielle Lebendigkeit performativen Erzählens unterstreichen und damit die von diesem erzeugte ästhetische Illusion versinnbildlichen. Ovid bezieht das Bild in folgenreicher Weise auf dichterische Erfindungen, wobei er die Frage einer außersprachlichen Referenz ausklammert und so erzählerische Urheberschaft in die Nähe moderner Fiktionalitätskonzepte bringt. Manche spätere Autoren transportieren durch Urheberbilder dagegen den Vorwurf referenzieller Unwahrheit, wobei Lukian in besonders sprachsensibler Weise legitime dichterische und verwerfliche historiographische Urheberschaft unterscheidet, während etwa Prudentius aus christlicher Perspektive jegliches Hervorbringen mythischer Figuren ablehnt. Besonders vielschichtig verwendet Nonnos das Urheberbild, indem er metaleptisches und poetologisches Handeln im *reenactment*-artigen Erzählen überblendet.

Sehr auffällig ist die unterschiedliche Verteilung von Urheberbildern auf griechischer und lateinischer Seite. Auch wenn das metaleptische Urheberbild seinen Ursprung in der griechischen Dichtung hat, begegnet es in der griechischen Literatur zwischen dem vierten Jahrhundert v. Chr. und dem vierten Jahrhundert n. Chr. fast nur in literaturkritischer Prosa (die wenigen hellenistischen Ausnahmen habe ich in Kap. 2.3 besprochen). Im Lateinischen ist das Urheberbild dagegen durchgehend fest mit Dichtung verbunden – nicht umsonst gilt es dem Humanisten Ramírez als *Poëtica metonymia* (1607, 309) – und findet sich, soweit ich sehe, in dieser Form gar nicht in der Literaturkritik. Ein Grund für diese ungleiche Entwicklung könnte sein, dass das Urheberbild auf griechischer Seite so sehr mit literaturkritischem Jargon assoziiert wurde, dass sich nur wenige gelehrt-hellenistische Dichter an ihm versuchten, während es im Lateinischen durch die (möglicherweise von diesen und weiteren verlorenen hellenistischen Modellen angeregte) Etablierung bei Autoren wie Vergil und Ovid als zu dichterisch für eine literaturkritische Verwendung galt. Umso bemerkenswerter ist es, dass das Urheberbild am Ende der Antike gewissermaßen in die griechische Dichtung zurückkehrt, und dies zudem in einer Weise, die in manchem an Pindar erinnert.

Eines verbindet die griechischen und lateinischen Belege: Mit wenigen Ausnahmen (am markantesten Lukian) beziehen sie sich auf Dichtung, was für das Beobachterbild zumindest nicht so deutlich gilt. Dass das Urheberbild im antiken Sprechen über Dichtung so populär ist, legt nahe, dass es eine Grundidee transportiert, die für antike Vorstellungen dichterischen Erzählens (und Darstellens) insgesamt bedeutsam ist. Angesichts des bildgeschichtlichen Durchgangs sehe ich diese nicht so sehr in dem von Lieberg stark gemachten Gedanken dichterischer

schen Schöpfertums wie in einer geradezu körperlich gedachten Auseinandersetzung des Dichters und seinem Stoff und besonders mit seinen Figuren. Im Rahmen dieser Grundidee spiegeln sich im antiken Urheberbild indes recht verschiedene Konzepte und Aspekte des Erzählens: vom Nachvollzug des Gewesenen bis zum Erfinden der Handlung, vom Kompositionsprozess bis zur Wirkung auf die Rezipienten, besonders im performativen Rahmen, der am Anfang der antiken Bildgeschichte, aber auch bei späteren Autoren wie Vergil oder Lukian eine Rolle spielt. Das Urheberbild führt damit wie im Brennglas unterschiedliche Facetten antiken Erzählens zwischen Tradition und Kreativität, Oralität und Literalität vor Augen.

2.6 Neue Verwendungsmuster in Mittelalter und Renaissance

Die mittelalterliche Geschichte des metaleptischen Urheberbildes verläuft erheblich anders als die des Beobachterbildes. Ist jene hauptsächlich durch formelhafte Ausdrücke bestimmt, die lange kaum bildhaft entfaltet werden, sich dafür aber als breiter Traditionsstrom durch die volkssprachigen Literaturen ziehen (durch die englische und romanische deutlicher als die deutsche), so zeigt sich der Gedanke eines die Handlung hervorbringenden Erzählers nur sehr vereinzelt, dafür aber teilweise umso markanter. Ich konzentriere mich hier zunächst auf den mittelhochdeutschen Versroman des frühen dreizehnten Jahrhunderts, der eine Reihe aussagekräftiger Beispiele bietet, bevor ich auf Weiterentwicklungen in der Renaissance eingehe.⁴⁰⁴ Vorausgeschickt sei, dass es sich bei allen in diesem Teilkapitel zu behandelnden Belegen um Aussagen in der ersten Person über die vorliegende Erzählung handelt, also um die Art selbstreflexiver (oder primärer) Metalepsen, die in der antiken Geschichte des Urheberbildes nur selten begegnet, im modernen Roman dagegen zum Normalfall werden wird.

Im *Parzival* Wolframs von Eschenbach wird ein Turnier vor Kanvoleis beschrieben, bei dem unter anderem der König von Aragon den betagten britischen König Utepandragün, den Vater des Artus, aus dem Sattel hebt. Dieser fällt je-

404 Als Beispiel außerhalb des Mittelhochdeutschen verweise ich auf Renaud de Beaujeus *Bel inconnu* (um 1200): Im Epilog bekundet der Erzähler, wenn es seiner Geliebten gefalle, könne er auch „für euch machen, dass Guinglain seine Freundin wiederfindet, die er verloren hat“, womit er direkt, wenn auch nicht klar physisch in die Handlung eingriffe („... vos feroit Guinglain retrover / s'amie, que il a perdue“, V. 6256f., zitiert nach Bauschke 1992, 59; vgl. Leclercq 2021, §22). Eine weitergehende Zusammenschau von Urheberbildern in verschiedenen mittelalterlichen Literaturen bleibt ein Forschungsdesiderat.

doch überraschenderweise zwischen „bluomen vil“ (74,9), wozu sich der Erzähler selbst beglückwünscht:⁴⁰⁵

wê wie gefüege ich doch pin, (10)
 daz ich den werden Berteneis
 sô schöne lege für Kanvoleis
 dâ nie getrat vilânes fuoz
 (ob ichz iu rehte sagen muoz)
 noch lihte nimmer dâ geschiht. (74,10–15)

Ach, ist das nicht hübsch von mir und artig, wie ich da den edlen Berteneisen so schön vor Kanvoleis hinlege auf ein Feld, das nie ein ordinärer Bauernkerl betreten hat und wo, wenn ich es euch recht sage, so einer auch in Zukunft nicht leicht den Fuß hinsetzen wird? (Übers. Knecht)

Der Erzähler präsentiert sich hier klar als Urheber des Erzählten, und zwar in einer Weise, die vom Figurenhandeln ausgeht, aber eine bloße Figurenverkörperung übersteigt (der Stoß wird zwar durch den König von Aragon ausgeführt, allerdings lenkt der Erzähler den Fall in unerwarteter Weise). Die Metalepse beruht auf einem unmittelbar physischen Kontakt, bei dem der Erzähler eine Figur in der Diegese an einen bestimmten Ort bewegt, ähnlich wie schon in der Antike Figuren gebettet (Pindar, vgl. S. 118 in diesem Band), gesetzt (Aristophanes, vgl. S. 125) oder hingestreckt (Ovid, Ps.-Vergil, vgl. S. 147 und 153) werden. Fragt man nach den Implikationen des Urheberbildes, so fällt unmittelbar auf, wie unwahrscheinlich die Darstellung ist. Dass der unterlegene Utepandragûn in einen ausgemachten *locus amoenus* fällt,⁴⁰⁶ ist bei einem Turnier kaum zu erwarten; dass der Ort von keinem Bauern betreten wurde, noch in Zukunft betreten werden wird, mutet geradezu phantastisch an, impliziert es doch, der Erzähler könne für alle Zeiten festsetzen, wer seinen Fuß an den Ort setzen darf. Der Erzähler scheint die Figur also an einen Ort zu legen, den es nur in seiner Erzählung geben kann. Er greift metaleptisch in ein ansonsten möglicherweise als historisch verstandenes Geschehen ein und schafft eine eigene Wirklichkeit, sodass seine Darstellung zumindest hier keine Referenz zur äußeren Welt beansprucht. Man kann im Urheberbild somit neben der Verfügungsgewalt des Dichters den Gedanken der Fiktionalität transportiert sehen, den ich schon für Ovid und einige nachfolgende

405 Die Stelle nennt bereits Herchenbach (1911, 34) in seiner Sammlung mittelhochdeutscher Fälle, in denen „der Dichter fühlt und zeigen will, daß er die Situation herbeigeführt hat“ (Hervorhebung nach dem Original).

406 Zum beschriebenen Ort als *locus amoenus* Nellmann 1994, 497.

antike Autoren wahrscheinlich zu machen versucht habe (vgl. S. 147f. in diesem Band).⁴⁰⁷

Ein Unterschied zu diesen antiken Vorläufern ergibt sich aus der selbstreflexiven Qualität der Metalepse. Die antiken Autoren, bei denen das Urheberbild die Idee der Fiktionalität zu transportieren scheint, beziehen sich nie direkt auf ihre eigene Erzählung, auch Ovid nicht, der zwar eine erste Person Plural verwendet, sich aber auf frühere Erfindungen von Dichtern bezieht, die nur indirekt den Referenzcharakter der vorliegenden Gedichtsammlung betreffen. Im *Parzival* legt die Metalepse dagegen die Fiktionalität der gerade vor sich gehenden Erzählung offen, plakativ abzulesen am Präsens „lege“, das eine Gleichzeitigkeit von Handlung, Erzählakt und metanarrativem Kommentar impliziert. Damit bricht sie punktuell die Illusion eines Realitätserlebens, die bei den formelhafte mittelalterlichen Beobachterbildern durchaus gewahrt bleibt, und verleiht der Erzählung zusammen mit der Herausstellung des Unwahrscheinlichen eine selbstironische Note.⁴⁰⁸ Von der angedeuteten Komik aus lässt sich erneut eine Verbindung zur Antike herstellen, vor allem wieder zu Ovid, der das Urheberbild in *Am.* 2,1 selbstironisch wendet (vgl. S. 149 in diesem Band), allerdings beziehen sich auch diese antiken Fälle nicht auf eine vorliegende Erzählung. Auch wenn Wolframs Metalepse antike Implikationen des Urheberbildes aufgreift, hebt sich die konkrete Anwendung also von den antiken Vorläufern ab. Damit weist sie zugleich auf Verwendungen voraus, die aus der Renaissance in den modernen Roman führen werden, in dem Urheberbilder öfter einen illusionsbrechenden und fiktionsironischen Charakter annehmen werden.

Die Nähe zum modernen Roman relativiert sich indes durch zwei wertende Angaben, die mit der Metalepse einhergehen. Der Erzähler lobt sich selbst als „gefüege“, weil er Utepandragûn so „schöne“ zwischen die Blumen legt. Diese betonte, wenn auch vielleicht ironisch gefärbte Wertung legt nahe, dass die erzählerische Urheberschaft hier vor allem auf das ‚Wie‘ der Darstellung hin im Blickpunkt steht. Einen Grund für diesen Fokus kann man darin sehen, dass Wolfram einen Stoff aufgreift, den schon andere Autoren vor ihm verarbeitet ha-

407 In diesem Sinne auch Stevens 1999, 108. Tatsächlich liegt der Fiktionalitätsgedanke für das Kanvoles-Turnier besonders nahe, weil dieses schon mit einem deutlichen Fiktionalitätssignal eingeleitet wird (Pz. 59,26f.: „ine sagez iu niht nâch wâne: / Gebiet ir, sô ist ez wâr“, „Ich erzähle euch das nicht, bloß weil’s mir grade so in den Sinn kommt: Ihr braucht nur zu befehlen, dann ist es wahr“, Übers. Knecht; Hinweis von Martin Sebastian Hammer).

408 Tatsächlich ist Komik ein typisches Kennzeichen von Wolframs Erzählstil und dient auch sonst teilweise der Erzählerprofilierung; vgl. zusammenfassend Bumke 2004, 224–228; Hartmann 2014, 206–209.

ben, vor allem Chrétien de Troyes.⁴⁰⁹ Bei der durch die Metalepse gekennzeichneten Erfindung geht es demnach weniger um die Schaffung einer völlig eigenen Welt als um eine bestimmte Ausgestaltung des übernommenen Stoffes, bei der der Erzähler hier besonders freie Hand hat, weil Chrétien für die betreffende Erzählung von Parzivals Vater Gahmuret keine Parallele bietet.⁴¹⁰ Hierin unterscheidet sich die zugrundeliegende Erzählkonzeption vom modernen Roman, der völlig neue Figuren und Plots erfindet, und steht näher an der Antike, in der bekannte mythische Stoffe immer neu ausgestaltet werden, freilich ohne dass sich dies in einer vergleichbaren Verbindung von Urheberbildern mit wertenden Adverbien niedergeschlagen hätte.

Die Betonung des ‚Wie‘ gilt keineswegs für alle mittelhochdeutschen Urheberbilder.⁴¹¹ An einer späteren Stelle des *Parzival* bekundet der Erzähler, er könne die Brüder Parzival und Feirefiz, die unbedingt miteinander kämpfen wollen, nicht „scheiden“, womit der Gedanke der Urheberschaft zumindest in der Negation aufscheint („nune mac ich disen heiden / vom getouften niht gescheiden, / sine wellen haz erzeigen“, 738,11–13).⁴¹² Im späten dreizehnten Jahrhundert ahmt Ulrich von Etzenbach ebendiese Stelle im *Alexander* nach, wenn der Erzähler rhetorisch fragt, wie er zwei Heiden „scheiden“ soll, da keiner aufgeben will („wie sol ich den heiden / und den heiden gescheiden, / sît ir deheiner wil verzagen“, V. 11881–11883). Die Rede vom „Legen“ einer Figur kehrt gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts im *Reinfried von Braunschweig* wieder, wo der Erzähler zunächst konstatiert, für Aschalon ziehe ein König aus dem Mohrenland zu Felde, dann aber selbst einen weiteren König zu dieser Schar zu „legt“ („von Tatten ich den künic sol / ouch legen hie zu dirre schar“, V. 19306f.).⁴¹³ Weiteres Material bietet der *Meier Helmbrecht* von Wernher dem Gartenaere aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts: Der Erzähler kündigt – hier in der ersten Person Plural – an, nun wolle man Gotelinde und Lemberslinde einander „geben“ („wir sulen Gotelinde / geben Lemberslinde / und sulen Lemberslinde / geben Go-

409 Zur Quellenproblematik des des *Parzival* insgesamt siehe Bumke 2004, 232–247; Mertens 2014, 264–283.

410 Vgl. Stevens 1999, 107, wonach Wolfram gerade bei eigenen Erfindungen oder radikalen Abweichungen von Chrétien die Fiktionalität seines Textes signalisiert.

411 Die folgenden Stellen entnehme ich (außer der ersten, die ich Martin Sebastian Hammer verdanke) Herchenbach 1911, 34.

412 Auf die angedeutete Figurenautonomie gehe ich später ein.

413 Gemeint ist ein tatarischer König; zum ethnographischen Hintergrund Augustin 2014, 700f. Die metaleptische Qualität des „Legens“ ist im Kontext des Kataloges sicherlich abgeschwächt; in der Übersetzung von Martschini geht sie ganz verloren: „Den König von Tatten soll ich zu dieser Schar hier zählen“.

telinde“, V. 1503–1506); später, als das Mahl bereitsteht, fährt er fort, man wolle nicht vergessen, dem Bräutigam und der Braut Amtleute zu „schaffen“ („wir sulen niht vergezzen, / wir schaffen ambetliute / dem briutegomen und der briute“, V. 1536–1538).⁴¹⁴

All die zuletzt genannten Stellen evozieren das Bild eines Erzählers als (fast) allmächtigem Lenker der Handlung und legen damit seine Verfügungsgewalt über die Figuren offen, ohne das ‚Wie‘ der Urheberschaft näher zu bestimmen. Allerdings finden sich auch weitere Beispiele aus dem frühen dreizehnten Jahrhundert, die wie das erste Zitat aus dem *Parzival* eben dieses ‚Wie‘ betonen, und da es sich hier um eine mittelalterliche Besonderheit zu handeln scheint, verdienen diese einen genaueren Blick. Zu den berühmtesten Passagen im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg gehört der Literaturexkurs anlässlich der Schwertleite Tristans. Ausgangspunkt dieses Exkurses ist eine Unfähigkeitsbeteuerung, in der der Erzähler fragt, wie er, nachdem er die Ausstattung der Gefährten beschrieben hat, Tristan gebührend „bereiten“ („ausstatten, ausrüsten“) soll:

Sît die gesellen sind bereit
mit bescheidenlicher rîcheit,
wie gevâhe ich nû mîn sprechen an, (4590)
daz ich den werden houbetman
Tristanden sô bereite
zu sîner swerleite,
daz man es gerne verneme
und an dem mære wol gezeme? (V. 4588–4595)

Da nun die Freunde mit gebührender Pracht ausgestattet sind, wie soll ich mich ausdrücken und ihren herrlichen Anführer, Tristan, so vorbereiten zu seiner Schwertleite, dass man es mit Vergnügen hört und der Bericht dadurch gewinnt? (Übers. Krohn)

Heißt es über die Gefährten vorerst nur passivisch, sie seien „bereit“ („ausgestattet“, V. 4588), so möchte der Erzähler Tristan selbst „bereiten“ (V. 4592), inszeniert sich also als Urheber der Ausstattung Tristans.⁴¹⁵ Die metaleptische Rede vom „Bereiten“ kehrt im weiteren Verlauf des Exkurses wie ein Leitmotiv mehrfach wieder: Nach dem eigentlichen Dichterkatalog bekennt der Erzähler, Tristan sei immer noch nicht zur Schwertleite vorbereitet, und er wisse weiterhin nicht, wie er ihn „bereiten“ solle („ie noch ist Tristan umbereit / ze sîner swerleite. /

⁴¹⁴ Vgl. zum Plural Seelbach 1987, 182: „Das ‚Publikum‘ wird als Mitgestalter des Erzählvorgangs einbezogen“.

⁴¹⁵ Kohl (2007, 538) merkt anders fokussiert, aber ebenfalls treffend an, Gottfried stelle mit der Formulierung „einen persönlichen Bezug zu seinem Helden“ her.

ine weiz, wie in bereite“, V. 4824–4826). Wiederum später nimmt der Erzähler für sich in Anspruch, auch schon die Gefährten für die Schwertleite „bereitet“ zu haben („alse ich die geselleschaft / Tristandes ê bereite“, V. 4962f.). Die metaleptische Qualität dieser Formulierungen tritt umso mehr hervor, als der Erzähler vor dem letzten Zitat ausmalt, er könnte darstellen, wie Vulkan oder Cassandra die Ausrüstung Tristans „bereiten“, womit Figurenhandeln und Erzählerhandeln unmittelbar parallel erscheinen (V. 4949 und 4955, im selben Satz wie V. 4962f.). Zwei Besonderheiten sind zu notieren: Zum einen betont der Erzähler im erstgenannten Zitat stark die sprachliche Ebene („mîn sprechen“, V. 4590); zum anderen ist die Ausstattung, die der Erzähler am Ende tatsächlich beschreibt, ähnlich wie die der Gefährten teilweise allegorischer Natur (V. 4965–5011).⁴¹⁶ Letztlich „bereitet“ der Erzähler Tristan also anders, als dies eine Figur tun könnte, doch eben hierin erweist er seine erzählerische Potenz, durch die er metaleptisch auf eine Figur einwirken kann.

Konkreter von der physischen Ausgestaltung einer Figur ist in einer Partie aus dem *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg die Rede. Der Erzähler merkt dort zur schmuckvollen Kleidung der Florie an:

swer daz nu wolde niden
 daz si sô schône was gekleit,
 daz wær ein michel tôrheit,
 wand ez ist âne ir aller schaden
 swaz ich ûf si mac geladen (860)
 von sîden und von borten
 und von gezierde, mit worten. (V. 856–862)

Wer ihr das nun missgönnen wollte, dass sie so schön gekleidet war, beginge eine große Torheit, denn es schadet niemandem, was immer ich an Seide und Bändern und Schmuck ihr aufbürde – mit Worten (Übers. Seelbach/Seelbach)

Dem Zitat geht eine über 100 Verse lange Beschreibung der Kleidung Flories voran, die hier mit „sie war gekleidet“ zusammengefasst wird („was gekleit“, V. 857). Erst im Rückblick auf diese Schilderung – und damit anders als in Tristans Schwertleite – tritt der Erzähler als Urheber der mannigfaltigen Bekleidung hervor („swaz ich ûf si mac geladen“, V. 859). Der Zusatz „mit worten“ (V. 862) spezifiziert noch deutlicher als im *Tristan*, dass sich das Erzählerhandeln auf andere Weise als intradiegetisches Figurenhandeln vollzieht: Es schafft zunächst ein rein sprachliches Konstrukt, ein Gedanke, der indirekt schon in der Kleidungsbe-

⁴¹⁶ Die Forschungsdiskussion um den Stellenwert der Allegorie im Kontext der Passage muss an dieser Stelle nicht vertieft werden; hierzu zusammenfassend Haug/Scholz 2011, 2,396f.

schreibung anklingt, wenn der Erzähler bekundet, er habe noch nie eine so schöne Frau gesehen, die „ohne Zungen erschaffen“ sei („geworht âne zungen“, V. 788).⁴¹⁷ Die nachdrückliche Betonung der Sprachebene kann als Spezifikum der zitierten Verse gelten. Im Ergebnis demonstriert der Erzähler jedoch ähnlich wie im *Parzival* und im *Tristan* die physische Verfügungsgewalt, die er im Rahmen seiner Erzählung über die Figur ausübt, und durchbricht so punktuell die Illusion eines bloßen Berichts über vergangene Ereignisse. Zumindest für die vorliegende Stelle erweist sich Erzählen als Hervorbringung einer eigenen sprachlichen Wirklichkeit, die unabhängig von der äußeren Realität zu betrachten ist.⁴¹⁸

Wichtig für unseren Zusammenhang ist nun, dass, ähnlich wie im *Parzival*, so auch im *Tristan* und im *Wigalois* das ‚Wie‘ der metaleptischen Einwirkung im Mittelpunkt steht. Im *Tristan* kommt dies durch „sô“ (V. 4593), „wie“ (V. 4826) und „alse“ (V. 4962) besonders plakativ zum Ausdruck; im *Wigalois* bezieht sich „sô schöne“ zwar zunächst auf „was gekleit“ (V. 857), qualifiziert und bewertet damit indirekt aber auch den Erzähler, der die schönen Kleider auf die Figur „geladen“ (V. 860) hat. In allen drei Fällen, die ich hier genauer betrachte, geht es also in erster Linie darum, dass der Erzähler seine Figur in einen möglichst schönen oder geziemenden Zustand versetzen will, während die Figuren an sich und die groben Züge der Handlung durch die Quelle vorgegeben scheinen (tatsächlich beruft sich der Erzähler des *Wigalois* für die Einkleidung der Florie zuvor ausdrücklich auf die *âventiure*: „Als uns diu âventiure seit, / sô was diu juncvrouwe gekleit“, V. 742f.). Erzählen erscheint damit letztlich weniger unter einem schöpferischen als unter einem handwerklichen Gesichtspunkt: Der Erzähler legt gewissermaßen letzte Hand an die ihm vorgegebenen Figuren, um diese besonders schön und passend zu präsentieren und dadurch sein eigenes dichterisches Können zu beweisen.

All dies vollzieht sich, wie schon zu Wolfram angedeutet, vor dem Hintergrund anderer Dichter, mit denen der jeweilige Erzähler in Wettstreit tritt, ähnlich wie Nonnos in der Spätantike mit jungen und alten Dichtern wetteifern will, wenn er den „Schweiß des Dionysos wiedererregt“ (*Dion.* 25,27–30, vgl. S. 164 in diesem Band). Am deutlichsten wird dieser Aspekt im *Tristan*, wo sich zwischen den oben angeführten Zitaten ein ausgedehnter Katalog volkssprachiger Dichter,

417 Vgl. Häberlein 2021, 167f. mit weiterer Literatur. Seelbach/Seelbach (2014, 307) sehen in den genannten Stellen einen Gegensatz: Gehe es in V. 788 „um ‚tatsächlichen‘ Schmuck“, so in V. 860–862 „um die in der Phantasie, mit bloßen Worten noch gesteigerte, schmuckbeladene Gesamterscheinung.“

418 Jaeger (2000, 206) liest die Stelle entsprechend als Beispiel dafür, dass „innerhalb der Erzählerkommentare Fiktionalitätsräume eröffnet werden“.

deren angeblich überlegene Erzählkunst bezeichnenderweise mehrfach mit handwerklicher Metaphorik illustriert wird.⁴¹⁹ Auch die hypothetische „Bereitung“ Tristans durch Vulkan und Cassandra evoziert ein dichterisches Vorbild, nämlich eine Rüstungsszene in Heinrich von Veldekes *Eneasroman*.⁴²⁰ Wenn sich der Erzähler fragt, wie er Tristan „bereiten“ soll, so steht dahinter also die Frage, wie er in der zeitgenössischen Literaturszene bestehen, ja möglichst sich auszeichnen kann.⁴²¹ Sein handwerklich-metaleptisches Handeln an der Figur ist Teil eines dichterischen Wettstreits, für den es die besten Mittel auszuwählen gilt.

Das Thema des Wettstreits führt auf einen letzten wichtigen Aspekt: Die metaleptischen Urheberbilder bei Wolfram, Gottfried und Wirnt sind ein Phänomen einer dichterischen Blütezeit, in der Dichter miteinander konkurrieren und ihre Tradition spielerisch reflektieren. Sie haben damit einen völlig anderen Sitz im Leben als die formelhaften Beobachterbilder, die in der volkssprachigen Literatur des Mittelalters wesentlich häufiger begegnen (im Mittelhochdeutschen freilich nicht so plakativ wie in den romanischen Sprachen oder im Englischen). Spiegeln die Beobachterbilder eine orale oder oral gedachte Erzählsituation wider, in der die hierfür übliche erste Person Plural eine Erzähler-Zuhörer-Gemeinschaft bezeichnet, so lenken die Urheberbilder mit der hierfür meist verwendeten ersten Person Singular typischerweise den Fokus auf den Dichter, der sein Werk in Auseinandersetzung mit den Vorgängern komponiert.⁴²² Beobachterbild und Urheberbild stehen damit – möglicherweise auch in ihrer ungleichen Verteilung – für verschiedene Facetten mittelalterlichen Erzählens: Das eine drückt eine performativ-gemeinschaftliche Qualität aus, das andere den kompositiv-individuellen Aspekt, der naturgemäß in einer Hochzeit der Dichtungskultur wie dem frühen dreizehnten Jahrhundert besonders wichtig wird. Urheberschaftliches Erzählen erscheint in diesem Rahmen vor allem als kunstvolles Ausarbeiten des gegebenen Materials, vergleichbar der Gestaltung einer Statue – eine typisch mittelalterliche Erzählkonzeption, die sich in dieser Zuspitzung weder in der Antike noch in der Moderne wiederfindet.

419 So etwa in Bezug auf Hartmann von Aue (V. 4622–4625): „âhî, wie der diu maere / beide ûzen und innen / mit worten und mit sinnen / durchvewet und durchzieret!“ Zur Metaphorik der Stelle Kohl 2007, 540.

420 159,1–162,38, vgl. Chinca 2003, 320.

421 Vgl. erneut Chinca 2003, 320 mit Bezug auf V. 4591–4596.

422 Eine Ausnahme bildet die erste Person Plural im *Meier Helmbrecht*, die eher eine Erzähler-Zuhörer-Gemeinschaft evoziert. Der Plural könnte sich durch den Einfluss anderer Typen metanarrativer Formeln erklären; mehr zu solchen Vermischungen im weiteren Verlauf dieses Teilkapitels.

Die bislang betrachteten Stellen präsentieren sich nicht nur inhaltlich, sondern auch funktional klar getrennt von stereotypen Beobachterbildern, schon deswegen, weil sie keinen Szenenwechsel umschreiben. Umso auffälliger ist es, dass es im Verlaufe des Mittelalters, vor allem aber in der Renaissance zu einer Berührung zwischen beiden Bildtraditionen kommt. Im Mittelhochdeutschen kann man Ansätze zu einer Vermischung in bestimmten Formeln mit *lâzen/lâsen* + Infinitiv sehen. Wie in Kap. 1.5 ausgeführt, stehen diese, ähnlich wie Formeln mit *let* im Mittelenglischen, meist, wenn die mit dem Infinitiv bezeichnete Handlung bereits beschrieben oder eingeleitet wurde und gerade nicht mehr dargestellt werden soll, teils verbunden mit einer räumlichen Trennung von Erzähler und Figuren. Der Erzähler beschränkt sich also darauf, eine Handlung nicht zu verhindern; sollte er auf die Figuren einwirken können, so macht er keinen Gebrauch davon. Vereinzelt findet sich freilich auch die umgekehrte Situation, also dass die Handlung erst durch die Formel eingeleitet wird.

Jan-Dirk Müller (2017, 176) führt zwei hierfür einschlägige Beispiele aus *Dietrichs Flucht* (Ende dreizehntes Jahrhundert) an, wo der Erzähler erst über Dietrich bemerkt: „Nu lassen wir in sterben“ (V. 1890), wenig später über seinen Sohn Sigher: „Nu lassen wir in nemen ein weib“ (V. 1941). Beide Vorgänge werden, wiewohl zuvor angedeutet, erst anschließend vollends konstatiert oder beschrieben, womit sich *lassen* semantisch von einem passiven ‚Überlassen‘ in Richtung eines aktiven ‚Veranlassen‘ verschiebt. Der ungewöhnliche Gebrauch hängt vielleicht damit zusammen, dass der Dichter stereotype Transitionsformeln auch sonst an Stellen verwendet, an denen gar kein Szenenwechsel vorliegt.⁴²³ Jedenfalls deutet der Erzähler mit einer Formel, die sonst oft ein bloß räumliches Verhältnis nahelegt, eine Verfügungsgewalt über seine Figuren und damit über die Tradition an.⁴²⁴

In der Renaissance schreitet die Vermischung von Transitionsformeln und Urheberbildern weiter voran. Besonders wichtig sind hierbei Boiardo und Ariost, die durch den Rolandsstoff eng miteinander verbunden sind. Beide verwenden die in Kap. 1.5 beschriebenen *entrelacement*-Formeln mit *lasciar* und *(ri)tornar* (teilweise variiert durch andere Verben), die eine räumliche Anwesenheit des Erzählers am Ort der Handlung implizieren. Vereinzelt variieren oder erweitern sie diese jedoch so, dass der Erzähler nicht bloß als Beobachter, sondern mehr oder weniger deutlich als Urheber des Erzählten erscheint. In Boiardos *Orlando inna-*

⁴²³ Zu dieser Eigentümlichkeit Lienert 2010, 163, u. a. mit Bezug auf die vorliegende Partie.

⁴²⁴ Die freie Verfügung über die Tradition betont auch Müller 2017, 176. Seelbach 1987, 182 nennt die Stelle vergleichend zum oben behandelten Passus *Reinfried von Braunschweig* 1503–1506.

morato (spätes fünfzehntes Jahrhundert) lässt sich dies instruktiv an einem ungewöhnlich ausgestalteten Strangwechsel beobachten:

Or lassiamo costor tuti da parte,
 Che nel presente n'è detto abastanza;
 Però che 'l conte Orlando e Brandimarte
 Mi fa bisogno di condur in Franza [...] (2,17,38,1–4)

Nun lassen wir jene alle beiseite, denn für den Augenblick ist genug hierüber gesagt; allerdings muss ich Orlando und Brandimarte nach Frankreich führen [...]

Die Formulierung beginnt konventionell mit *lasciar* und entspricht soweit dem Beobachterbild. Im zweiten Glied bekundet der Erzähler jedoch nicht an, dass er sich zu einer anderen Figurengruppe begeben will, sondern kündigt an, diese an einen bestimmten Ort zu führen, womit er von einem Beobachter der Figuren zum Urheber ihrer Bewegung wird. Boiardos Nachfolger Ariost handhabt Formeln mit *lasciar* womöglich noch variantenreicher. Bisweilen deuten bei ihm schon Verbindungen aus *lasciar* + Infinitiv eine Urheberschaft an. Ähnlich wie im Mittelhochdeutschen können diese ein bloßes Überlassen bezeichnen, etwa wenn der Erzähler eine Figur „gehen lässt“ („lascianlo andar“, 4,50,7). Der Erzähler kann jedoch auch seine Verfügungsgewalt über die Figuren andeuten, so wenn er angibt, er wolle eine Figur „leiden lassen, bis ich zurückkehre“ („Ma lascianla doler fin ch'io ritorno“, 10,35,1). Die Formulierung suggeriert, dass der Erzähler das Leiden seiner Figur durchaus beenden könnte, dies aber erst später zu tun gedenkt, womit er die Illusion eines Realitätserlebens durchbricht und sich indirekt – mit subtiler Selbstironie – für den misslichen Zustand seiner Figur verantwortlich zeigt.⁴²⁵

Noch aussagekräftiger ist ein vielzitiertes Szenenwechsel, an dem der Erzähler angibt, seine Figur Astolfo bitte ihn, er möge ihn „nicht in der Feder lassen“ („e priega ch'io nol lasci ne la penna“, 15,9,8).⁴²⁶ Das ebenso phantasie- wie humorvolle metaleptische Bild, wonach der Erzähler die Figur erst durch sein Schreiben zum Handeln in der erzählten Welt befreit, scheint nur einen Moment lang auf; in den beiden folgenden Versen fällt der Erzähler in das gängige Beobachterbild zurück, indem er angibt, es sei Zeit dorthin „zurückzukehren“, wo er Astolfo „verließ“ („Gli è tempo ch'io ritorni ove lasciai / l'aventuroso Astolfo

⁴²⁵ Zu den Stellen Häsner 2005, 39. 48. Vgl. auch 13,80,1–4, wo der Erzähler im Anschluss an eine *lasciar*-Formel („Ma lascian Bradamante“) mit *far* + Infinitiv ankündigt, er werde die vorerst verlassene Figur später „herausgehen lassen“ („io farò uscire“, dazu Häsner 2005, 48, Anm. 84).

⁴²⁶ Die Stelle wurde schon von Berta 2006, 188f. als Metalepse beschrieben; vgl. Hempfer 1976, 98; Häsner 2005, 50 und 2019, 32f.; Montorsi 2017.

[...]“, 15,9,9f.). Dennoch mischt sich in das Beobachterbild eine bemerkenswerte Vorstellung der Interaktion zwischen Erzähler und Figur. Von einem klassischen Urheberbild unterscheidet sich die Stelle in vielfacher Hinsicht. Zunächst geht die Initiative von der Figur aus, die sich im Sinne einer aufsteigenden (bzw. „outward“) Metalepse an den Erzähler wendet.⁴²⁷ Dieser wiederum erscheint in erster Linie als schreibend, nicht als in der Diegese handelnd. Gleichwohl schreibt sich der Erzähler eine Fähigkeit zur unmittelbaren Einwirkung auf seine Figuren zu, die dem Urheberbild zumindest nahekommt.

Etwas weniger spektakulär, dafür aber für das Urheberbild umso einschlägiger ist ein späterer Szenenwechsel, an dem *lasciar* auf eine Weise gebraucht wird, die den Erzähler als potenziell in die Handlung eingreifend erkennbar macht. Der Erzähler hat zuvor beschrieben, wie Orlando und seine Gefährten sich auf ein Duell mit den sarazenischen Heerführern vorbereiten, greift nun aber wieder den Handlungsstrang von Ruggiero auf, der nach einem Schiffbruch im Meer schwimmt.⁴²⁸

Ma mi parria, Signor, far troppo fallo,
se, per voler di costor dir, lasciassi
tanto Ruggier nel mar, che v'affogassi. (41,46,6–8)

Doch mir scheint, mein Herr, ich würde allzu sehr Unrecht tun, wenn ich, weil ich von diesen reden will, Ruggiero so lange im Meer ließe, dass er dort ertränke.

Die Verse zeigen zunächst, was geschieht, wenn der Erzähler passiv bleibt: Lässt er Ruggiero im Meer, so muss dieser ertrinken, womit der Erzähler in paradoxer Weise durch Unterlassen den Fortgang der Ereignisse lenken würde (und zwar in fataler Weise, weil Ruggiero dann nicht mehr die Este-Dynastie begründen könnte, deren aktuellem Vertreter Ippolito – dem hier apostrophierten „Signor“ – das Werk gewidmet ist). Die Formulierung beruht auf mehreren impliziten Voraussetzungen. Erstens sind erzählte Zeit und Erzählzeit simultan gedacht, sodass Ruggiero weiter im Meer schwimmen muss, während der Erzähler sich mit einem anderen Handlungsstrang beschäftigt. Zweitens kann sich der Erzähler nicht nur als Beobachter zu Ruggiero begeben, sondern ihm konkret zu Hilfe kommen. Anwesenheit und Urheberschaft fallen damit zusammen, aber nicht durch beglei-

⁴²⁷ Zur Terminologie siehe S. 10 mit Anm. 20 in diesem Band. Häsner (2019, 32) spricht von „einer Art pirandelloschem Figurenbewusstsein *avant la lettre*“. Teilweise vergleichen lässt sich der Prolog von John Lydgates Epos *Fall of Princes* (1431), wo beschrieben wird, wie sich Thyestes an den Dichter Boccaccio wendet, damit dieser von ihm berichtet; hierzu Alber 2016, 208f.

⁴²⁸ Die Stelle entnehme ich Häsner 2019, der mehrfach auf sie eingeht (37f.; 112f.; vgl. Häsner 2005, 49; 121).

tendes Mithandelns wie bei Ps.-Longin (S. 40 in diesem Band) und Lukian (S. 50) oder anwesenden Nachvollzug der Handlung wie bei Nonnos (S. 58, vgl. S. 166), sondern eher im Sinne einer Fürsorge des Erzählers für seine Figuren. Ähnlich wie im Bild von Astolfo in der Feder lenkt der Erzähler die Handlung offenbar nicht permanent und in jeder Einzelheit, vielmehr haben die Figuren eine gewisse Autonomie und sogar einen eigenen Willen, doch kann der Erzähler in ihr Schicksal eingreifen, wenn er sich erzählend zu ihnen begibt. Dem Erzähler kommt demnach die anspruchsvolle Aufgabe zu, für seine Figuren Sorge zu tragen, während er zugleich den Plänen und Zwängen seiner Erzählung folgen muss.

Eine solche Konstellation von Erzähler und Figur ist nicht völlig neu. Drei Jahrhunderte vor Ariost deutet Wolfram eine ähnliche Situation an, wenn er angibt, er könne Parzival und Feirefiz nicht „scheiden“, da sie einander „Hass erzeigen wollen“ (738,11–13). Schon hier, und ebenso in der Nachahmung dieser Stelle im *Alexander* Ulrichs von Etzenbach, wird den Figuren eine gewisse Autonomie und vor allem ein eigener Wille eingeräumt, dem sich der Erzähler in diesen Fällen sogar fügen muss, womit er indirekt die Intensität des geschilderten Kampfes hervorhebt. Die Vorstellung, dass die vom Erzähler geführten Figuren zugleich über ein Eigenleben verfügen, reicht also mindestens bis ins dreizehnte Jahrhundert zurück; dennoch scheint sie erst in der Renaissance auf größeren Anklang zu stoßen und beeinflusst von hier aus die weitere Literaturgeschichte in verschiedenen europäischen Sprachen. Drei knapp umrissene Beispiele aus dem weiteren sechzehnten Jahrhundert mögen an dieser Stelle genügen, bevor ich im nächsten Teilkapitel auf das Fortwirken dieser Modelle im modernen Roman eingehe.⁴²⁹

Im jiddischen Stanzroman *Paris und Wiene*, entstanden im mittleren sechzehnten Jahrhundert in Oberitalien und deutlich beeinflusst von Ariost, begegnen neben reinen Beobachterbildern auch metanarrative Kommentare, mit denen der Erzähler zugleich in die Diegese eingreift.⁴³⁰ So „befiehlt“ der Erzähler den anderen Turnierteilnehmern zu warten, bis er Odoardo und Paris „holen geht“ (aber si' solén wartén, hab ich bevólén, / bis ich Ódoárdó un` Páris gé' hólén“, 90,7f.). An anderer Stelle will er – ähnlich wie bei Wolfram und Ulrich von Etzenbach, aber positiv gewendet und mit dem Gedanken der Anwesenheit verbunden – kämpfende Parteien „scheiden gehen“, die sich während seines an-

⁴²⁹ Unmittelbar vor Ariost finden sich teilweise vergleichbare, wenn auch weniger weit gehende Metalepsen bei Boiardo und Francesco Cieco, vgl. Häsner 2019, 111f., Anm. 205.

⁴³⁰ Instruktiv zusammengestellt bei Timm 1996, LVII. Den Hinweis auf das Werk verdanke ich Florian Kragl.

derweitigen Berichts „dort fast totgeschlagen“ haben (un`jenè löüt will ich gèn schaidèn; / wen sind ich di' šèmu'ess⁴³¹ hab tun sagèn / habèn si' sich dörtèn schir zu töt gèschlagèn“, 121,5–7; tatsächlich ist es auf der Handlungsebene dann der französische König, der die Gewalt durch Ausschreibung eines Turniers bündigt).⁴³²

Auch Jean Maugin kombiniert im *Nouveau Tristan*, einer 1554 gedruckten Bearbeitung des *Tristan en prose*, Beobachter- und Urheberbilder auf an Ariost erinnernde Weise, wenn er den Erzähler ankündigen lässt, man wolle eine Figur verlassen und eine andere „retten gehen“ („Avec lequel le laisserons en cest ayse et irons sauver Thanor qui nage aval l'eau“).⁴³³ Die Idee, dass eine Figur der metaleptisch eingreifenden Zuwendung des Erzählers bedarf, begegnet im späten sechzehnten Jahrhundert erneut in Philip Sidneys Schäferroman *Old Arcadia*, wo der Erzähler etwa am Ende eines Buches meint, eine Figur fordere ihn auf, er solle sie „trösten kommen“ („But methinks Dametas cries unto me, if I come not the sooner to comfort him, he will leave off his golden work [...]“, S. 264).⁴³⁴

In all diesen Fällen erscheint der Erzähler weder als bloßer Beobachter noch wie ein Puppenspieler, der alle Fäden in der Hand hält. Sein Verhältnis zu den Figuren erinnert eher an das zwischen Gott und Mensch, sofern man Gott die Fähigkeit zum physischen Eingreifen in die Welt und dem Menschen einen freien Willen zugesteht. Tatsächlich wurde das Thema des freien Willens gerade zwischen dem ersten Druck des *Orlando furioso* 1516 und der endgültigen Fassung 1532 lebhaft diskutiert, unter anderem von Erasmus von Rotterdam in seiner 1524 erschienenen Streitschrift *De libero arbitrio*, und es erscheint nicht ausgeschlossen, dass dieser breit geführte Diskurs auch auf zeitgenössische Erzählverständnisse eingewirkt hat, zumal der Dichter als Schöpfer seines Werks und Gott als Schöpfer der Welt in der Renaissance regelmäßig parallelisiert wurden.⁴³⁵

431 „hebr. ‚Reden, Angelegenheiten (als Gesprächsthema)“ (Timm 1996, 38, Anm. 4).

432 Schulz (2000, 29) folgert daraus: „Die vorgebliche Macht des Erzählers, in den Handlungs-gang selbst eingreifen zu können, ist eine bloß ironisch behauptete: Er ist und bleibt eine extradiegetische Instanz, keine intradiegetische.“ Dies ist gut beobachtet, verkennt aber, dass es gerade zum Wesen diskursiver Metalepsen gehört, dass sie die Grenze zwischen den diegetischen Ebenen nur punktuell durchbrechen.

433 Zitiert nach Montorsi 2017, 61. Montorsi zufolge beeinflusst Ariost gerade mit Fällen wie 15,9,8 und 41,46,6–8 entscheidend die Etablierung von Metalepsen in der französischen Prosa ab dem sechzehnten Jahrhundert.

434 Hierzu als Metalepse Alber 2016, 208. Dass ein bukolischer Erzähler eine Figur tröstet, erinnert an Vergils sechste *Ekloge*, wo die Interaktion aber einseitig bleibt (vgl. Anm. 336 in diesem Band). Für einige weitere Metalepsen in *Old Arcadia* siehe Fludernik 2003a, 390.

435 Vgl. Hempfer 1982, 143 (bes. zur ironischen Brechung dieses Topos bei Ariost).

Erzählen erscheint in den zuletzt betrachteten Urheberbildern als verantwortliche Führung eines zum Leben erschaffenen Figurenkosmos. Die Figuren werden dabei in ihrem Status als Geschöpfe des Erzählers sichtbar, zugleich aber als mit eigenen Absichten ausgestattete Wesen lebendig; die Fiktion wird aufgedeckt, aber durch eine Meta-Illusion über die Eigengesetzlichkeit der erzählten Welt ersetzt, die trotz ihres komischen Potenzials einen ernsthaften Anspruch hinsichtlich der Macht des Erzählens transportiert. Die Paradoxie dieser Vorstellung hat Häsner mit Blick auf das Bild Astolfos in der Feder auf den Punkt gebracht (2019, 32f.): „Die | Schöpfungsmacht des Erzählers ist also begrenzt oder vielmehr ist sie so substantiell, dass sie sich noch ihren eigenen Effekten fügen – in diesem Fall: die Gebete ihrer Figur erhören, den Wünschen ihrer Kreatur nachkommen muss.“

Dieses Teilkapitel konnte und wollte nicht mehr als einige Schlaglichter auf die Entwicklung des metaleptischen Urheberbildes in Mittelalter und Renaissance werfen, hat damit aber einige wesentliche Neuerungen und Spezifika des Bildgebrauchs aufgezeigt, die teilweise auch die weitere Bildgeschichte prägen. Der offensichtlichste Unterschied zur Antike liegt darin, dass das Urheberbild nun regelmäßig auf die gerade erzählte Handlung bezogen wird, wozu es in der Antike nur sehr selten kommt. Damit werden bestimmte Implikationen, die in der Antike öfter begegnen, unmöglich. Kann das Urheberbild in Anwendung auf andere Erzähler in manchen Fällen, etwa bei Vergil über den Silen, ausdrücken, dass dieser die Handlung dem Publikum in geradezu körperlich-unmittelbarer Anschaulichkeit vor Augen stellt, so durchbricht ein selbstreflexiv-metanarratives Urheberbild gerade die Illusion eines unmittelbaren Erlebens durch das Hervortreten des Erzählers. Hierzu passt es, dass die betrachteten Urheberbilder aus Mittelalter und Renaissance, anders als manche antiken Fälle und auch die formelhaften mittelalterlichen Beobachterbilder, nicht erkennbar in einen performativen Rahmen eingebunden sind, auch wenn zumindest die mittelalterlichen Texte weiterhin primär oral rezipiert wurden. Schließlich reduziert sich der Variantenreichtum des antiken Urheberbildes insofern, als der Erzähler in den zitierten Beispielen nirgends wie ein Schauspieler eine bestimmte Figur verkörpert, sondern stets als überlegene Lenkungsinstanz auftritt und damit seine Verfügungsgewalt über Handlung und Figuren offenlegt.

Den nicht aufgegriffenen antiken Verwendungsweisen stehen epochenspezifische Neuerungen und Differenzierungen gegenüber. In einigen mittelhochdeutschen Texten des dreizehnten Jahrhunderts fällt auf, dass das ‚Wie‘ der Urheberschaft betont wird, sodass Erzählen als kompetitiv-handwerklicher Akt erscheint. In Texten der Renaissance, freilich antizipiert durch Wolfram, treten Figuren dem Erzähler mit einer gewissen Autonomie gegenüber, sodass Erzählen

zu einer fürsorgenden Interaktion mit den selbst geschaffenen Figuren wird, die ironisch gefärbt sein kann, aber nicht muss. Dahinter steht noch ein für diese Arbeit besonders wichtiger Unterschied zwischen Mittelalter und Renaissance: Sind die Urheberbilder in mittelhochdeutschen Texten von formelhaften Beobachterbildern in Auftreten und Funktion weitgehend getrennt, so entwickeln Ariost und seine Nachfolger Urheberbilder gerade aus *entrelacement*-Formeln, womit Anwesenheit und Urheberschaft ineinander übergehen. Die folgenden Beispiele aus dem modernen Roman werden zeigen, wie folgenreich diese Vermischung war, denn von nun an begegnen Urheberbilder oft in denselben Werken und an vergleichbaren Positionen wie Beobachterbilder.⁴³⁶

2.7 Aufnahme und Verdrängung im modernen Roman

Unter dem Einfluss der Entwicklungen in der Renaissance verläuft die Geschichte des Urheberbildes im modernen Roman teilweise parallel zu der des Beobachterbildes. Dies gilt noch nicht für Cervantes, dessen Anwendung von Strangwechselformulierungen in dieser Hinsicht zu konventionell ist, umso deutlicher aber für die in Kap. 1.6 besprochenen prägenden Gattungsvertreter des achtzehnten Jahrhunderts. Als erstes Beispiel sei jedoch – stellvertretend für das Fortwirken der metaleptischen Neuerungen aus der Renaissance vor ihrer Aufnahme durch Fielding und Sterne – ein Werk außerhalb der engeren Romantradition genannt, nämlich Jonathan Swifts 1704 erschienene Satire *A Tale of a Tub*. Hierin wechseln sich narrative und digressive Kapitel ab; am Beginn des sechsten Kapitels, das die Erzählung fortsetzt, werden verschiedene metaleptische Bilder entfaltet und vermischt:⁴³⁷

We left *Lord Peter* in open Rupture with his two Brethren; both for ever discarded from his House, and resigned to the wide World, with little or nothing to trust to. Which are Circumstances that render them proper Subjects for the Charity of a Writer's Pen to work on; Scenes of Misery, ever affording the fairest Harvest for great Adventures. And in this, the World may perceive the Difference between the Integrity of a generous Author, and that of a common Friend. The latter is observed to adhere close in Prosperity, but on the Decline of Fortune, to drop suddenly off. Whereas, the generous Author, just on the contrary, finds his Hero on the Dunghil, from thence by gradual Steps, raises Him to a Throne, and then im-

436 Ich danke Martin Sebastian Hammer und Bernd Häsner für wichtige Anregungen zu diesem Teilkapitel.

437 Vgl. Henke 2005, 28, Anm. 43, der die Stelle als Vorläufer von Fieldings „intrusive narrators“ mit ihrer „God-like authorial power over characters and plot“ anführt (konkret zur oben zitierten Stelle aus *Tom Jones* Kap. I.4, vgl. S. 81 in diesem Band).

mediately withdraws, expecting not so much as Thanks for his Pains: In imitation of which Example, I have placed *Lord Peter* in a Noble House, given Him a Title to wear, and Money to spend. There I shall leave Him for some Time; returning where common Charity directs me, to the Assistance of his two Brothers, at their lowest Ebb. However, I shall by no means forget my Character of an Historian to follow the Truth, Step by Step, what-ever happens, or where-ever it may lead me. (S. 87)

Die Passage vermischt die diegetischen Ebenen bereits dadurch, dass sie den Autor – den exemplarischen ebenso wie den der vorliegenden Erzählung – in seinem Verhältnis zur Figur mit einem Freund vergleicht bzw. kontrastiert. Darüber hinaus kombiniert sie Beobachter- und Urheberbild in einer Weise, die unmittelbar an Ariost und andere Autoren der Renaissance erinnert. Erzählen, jedenfalls im Fall eines „generous Author“, wird so deutlich wie selten als Fürsorge für die „Heroes“ beschrieben, die sich als „Charity“ in einen christlichen Werterahmen einfügt. Gebunden ist diese Fürsorge an den räumlichen Kontakt zwischen Erzähler und Figur, der zugleich die Möglichkeiten des Erzählers begrenzt. Die ironische Bemerkung, der Erzähler erwarte für seine Bemühungen von den Figuren „not so much as Thanks“, erinnert an das von Ariost und anderen präfigurierte Figurenbewusstsein. Eine noch stärkere ironische Wendung erhält die Passage dadurch, dass der Erzähler, nachdem er die Fiktionalität seiner Erzählung durch das ausgedehnte Urheberbild mehr als deutlich hervorgekehrt hat, seinen Status als Historiker und seine Orientierung an der Wahrheit betont. Die Juxtaposition auktorialer Urheberschaft und historiographischer Faktenorientierung erinnert an Lukian, hat hier aber offenkundig satirischen Charakter, insofern sie den später auch von manchen Romanen erhobenen Anspruch, kein Roman zu sein, *ad absurdum* führt.

Die prägenden Romanautoren des achtzehnten Jahrhunderts bewegen sich mit ihren metaleptischen Urheberbildern zunächst weitgehend in den hiermit vorgezeichneten Bahnen, auch wenn längst nicht alle Belege so ausführlich ausfallen. Fielding verwendet Urheberbilder ebenfalls beim Szenenwechsel und in Kombination mit Beobachterbildern. Ich zitiere zwei Beispiele aus *The Life and Death of Jonathan Wild, the Great* (1743) und *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749):⁴³⁸

And now, Reader, as thou canst be in no Suspense for the Fate of our GREAT MAN, since we have returned him safe to the principal Scene of his Glory, we will a little look back on the Fortunes of Mr. *Heartfree*, whom we left in no very pleasant Situation; [...] (Kap. II.14, S. 84)

⁴³⁸ Vgl. zum ersten Beispiel Häsner 2005, 61, zum zweiten Fludernik 2003a, 390. Zur generellen Einflusslinie Swift–Fielding–Sterne Henke 2005, 28.

As we have now brought *Sophia* into safe Hands, the Reader will, I apprehend, be contented to deposit her there awhile, and to look a little after other Personages, and particularly poor *Jones*, whom we have left long enough to do Penance for his past Offences [...] (Kap. XI.10, S. 618)

Beide Beispiele erinnern an den von Fielding hochgeschätzten Swift: Die Eingriffe des Erzählers in die Handlung bestehen in erster Linie darin, dass er Figuren in sichere Verhältnisse bringt („returned him safe to the principal scene of his glory“, „brought *Sophia* into safe hands“), wo er sie vorerst verlässt, um sich anderen notleidenden Figuren zuzuwenden. Erzählen erscheint wie bei Swift als Fürsorge für die Figuren, prägnant ausgedrückt in der Formulierung „to look a little after other Personages“, die zugleich das Ineinandergreifen von Beobachtung und Handlungslenkung versinnbildlicht: Der Erzähler begibt sich nicht nur zu seinen Figuren, um ihnen zuzuschauen, sondern um ihr Schicksal nötigenfalls zum Besseren zu wenden. Beachtung verdient, dass Fielding in beiden Zitaten den Leser einbezieht. Im ersten Fall legt die Leserapostrophe nahe, mit der folgenden ersten Person Plural („we have returned him“) eine Erzähler-Leser-Gemeinschaft bezeichnet zu sehen, die gemeinsam urheberschaftlich in die Handlung eingreift. Im zweiten Zitat, das ebenfalls mit einer ersten Person Plural beginnt („we have now brought“), erscheint die Leserin sogar durch eine Infinitivkonstruktion als logisches Subjekt der Figurenlenkung („the Reader will, I apprehend, be contented to deposit her“).

Eine solche Erweiterung der Urheberschaft bahnt sich bereits in der Renaissance und vereinzelt im späteren Mittelalter an, wenn Urheberbilder in der ersten Person Plural formuliert werden, allerdings wird der Plural zumindest in den im letzten Teilkapitel angeführten Belegen (*Dietrichs Flucht*, *Nouveau Tristan*) nirgends so explizit wie hier auf das Publikum mitbezogen. Die Verwendung bei Fielding spiegelt die weitere Vermischung mit dem transitorischen Beobachterbild wider, für die die Idee einer solchen Erzählgemeinschaft seit dem Mittelalter üblich und teilweise schon in der Antike präfiguriert ist. Erzählen erscheint somit nicht nur als gemeinsames Verfolgen, sondern in gewissen Grenzen als gemeinsame Lenkung der Figuren durch Erzähler und Leser. Die Handlung ergibt sich demnach aus einem Zusammenwirken von Figuren, Erzähler und Publikum, die über jeweils unterschiedliche Möglichkeiten verfügen, aber in der erzählten Welt in Kontakt miteinander treten.

Nach Fielding ist auch in diesem Teilkapitel Sterne zu nennen. Viele der Metalepsen in *Tristram Shandy* (1759–1767) sind so idiosynkratisch, dass sie Kategorien wie Beobachter- oder Urheberbild übersteigen, wenn nicht gar ihr metaepischer Status insgesamt zur Debatte steht. Vielleicht am klarsten kommt der

Gedanke erzählerischer Urheberschaft im folgenden Passus aus dem vierten Buch (erschienen 1761) zum Ausdruck, auf den schon Genette selbst anspielt:⁴³⁹

Holla!—you chairman!—here’s sixpence—do step into that bookseller’s shop, and call me a *day-tall* critick. I am very willing to give any one of ‘em a crown to help me with this tacking, to get my father and my uncle *Toby* off the stairs, and to put them to bed. (Kap. IV.13, S. 340f.)

Der Erzähler bittet einen wohl extradiegetischen Burschen, ihm einen ebenfalls extradiegetischen Kritiker herbeizuholen, der ihm helfen soll, zwei intradiegetische Figuren von der Treppe ins Bett zu bringen. Er präsentiert sich damit als potenzieller Urheber der Handlung, zeigt sich mit dieser Rolle aber zugleich überfordert. Sterne führt die Idee der allmächtigen Urheberschaft, die schon seit der Renaissance (und singularär im *Parzival*) durch die Hervorkehrung der Figurenautonomie relativiert wurde, somit vollends *ad absurdum*. Die Grundidee – die Ironisierung des Erzählens durch Proklamierung der eigenen Überforderung – zeigt sich bei Sterne in ähnlicher Weise schon für das Beobachterbild. Hinzu kommt hier die Ausweitung des metaleptischen Zugriffs auf weitere extradiegetische Gestalten (so übrigens auch im zweiten von Genette angedeuteten Beispiel, wo der Erzähler den Adressaten bittet, die Tür zu schließen, die man sich allerdings sowohl auf der intradiegetischen als auch auf der extradiegetischen Ebene vorstellen kann).⁴⁴⁰ Im Ergebnis erscheint das Erzählen als verzweifelt Ringen, die Figuren an den gewünschten Ort zu bewegen – ein humorvolles Bild, mit dem Sterne in für ihn typischer Weise Ironisierungstendenzen, die in der literarischen Tradition bereits angelegt sind, auf die Spitze treibt.⁴⁴¹

In der deutschen Literatur ist es wiederum Wieland, der Urheberbilder in seinen Romanen aufgreift, freilich meist in zurückhaltenderer Form. In *Don Sylvio von Rosalva* (1764) findet sich an einem Kapitelbeginn etwa die Formulierung:

⁴³⁹ Genette 1972, 244; ausführlicher besprochen von Wolf 2005, 89; Hanebeck 2017, 218–220.

⁴⁴⁰ Kap. IV.4, S. 330: „Shut the door.“ Zum fraglichen metaleptischen Status der Stelle Hanebeck 2017, 2, der die Positionen von Fludernik 2003a, 386 (pro Metalepse) und Wolf 2005, 90, Anm. 18 (contra Metalepse) kontrastiert.

⁴⁴¹ Ebenfalls als Ausdruck metaleptischer Urheberschaft interpretiert wurde Kap. V.5, S. 427: „In this attitude I am determined to let her stand for five minutes: till I bring up the affairs of the kitchen (as *Rapin* does those of the church) to the same period.“ Dazu de Jong 2009, 90: „the narrator [...] reveals his real role as the *inventor* of the events recounted“. Die Handlungslenkung ist allerdings negativ, da der Erzähler die Figuren in einer bestimmten Haltung einfriert („bring up“ ist mit dem Verweis auf den Historiker Paul de Rapin eher als sprachliches Auf-den-neuesten-Stand-Bringen zu verstehen). Vgl. auch Fludernik 2003a, 287; Hanebeck 2017, 206.

Indessen, daß wir die Princeßinnen und Helden zu Bette gebracht haben, wo wir sie, so lang es ihnen gefällt, ruhig schlafen lassen wollen, hatte Pedrillo, (der, wie wir schon bemerkt haben, jederzeit von dem gegenwärtigen Augenblick abhieng) der Begierde nicht widerstehen können, mit der schönen Teresilla sich etwas genauer bekannt zu machen. (Kap. IV.5, S. 148)

Das Motiv des Zu-Bett-Bringens verbindet die Aussage mit der zitierten Stelle aus *Tristram Shandy*, auch wenn die ironische Qualität der Metalepse hier wesentlich weniger ausgeprägt ist. Wieland verwendet das Urheberbild in ähnlicher Funktion wie typische Beobachterbilder zur Umschreibung des Szenenwechsels (man vergleiche auch die hierfür typische hinzugesetzte Formel mit „lassen“). Die Stelle hat zwar eine gewisse bildhafte Qualität, tendiert aber zur Konventionalisierung. Dass Wieland das Urheberbild auch konzeptionell aufladen konnte, zeigt eine reflektierende Partie aus der *Geschichte des Agathon* (erste Fassung 1766/67). Das betreffende Kapitel beginnt mit einem konventionellen Beobachterbild, indem es auf die Umstände verweist, „worin wir unsern Helden zu Ende des vorigen Kapitels verlassen haben.“ Daran schließt sich eine Gegenüberstellung des „Romanendichters“ und des „Geschichtschreibers“ an:⁴⁴²

Wie groß ist in diesem Stüke der Vortheil eines Romanendichters vor demjenigen, welcher sich anheischig gemacht hat, ohne Vorurtheil oder Partheylichkeit, mit Verläugnung des Ruhms, den er vielleicht durch Verschönerung seiner Charakter, und durch Erhebung des Natürlichen ins Wunderbare sich hätte erwerben können, der Natur und Wahrheit in gewissenhafter Aufrichtigkeit durchaus getreu zu bleiben! Wenn jener [...] volle Freyheit hat, die Natur selbst umzuschaffen, und, als ein andrer Prometheus, den geschmeidigen Thon, aus welchem er seine Halbgötter und Halbgöttinnen bildet, zu gestalten wie es ihm beliebt, oder wie es die Absicht, die er auf uns haben mag, erheischt: So sieht sich hingegen der arme Geschichtschreiber genöthiget, auf einem engen Pfade, Schritt vor Schritt in die Fußstapfen der vor ihm hergehenden Wahrheit einzutreten, jeden Gegenstand so groß oder so klein, so schön oder so häßlich, wie er ihn wirklich findet, abzumahlen [...] Vielleicht ist kein unfehlbarers Mittel mit dem wenigsten Aufwand von Genie, Wissenschaft und Erfahrungheit ein gepriesener Schriftsteller zu werden, als wenn man sich damit abgiebt, Menschen (denn Menschen sollen es doch seyn) ohne Leidenschaften, ohne Schwachheit, ohne allen Mangel und Gebrechen, durch etliche Bände voll wunderreicher Abentheure, in der einförmigsten Gleichheit mit sich selbst, herumzuführen. (Kap. V.8, S. 126f.)

Die Passage weist urheberschaftliches Erzählen nachdrücklich dem „Romanendichter“ zu, der, ganz im Sinne von Liebergs Begriff des *poeta creator*, das Recht

⁴⁴² Romanintern greift dies Passage Themen aus dem „Vorbericht“ auf, wo allerdings gerade die Grenze zwischen Geschichtsschreiber und Romandichter aufgehoben werden soll (Wirth 2008, 201 fasst das dort entwickelte poetologische Konzept als „wahrscheinliche historische Fiction“ zusammen). Zum Verhältnis der beiden Stellen Wirth 2008, 218f.; vgl. Renner 2021, 96.

hat, seine erzählte Welt „umzuschaffen“ und „zu gestalten“ und die Figuren durch diese „herumzuführen“. Für das Erzählen des „Geschichtschreibers“ findet sich kein so dezidiert metaleptisches Bild, doch kommt die Forderung, jeden Gegenstand, „wie er ihn wirklich findet, abzumalen“, dem Beobachterbild zumindest nahe. Das Beobachterbild am Kapitelbeginn passt hierzu gut, da sich der Erzähler im weiteren Verlauf unmissverständlich zum Vorgehen des Geschichtschreibers bekennt. Die Gesamtkonzeption erinnert frappierend an Lukians Gegenüberstellung des Dichters und des Historikers in *Wie man Geschichte schreiben soll*, wo der Dichter ebenfalls mit dem Urheberbild, der Historiker noch prägnanter als hier mit dem Beobachterbild assoziiert ist (vgl. Kap. 1.3 und 2.4). Bedenkt man, dass sich Wieland intensiv mit der antiken Literatur beschäftigt und später als Lukianübersetzer hervortrat, könnte hinter dieser markanten Parallele gut ein bewusster oder unbewusster Einfluss stehen. Der entscheidende Unterschied ergibt sich aus dem jeweiligen Kontext: Stehen Lukians Bilder in einer Abhandlung zur Geschichtsschreibung, so fügt sich die Zurückweisung urheberschaftlich-romandichterischen Erzählens bei Wieland ausgerechnet in einen Roman ein. Der Erzähler versucht durch die Diskussion metaleptischer Bilder also zu beweisen, dass er eigentlich ein Historiker ist, wie es auch Swifts Erzähler von sich behauptet – eine Operation, die in paradoxer Weise einerseits die Illusion faktualen Erzählens fördert, andererseits den leicht durchschaubaren fiktionalen Charakter des Buches ironisiert.⁴⁴³

Die größte Affinität zu Urheberbildern unter den vier in Kap. 1.6 eingeführten Autoren des achtzehnten Jahrhunderts zeigt jedoch Diderot, aus dessen *Jacques le fataliste* (entstanden 1765–1784) ich schon in der Einleitung dieses Buches ein kombiniertes Beobachter-Urheberbild zitiert habe (vgl. S. 4). Typischerweise finden sich Urheberbilder hier in hypothetischen Fragen oder Konditionalgefügen. Dies betrifft das Beispiel aus der Einleitung ebenso wie die zusätzlich von Genette angeführte Aussage „Was hindert mich daran, den Herrn zu verheiraten und zum Hahnrei zu machen?“ („Qu’est-ce qui m’empêcherait de marier le maître et de le faire cocu?“ , S. 25).⁴⁴⁴ Ich gebe ein weiteres Beispiel, bei dem die physische Qualität des Eingriffs noch deutlicher zum Ausdruck kommt als in Genettes Zitaten:

Lecteur, qui m’empêcherait de jeter ici le cocher, les chevaux, la voiture, les maîtres et les valets dans une fondrière ? (S. 260)

⁴⁴³ Mit Renner (2021, 43) lässt sich dieses Paradoxon am besten fiktionsgeschichtlich auflösen: „Mit der Kritik des Romanhaften definiert der Roman erst seinen eigenen Fiktionalitätsbegriff. Fiktion wird so für den Roman der möglichen Geschichte zum paradoxen Begriff, weil sie gegenüber dem ‚romanhaften‘ Roman in der Gestalt der ‚wahren Geschichte‘ auftritt.“

⁴⁴⁴ Genette 1972, 244; vgl. zur letztgenannten Stelle auch Klimek 2018, 334.

Lieber Leser, wer würde mich daran hindern, jetzt Kutscher, Pferde, Wagen, Herren und Knechte in ein Sumpfloch zu kippen? (Übers. Schmidt-Henkel mod.)

Kennzeichnend für alle diese Beispiele – und dies wird oft nicht hinreichend beachtet – ist, dass der metaleptische Eingriff letztlich gerade nicht stattfindet.⁴⁴⁵ Der Erzähler beschreibt, wie er die Figuren und Gegenstände der Diegese nach Belieben lenken könnte, verzichtet aber demonstrativ darauf. Der entstehende Eindruck ist ähnlich wie in der gerade betrachteten Passage aus Wielands *Agathon*: Der Roman inszeniert sich als Tatsachenbericht, getreu einer früheren Behauptung des Erzählers, es sei offensichtlich, dass er „keinen Roman mache“ („Il est bien évident que je ne fais pas un roman“, S. 35).⁴⁴⁶ Durch die hypothetische Metalepse kann der Erzähler zwei eigentlich unvereinbare Ziele kombinieren. Zum einen führt er seine erzählerische Verfügungsgewalt vor Augen, zum anderen befördert er die Illusion der Wahrhaftigkeit. Ähnlich wie bei Wieland vollzieht sich das Erzählen damit in ironischer Doppelbödigkeit: als ein vorgeblicher Machtverzicht, durch den die Freiheiten des Erzählers aber umso deutlicher hindurchschimmern, als eine Leugnung der Fiktionalität, die diese umso mehr ins Bewusstsein bringt. Freilich handelt es sich bei diesem Typ hypothetischer Metalepse nicht um die einzige Ausprägung des Urheberbildes in *Jacques le fataliste*. An einer Stelle, als Jacques zum Bericht von seiner Knieoperation ansetzt, antizipiert der Erzähler einen Einwand des auch sonst oft apostrophierten Lesers:

N'allez-vous pas, me direz-vous, tirer des bistouris à nos yeux, couper des chairs, faire couler du sang, et nous montrer une opération chirurgicale ? (S. 37)

„Sie wollen doch jetzt nicht etwa“, so höre ich Sie sagen, „vor unseren Augen die Skalpellens zücken, ins Fleisch schneiden, Blut fließen lassen und uns eine chirurgische Operation vorführen?“ (Übers. Schmidt-Henkel mod.)

Diese Passage unterscheidet sich von den meisten anderen Urheberbildern zunächst durch die Formulierung in der zweiten Person, die sich indes ebenfalls auf den vorliegenden Erzähler bezieht. Bildgeschichtlich noch bemerkenswerter ist, dass der Erzähler hier nicht als allmächtiger Lenker von Figuren erscheint, sondern eher als ein Schauspieler, der den operierenden Arzt verkörpert. Eine solche Ausprägung des Urheberbildes ist in der Antike durchaus gängig, gerade in der

⁴⁴⁵ Klimek (2018, 334) merkt zu der von ihr zitierten Stelle etwa an, dass der Erzähler mit diesem Einschub „seine Souveränität als Schöpfer der fiktiven Welt offenlegt“; dies ist nicht völlig falsch, greift aber zu kurz.

⁴⁴⁶ Die Literaturwissenschaft greift diese paradoxe Selbstinszenierung insofern auf, als sie *Jacques le fataliste* oft als Antroman diskutiert, vgl. etwa programmatisch Duflo 2012.

Formationsphase dieser Ausdrucksweise bei Aristophanes, in der nachantiken Tradition dagegen eine Ausnahme. Damit werden auch bestimmte antike Implikationen des Urheberbildes wieder relevant. So kann man in der Formulierung angedeutet sehen, dass die Erzählung der Operation so lebendig wäre, als würde der Erzähler selbst das Skalpell ansetzen (was der textinterne Leser allerdings gerade nicht erleben möchte). Jedenfalls verleiht Diderot dem Urheberbild in der Romantradition des achtzehnten Jahrhunderts gewisse individuelle Noten, die ihn zusätzlich zur schieren Zahl der Belege zu einem herausragenden Beispiel für das Bild des Erzählers als Urheber der Handlung machen.

Blicken wir zurück: Von Ariost bis Diderot begegnet das metaleptische Urheberbild oft in denselben Texten wie das Beobachterbild, teilweise sogar in direkter Kombination. Beobachten und Hervorbringen präsentieren sich in vielen Fällen als zwei Komponenten des Erzählens, deren Verhältnis je nach Werk unterschiedlich ausfallen kann, bis hin zur vorgeblichen Zurückweisung der Urheberschaft. In der weiteren Entwicklung des Romans löst sich die enge Verbindung zwischen den beiden Bildern wieder teilweise. Wie oben beschrieben, gewinnt das Beobachterbild – sowohl in formelhafter als auch in elaborierter Gestalt – mit den prägenden Autoren des achtzehnten Jahrhunderts einen festen Platz im Ausdrucksrepertoire des Romans und erlebt vor allem im viktorianischen Roman eine Blüte (vgl. Kap. 1.6 und 1.7). Dagegen kommt das Urheberbild im neunzehnten Jahrhundert weithin aus der Mode und lässt sich gerade im viktorianischen Roman kaum finden. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist eine von Fludernik und Alber angeführte Metalepse aus George Eliots Roman *Adam Bede* (1859), wo sich der ins Esszimmer einer Figur eindringende Erzähler bemühen muss, die Haustiere nicht zu wecken:⁴⁴⁷

Let me take you into that dining room, and show you the Rev. Adolphus Irwine. [...] We will enter very softly and stand still in the open doorway, without awaking the glossy-brown | setter who is stretched across the hearth, with her two puppies beside her; or the pug, who is dozing, with his black muzzle aloft, like a sleepy president. (Kap. I.5, S. 49f.)

Die ostentative Vorsicht des Erzählers und der Adressatin erstaunt vor dem Hintergrund klassischer Beobachterbilder, beruhen diese doch auf der Konvention, dass die Figuren den Erzähler ohnehin nicht wahrnehmen können. Dagegen scheint die vorliegende Stelle die in anderer Weise von Wieland und Diderot exponierte Idee aufzugreifen, dass der Erzähler durchaus physisch auf die Diegese einwirken kann, hierauf aber verzichten sollte, um lediglich die unabhängig von

⁴⁴⁷ Vgl. Fludernik 2013, 22; Alber 2016, 206f. (beide mit ausdrücklicher Einordnung als Metalepse).

ihm vor sich gehende Handlung zu verfolgen. Der Grund für die hier plakativ hervortretende Vermeidung von Urheberbildern dürfte in der Entwicklung der Gattung Roman liegen. Während die zuletzt behandelten Autoren von Fielding bis Diderot (ähnlich wie ihr literarischer Ahnherr Ariost) für eine stark selbstironische Spielart des Romans stehen, dringen im neunzehnten Jahrhundert ‚realistische‘ Formen des Romans vor. Diese entwickeln verschiedene Strategien, um das Erzählte möglichst real erscheinen zu lassen. Während etwa Gustave Flaubert den Erzähler in seiner *Madame Bovary* weitgehend unsichtbar macht, um das Erzählte möglichst unmittelbar wirken zu lassen, entwickeln viele viktorianische Autorinnen und Autoren durchaus präsenste Erzähler, die aber durch Mittel wie immersive Beobachterbilder zur Illusion eines realen Erlebens beitragen (vgl. die Beispiele aus Charlotte Brontë und George Eliot in Kap. 1.7).⁴⁴⁸

In beiden Fällen haben metaleptische Urheberbilder erkennbar keinen Platz, da diese die Realitätsillusion erheblich stören können, selbst dann, wenn die Urheberschaft wie bei Wieland und Diderot ironisch zurückgewiesen wird. Während das Beobachterbild also aus einem selbstironischen in ein illusionsförderndes Erzählen überführt werden konnte, sperrte sich das Urheberbild gegen eine solche Umfunktionierung und verlor an Bedeutung. Zum Abschluss dieses Teilkapitels möchte ich jedoch ein Beispiel dafür geben, wie das Urheberbild dennoch auch im neunzehnten Jahrhundert im Umfeld realistischer Romane gepflegt werden konnte. Der eben erwähnte Flaubert verwendet in *Madame Bovary* zwar einen überwiegend zurückhaltenden Erzähler, äußert sich jedoch in Briefen an Louise Colet aus der Entstehungszeit dieses Romans ausgiebig selbstreflexiv über seinen Schreibprozess und verwendet dabei immer wieder markante Urheberbilder, so in den Briefen vom 27. März 1852, 6. April 1853 und 23. Dezember 1853:⁴⁴⁹

J'ai fini ce soir de barbouiller la première idée de mes rêves de jeune fille. J'en ai pour quinze jours encore à naviguer sur ces lacs bleus, après quoi j'irai au Bal, et passerai ensuite un hiver pluvieux, que je clorai par une grossesse [...] (S. 63)

Heute Abend bin ich damit fertig geworden, den ersten Entwurf meiner Jungmädchenträume hinzuschmieren. Wohl noch vierzehn Tage segle ich über diese blauen Seen, danach gehe ich auf den Ball und verbringe anschließend einen verregneten Winter, den ich mit einer Schwangerschaft abschließe [...]

448 Tatsächlich formuliert Flaubert das Ideal eines unsichtbaren Erzählers (bzw. Autors) ausdrücklich in einem Brief an Louise Colet, 9. Dez. 1852 (S. 204, in Abgrenzung von Balzac): „L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part.“ Vgl. auch Nelson 2015, 122–131.

449 Alle Übersetzungen aus den Flaubert-Briefen stammen aus dem Anhang der *Madame Bovary*-Übersetzung von Edl (S. 686f., 703, 711, 712).

[...] il faut que j'entre à toute minute dans des *peaux* qui me sont antipathiques. Voilà six mois que je fais de l'amour platonique, et en ce moment je m'exalte catholiquement au son des cloches, et j'ai envie d'aller en confesse. (S. 297)

In jeder Minute muss ich in die *Haut* von Leuten schlüpfen, die mir unsympathisch sind. Seit sechs Monaten betreibe ich platonische Liebe, und in diesem Augenblick erzeuge ich mich ganz katholisch am Klang der Glocken und verspüre Lust, zur Beichte zu gehen.

[...] c'est une délicieuse chose que d'écrire ! que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil | rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour. (S. 483f.)

Schreiben ist etwas Köstliches! Nicht mehr *man selbst* sein, sondern in der ganzen Schöpfung umherstreifen, von der man erzählt. Heute zum Beispiel bin ich, Mann und Frau in einem, Liebhaber und Geliebte zugleich, durch einen Wald geritten, an einem Herbstnachmittag, unter gelben Blättern, und ich war die Pferde, die Blätter, der Wind, die Worte, die sie einander sagten, und die rote Sonne, wegen der sie ihre liebestrunkenen Augen halb schlossen.

Manche der Aussagen lassen sich auch im Sinne eines Beobachterbildes verstehen. Wenn Flaubert im ersten Zitat etwa angibt, auf den im Roman beschriebenen Ball zu gehen, so könnte er dies als unbeteiligter Zeuge tun, der die Handlung verfolgt. Auch das Umherschweifen in der erzählten Welt passt gut zum Beobachterbild. Im Ganzen zeichnen die Stellen – am explizitesten die zweite und die dritte – aber das Bild eines Autors, der beim Schreiben seine Figuren so unmittelbar verkörpert, dass er ihre Handlungen auszuführen, ja ihre Gefühle zu empfinden glaubt. Es handelt sich also um die Ausprägung des Urheberbildes, für die Diderot mit dem zitierten Einwurf des Lesers ein seltenes Beispiel innerhalb eines modernen Romans bietet, die aber vor allem in der Antike häufiger begegnet. Zwar kennt Flaubert auch die im Roman gängigere Form des Urheberbildes, die den Autor oder Erzähler als Puppenspieler präsentiert, so wenn er am 2. Mai 1852 schreibt, er müsse seine Heldin „auf einen Ball bringen“ („Il faut que je mette mon héroïne dans un bal“, S. 83). Vorherrschend – und ausführlich reflektiert – ist jedoch die Idee, das Erzählen erwachse aus einem Verschmelzen mit den Figuren und Gegenständen der Handlung.

Entscheidend dabei ist, dass die Aussagen über das metaleptische Verkörpern der Figuren nicht in der Erzählung selbst, sondern im Sprechen über das Erzählen auftreten und damit eindeutig dem historischen Autor zuzuweisen sind. Auch dies gilt, wie wir gesehen haben, für die meisten antiken Urheberbilder, und gerade für diejenigen, die auf einer Gleichsetzung von Autor und Figur ba-

sieren (auch wenn es sich hier typischerweise um Aussagen über andere Autoren, nicht um Bemerkungen eines Autors über sich selbst handelt). Hiermit wird ein Thema relevant, das ich bereits mit Blick auf immersive Beobachterbilder im viktorianischen Roman angeschnitten habe (vgl. S. 101). Ob sich ein Autor beim Schreiben mental an den Ort der Handlung oder in eine Figur versetzt, oder ob er entsprechende metanarrative Kommentare in der Erzählung verwendet, ist keineswegs dasselbe. Im ersten Fall handelt es sich um eine mentale Strategie für den Produktionsprozess, im zweiten um eine rhetorische Technik auf der Erzählebene. Hilfreich ist in diesem Zusammenhang der Begriff der Illusion, den Flaubert selbst an einer früheren Stelle des zuletzt zitierten Briefs vom 23. Dezember 1853 gebraucht:

Je suis à leur Baisade, en plein, au milieu. On sue et on a la gorge serrée. Voilà une des rares journées de ma vie que j'ai passée dans l'illusion complètement. (S. 483)

Ich bin bei ihrer Fickerei, mittendrin. Man schwitzt und hat eine trockene Kehle. Das war einer der seltenen Tage in meinem Leben, den ich in der Illusion verbracht habe, vollständig und von Anfang bis Ende.

Die metaleptische Illusion – changierend zwischen bloßer Anwesenheit und aktivem Mithandeln – betrifft den inneren Zustand des historischen Autors beim Schreiben. In der Erzählung, die der Autor aus dieser Illusion heraus verfasst, finden sich gerade keine metaleptischen Bilder. Sofern man der betreffenden Romanpartie – eine für moderne Begriffe eher verhüllende, für den Zeitgeschmack aber skandalös sinnliche Ehebruchsszene – ebenfalls eine illusionistische oder immersive Wirkung zuschreibt, so kommt diese eher dadurch zustande, dass sich der Erzähler unsichtbar macht. Der Vorgang wird weitgehend aus Emmas Perspektive erzählt, in pinselstrichartigen Andeutungen, die sich zu einer atmosphärisch aufgeladenen Szenerie verdichten.⁴⁵⁰ Das metaleptische Urheberbild, mit dem Flaubert seine produktive Illusion in den Briefen beschreibt, liefe innerhalb dieser Erzählung Gefahr, die rezeptive Illusion zu brechen. Anders gesagt: Dass ein Autor beim Schreiben vollständig in seine Figuren hineinschlüpft, heißt noch lange nicht, dass er als Erzähler darüber sprechen sollte. Unter Umständen

450 Ein indirekter Beleg für die zeitgenössische Wirkung ist die Anklage gegen Flaubert wegen Verletzung der öffentlichen Moral, in der der Staatsanwalt diese kurze Szene erwähnt. Flaubert selbst wollte die Szene laut Brief an Louise Colet vom 2. Juli 1853 „keusch, das heißt literarisch, ohne schlüpfrige Details oder frivole Bilder; das Lüsterne muss im Gefühl liegen“ („[...] chaste, c'est-à-dire littéraire, sans détails lestes, ni images licencieuses ; il faudra que le luxurieux soit dans l'émotion.“ S. 373).

schließen sich die beiden Möglichkeiten sogar logisch aus, weil sich die Illusion nur dann auf die Rezipierenden übertragen kann, wenn der Autor die hinter ihr stehenden Strategien oder Mechanismen nicht allzu deutlich offenlegt (dies gilt für das Beobachterbild übrigens nicht in dieser Weise, da eine behauptete Anwesenheit von Erzähler und Adressat durchaus mit der Illusion eines Realitätserlebens vereinbar sein kann, ja diese sogar befördern kann, wie der viktorianische Roman zeigt).

Möglicherweise liegt hier ein Erklärungsansatz für die Seltenheit unmittelbar-selbstreflexiver Urheberbilder in der Antike. Wenn es stimmt, dass antike Urheberbilder zumindest in einigen Fällen die geradezu körperliche Lebendigkeit der Erzählung andeuten, dann ist es folgerichtig, dass diese in der Regel nicht in der Erzählung selbst auftreten. Den metaleptischen Aussagen in den Homerscholien, wonach Homer bestimmte Figuren tötet oder verwundet (vgl. S. 136f. in diesem Band), stehen in den homerischen Epen etwa direkte Beschreibungen mit Fokus auf körperlichen Bewegungen gegenüber. Auch das fiktive Lied des Silen in Vergils sechster *Ekloge*, über das es heißt, der Silen richte die Schwestern Phaethons als Erlen auf (vgl. S. 140), ist wohl eher so vorzustellen, dass der Silen die Metamorphose plastisch beschreibt, als dass er sich explizit als ihren Urheber inszeniert. Konkret erinnern Flauberts briefliche Aussagen zur Identifikation mit den Figuren in der Antike besonders an den Tragiker Agathon in Aristophanes' Komödie *Thesmophoriazusen*, der sich ein Frauengewand anzieht, während er an einem Hymnos für einen Frauenchor arbeitet, und insofern körperlich in seine Figuren versetzt (vgl. S. 127). Ebenfalls zu denken ist an den oben im Kontext des Beobachterbildes behandelten Ps.-Longin, der eine anschauliche Erzählung durch ein inneres Mithandeln des Autors erklärt, dessen Seele mit auf den Sonnenwagen steigt usw. (vgl. S. 40).

Diese Parallelen zur Antike müssen nicht notwendig auf einem direkten Einfluss beruhen. Die Idee, sich beim Erzählen in die Figuren hineinzusetzen, ja mit ihnen zu verschmelzen, dürfte eine kulturübergreifende Konstante sein, die letztlich auf psychologischer Ebene zu erklären ist. Dennoch ist es ein bemerkenswerter Umstand, dass eine Vorstellung, die in der antiken Geschichte des Urheberbildes begegnet, durch den Einsatz des Bildes innerhalb von Erzähltexten jedoch in den Hintergrund getreten ist, hier in einem Paratext (genauer: Epitext) zu einem modernen Roman wiederkehrt. Trotz gravierender Unterschiede zwischen antiken und modernen Verwendungsweisen des Urheberbildes und zwischen antiken und modernen Erzählkonzepten überhaupt scheinen also epochenübergreifende Verbindungen auf, die auf universale Möglichkeiten des Erzählens weisen. Rückblickend auf das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert bleibt festzuhalten, dass das Urheberbild, obwohl zunächst eng mit dem Be-

obachterbild verbunden, spätestens mit dem Aufkommen des realistischen Romans dramatisch an Popularität verliert. Im nächsten Teilkapitel wird zu zeigen sein, wie es im zwanzigsten Jahrhundert in bestimmten Strömungen des Romans eine kleine Renaissance erlebt.

2.8 Fortführungen im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert

Für das zwanzigste Jahrhundert nähert sich das Bild wieder ein Stück weit dem des achtzehnten Jahrhunderts an: Waren es dort oft dieselben Autoren, die Beobachter- und Urheberbilder in ihren Romanen verwendeten, so bieten auch nun wieder einige der Autoren, die ich bereits mit Blick auf das Beobachterbild besprochen habe, markante Beispiele für das Urheberbild.⁴⁵¹ Dies bedeutet nicht, dass dieses im Roman des zwanzigsten Jahrhunderts insgesamt gängig würde, aber diejenigen Autoren, die Interesse an metaleptischen Ausdrücken haben, machen sich nun oft auch das Urheberbild zunutze, meist mit ironischer Tendenz. Ein erstes Beispiel bietet James M. Barries Kinderbuchklassiker *Peter and Wendy* (1911), in dem neben einer Reihe teils ausgedehnter Beobachterbilder auch zwei klare Urheberbilder begegnen. In der Vorstellung des Piratenanführers James Hook bemerkt der Erzähler:

Let us now kill a pirate, to show Hook's method. Skylights will do. As they pass, Skylights lurches clumsily against him, ruffling his lace collar; the hook shoots forth, there is a tearing sound and one screech, then the body is kicked aside, and the pirates pass on. He has not even taken the cigars from his mouth. (Kap. 5, S. 68)

Der Erzähler präsentiert sich selbst – oder die Gemeinschaft aus ihm und den Lesern – als Urheber des Todes, den in der Erzählung dann offenbar Hook ausführt, auch wenn die Beschreibung in dieser Hinsicht bezeichnenderweise nicht ganz explizit wird. Logisch betrachtet handelt es sich jedenfalls um eine bloße Rede-weise, die aber insofern wohlplatziert ist, als sie die Drastik und Schaurigkeit des Erzählten auf der Ebene des Erzählens präfiguriert: Wenn die Figur Hook die

451 Ich konzentriere mich hier auf Verwendungen innerhalb von Romanen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit; vgl. z. B. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* S. 49: „Damit haben wir unseren Mann glücklich nach Berlin gebracht“). Daneben finden sich auch Fälle in Selbstzeugnissen von Autoren (Arthur Conan Doyle im Tagebuch von Dez. 1892 über seinen Roman *The Final Problem*: „Killed Holmes“, vgl. Lycett 2007, 209; Umberto Eco über *Der Name der Rose*: „Avevo voglia di avvelenare un monaco“, Eco 1983, 12) sowie im Sprechen über Autoren (eine Google-Suche nach „Doyle killed Holmes“ am 20.03.2023 ergab ca. 1.670 Treffer).

Grenzen der Konvention überschreitet, indem er Skylights buchstäblich im Vorbeigehen umbringt, so tut dies auch der Erzähler, indem er unvermittelt zum Mörder an einer Figur wird. Der Erzähler geriert sich für das jugendliche Zielpublikum des Buches selbst so furchteinflößend wie der Pirat, den er vorstellt – freilich mit einiger Ironie, weil die demonstrierte Grausamkeit erkennbar eine temporär angenommene Maske ist. Das Bild des eine Figur tötenden Erzählers begegnet, wie wir gesehen haben, schon in der Antike in verschiedenen Ausprägungen, zunächst in der dritten (Homerscholien, Horaz, Juvenal, vgl. Kap. 2.2–2.4), später auch in der ersten Person (Nonnos, vgl. Kap. 2.5). Barrie fügt ihm mit der zitierten Stelle eine neue Facette hinzu: Der Erzähler nimmt in spielerischer Form plötzlich die Rolle eines Bösewichts an, die er dann ebenso schnell wieder aufgibt.⁴⁵²

Etwas anders präsentiert sich der Erzähler in einem späteren Urheberbild, das ebenfalls mit einem Tod zu tun hat, nämlich Hooks Ende als Beute des Krokodils, das eigentlich am Ticken der von ihm verschluckten Uhr zu erkennen ist:

He [sc. Hook] did not know that the crocodile was waiting for him; for we purposely stopped the clock that this knowledge might be spared him: a little mark of respect from us at the end. (Kap. 15, S. 194)

Das punktgenaue Stoppen der Uhr im Krokodil wird auf der Handlungsebene gerade nicht von einer Figur ausgeführt; es ist eigentlich unmöglich oder mindestens unwahrscheinlich und kann darum nur durch einen direkten metaleptischen Eingriff des Erzählers plausibilisiert werden, der der Handlung einen anderen Verlauf gibt. Der Erzähler zeigt sich damit in gewisser Weise recht konventionell als allmächtiger Lenker der Handlung, ironisiert diese Rolle aber gleich wieder, indem er als eigentliche Motivation den Respekt für den Bösewicht Hook angibt. Ungewöhnlich ist, dass der Erzähler den unerwarteten Eingriff in die Handlung nicht nur als Möglichkeit hinstellt, wie es etwa Diderot in *Jacques le fataliste* tut, sondern als Tatsache für sich in Anspruch nimmt. Die Fiktionalität der Erzählung wird damit unverhohlen zur Schau gestellt: Der Erzähler *kann* nicht nur die Handlung steuern, sondern er tut es auch, wenn nötig, gegen alle Plausibilität.

Das traditionsreiche Bild vom Töten einer Figur kehrt einige Jahrzehnte später in Thomas Manns Spätwerk *Der Erwählte* (1951) wieder, das wie *Peter and*

⁴⁵² Teilweise präfiguriert ist eine solche ironisch-maligne Selbstdarstellung in Ariosts *Orlando furioso*, wo der Erzähler eine Figur „leiden lassen“ will, bis er zurückkehrt (10,35,1, zitiert auf S. 178), oder imaginiert, er könnte eine Figur durch seine Abwesenheit ertrinken lassen (41,46,8, zitiert auf S. 179). Barrie steigert jedoch den Grad der zur Schau gestellten Grausamkeit, indem er den Erzähler die Figur tatsächlich töten lässt.

Wendy einen sehr präsenten Erzähler aufweist, der sich in metaeptischen Bildern teils als Beobachter, teils als Urheber der Handlung inszeniert.⁴⁵³ An der bereits in der Einleitung zitierten Stelle zeigt sich der Erzähler, der sich am Buchbeginn als Clemens der Ire vorstellt, betrübt über den Tod des Wiligis, des Vaters seines späteren Protagonisten Gregorius, von dem er zuletzt berichtet hat, wie er auf einem Fass auf dem Ärmelkanal ausgesetzt wurde:

Kaum kann ich mich der Tränen erwehren beim Anblick von Anaclets [des Knappen] verkehrtem Schild, und wäre nicht draußen auf den Ünden noch einige Hoffnung auf Ersatz und freundlich Wiederleben, – ich brächte es nicht übers Herz, den armen Wiligis zu töten. Denn wie es der Geist der Erzählung ist, der die Glocken läutet, wenn sie von selber läuten, so ist er es auch, der tötet, die da im Liede sterben. (S. 69)

Vom „Geist der Erzählung“, der im *Zauberberg* den Erzähler an den Schauplatz führt (und übrigens auch später im *Erwählten* „gefällig seine Leser und Lauscher überall hinführt“, S. 182), ist schon am Beginn des *Erwählten* ausführlich die Rede.⁴⁵⁴ Dort verweist der Erzähler auf ihn, um zu erklären, wer die ohne menschliche Einwirkung erschallenden Glocken Roms läutet – eben der Geist der Erzählung (S. 10). Dieser sei an sich „luftig, körperlos, allgegenwärtig“, könne sich aber dennoch „auch zusammenziehen zur Person, nämlich zur ersten, und sich verkörpern in jemandem, der in dieser spricht und spricht: ‚Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung [...]‘“ (S. 10). Angesichts dieses Inkarnationsanspruchs⁴⁵⁵ ist es nur konsequent, wenn der Erzähler an der oben zitierten Stelle in der ersten Person als Urheber der erzählten Handlung hervortritt, und dennoch enthält die metaeptische Formulierung eine neue Implikation: Der Tod des Wiligis ist kein übernatürliches Ereignis wie das Glockenläuten, sondern ein logisch erklärbarer Vorgang innerhalb der Diegese. Indem sich der Erzähler an dieser Stelle als ausführende Instanz präsentiert, legt er letztlich eine Urheberrolle für die gesamte erzählte Handlung nahe.⁴⁵⁶

453 Für Beobachterbilder siehe S. 77f.: „Ich begeben mich dorthin [sc. auf die Insel Sankt Duns-tan] nicht zuletzt, sondern geradezu vor allem, um eines frommen und trefflichen Mannes willen, dem meine ganze Sympathie gehört, und dem ich schon hier Dank entrichten möchte für die hervorragenden Dienste, die er in seiner Güte meiner Geschichte leistete [...] Daß Trägheit und weichliche Selbstschonung nicht seine Sache waren, erweist sich sogleich dadurch, daß wir ihn eines sehr frühen Morgens [...] ganz allein unterwegs finden hinab zum Strande [...]“

454 Für Literatur zum „Geist der Erzählung“ siehe Anm. 1 in diesem Band.

455 Vgl. zur Inkarnations- und Trinitätsthematik Detering/Ermisch 2021, 60.

456 Diese allgemeine Urheberrolle zeigt sich mit ironischer Note noch einmal auf S. 143: „[...] sie taten einander darauf Bescheid mit ihrem Würzbier, einem sehr guten Trank, mit Nägelein, den ich selbst nie gekostet, den ich aber mit Vergnügen durch ihrer beider Gurgeln gleiten lasse.“

Mit dieser Urheberrolle ist freilich gerade keine unumschränkte Souveränität verbunden, denn anscheinend will der Erzähler die Figur gar nicht töten, sondern muss dies eher tun. Bezeichnenderweise beginnt die Passage denn auch nicht mit einer Absichtserklärung des Erzählers analog zu Barries „Let us now kill a pirate“, sondern mit dem Verweis auf einen „Anblick“, als sei der Erzähler ein bloßer Beobachter, der auf die Ereignisse reagiert, und auch die Rede von der „Hoffnung auf Ersatz und freundlich Wiederleben“ suggeriert, der Erzähler könne die für ihn noch zukünftigen Ereignisse weder beeinflussen noch sicher vorauswissen. Dass Urheberbilder die Souveränität des Erzählers eher problematisieren als entfalten, ist in der Bildgeschichte an sich nicht neu. Seit der Renaissance, vereinzelt sogar seit dem Mittelalter (vgl. das Unvermögen des Parzival-Erzählers, zwei kämpfende Figuren zu trennen, S. 172 in diesem Band), kann die erzählerische Urheberschaft gegen die Figurenautonomie ausgespielt werden; Autoren wie Wieland und Diderot wenden Urheberbilder negativ, um die Illusion der Faktizität zu befördern. Im *Erwählten* ist die Problematik jedoch anders gelagert.

Im Kontext des Romans scheint der Zwang zum Töten von der Geschichte selbst auszugehen, die dem Erzähler vorgegeben ist – vorgegeben nicht nur deswegen, weil sie für ihn auf historischen Ereignissen zu beruhen scheint, sondern auch, weil er mit ihrem Ende beginnt und die Handlung darum wohl oder übel zu diesem führen muss.⁴⁵⁷ In gewisser Hinsicht hat der Erzähler daher die Rolle eines Chronisten, die sich im Beobachtergestus niederschlägt, andererseits begreift er sich als ausführende Instanz des von ihm gerade Erzählten. Indem der Erzähler seine Figur tötet, greift er nicht spontan in die Handlung ein, wie es Barries Erzähler tut, sondern verkörpert seine Geschichte, ähnlich wie sich der Geist der Erzählung in ihm verkörpert. Das eigentliche Spannungsverhältnis, das in den scheinbar unvereinbaren metaleptischen Formulierungen seinen ironischen Ausdruck findet, ist das zwischen stofflicher Determination und narrativer Aktualisierung.⁴⁵⁸ Die Rede vom Töten drückt paradoxerweise aus, dass der Erzähler die Figuren in seiner Erzählung zu neuem Leben erweckt – so weit, dass er sie selbst töten muss, wenn die Geschichte dies vorgibt.

⁴⁵⁷ Für Thomas Mann als Autor geht der Zwang überdies von seinen Quellen aus (vor allem Hartmanns von Aue *Gregorius*; vgl. Detering/Ermisch 2021, 110–161); das Verhältnis zu möglichen Vorlagen spielt, obwohl in mittelalterlichen Werken oft thematisiert, in Clemens' Selbstdarstellung aber keine ersichtliche Rolle.

⁴⁵⁸ Dass die Erzählerreflexion ironisch-humoristisch verstanden werden darf, folgt auch aus Thomas Manns eigenen Bemerkungen zu Erörterungen in seinen Romanen, vgl. Werle 2012, 441f.

Auffällig ist, dass am Ende des Zitats von einem Sterben „im Liede“ die Rede ist. Mit dem Stichwort „Lied“ ruft Thomas Mann, obwohl sich Clemens der Ire ausdrücklich als schreibend präsentiert, die Tradition oralen Erzählens auf. Hierbei ist zunächst sicherlich an den mittelalterlichen Kontext zu denken, in dem sich der Erzähler verortet, doch nähert sich die Passage damit auch manchen antiken Verwendungsweisen an (man denke etwa an Vergils singenden Silen, der Mythen vor den Augen seines Publikums verkörpert, vgl. S. 140 in diesem Band). Die Implikation der Anschaulichkeit, die ich besonders für einige performativ gerahmte Urheberbilder in der Antike wahrscheinlich gemacht habe (freilich nur solche in der dritten Person), spielt in der zitierten Passage freilich keine ersichtliche Rolle, wird der eigentliche Tod des Wiligis doch gar nicht beschrieben. Ein anderer bereits besprochener Autor der frühen Nachkriegszeit belebt auch diese Implikation im Rahmen eines Romans wieder.

Albert Vigoleis Thelens *Insel des zweiten Gesichts* (1953) enthält nicht nur etliche teils ironisch gebrochene Beobachterbilder, sondern auch mindestens eine ungewöhnliche Adaption des Urheberbildes. In die Erzählung von seiner Ankunft auf Mallorca und seiner ersten Begegnung mit der vormaligen Prostituierten María del Pilar legt der Erzähler eine Schilderung ein, wie er in geselliger Runde von diesen und anderen Erlebnissen zu erzählen verstehe:

Spüre ich, daß | die Zuhörer in meinen Bann geraten, dann wirkt das wie eine doppelte Zündung, ich wachse aus mir heraus und in alle die Rollen hinein, die ich zu verkörpern habe, sei es ein Mädchen mit dem Ölkrug auf dem Kopf; eine Greisin in einer Wolke von Staub und Motten, die ihr den Pelzumhang einer Königin aufgefressen hatten, den sie mir zeigen wollte; oder einen Mann mit einem riesigen Hut, lächerlich gestiefelt und gespornt auf einem winzigen Esel, der ich selber war – ich meine jetzt den Mann, in einer anderen Geschichte bin ich aber wirklich der Esel –, das alles wird Fleisch von meinem Fleisch, das sitzt oder steht, urecht. [...] Und dann hebe ich die Rechte, die Beuge bildet einen stumpfen Winkel, der Unterarm ist leicht nach vorne gebeugt [...] Sogleich beginne ich zu gehen, zu schreiten natürlich, das Haupt erhoben, ein schönes Frauenhaupt [...] (S. 51–53)

Die Verkörperung von Figuren der Erzählung – zuletzt von María del Pilar selbst – entspricht einem Grundgedanken, der schon am Beginn des antiken Urheberbildes zu greifen ist und womöglich so alt ist wie das Erzählen selbst. Literarisch lässt sich die Gleichsetzung mit dargestellten Figuren in der Antike seit Aristophanes beobachten, freilich gewöhnlich in der dritten Person (und bei Aristophanes angewandt auf Dramendichter, vgl. S. 121–124 in diesem Band). In der Neuzeit lassen sich unter den oben behandelten Texten am besten die Briefe Flauberts vergleichen, in denen der Autor teilweise in der ersten Person beschreibt, wie er mit den darzustellenden Figuren und sogar Gegenständen im

Schreiben eins wird (vgl. S. 191).⁴⁵⁹ Ungewöhnlich bei Thelen ist, dass die Verschmelzung mit darzustellenden Figuren in selbstreflexiver Form innerhalb einer Erzählung beschrieben wird. Dabei steht anders als bei Flaubert nicht der Schreibprozess, sondern die Darbietung im Mittelpunkt. Ähnlich wie manche der behandelten antiken Texte, etwa Vergils sechste *Ekloge* oder auch Heliodors *Aithiopika* (vgl. S. 162), konstruiert Thelen einen performativen Rahmen innerhalb der Erzählung, allerdings erscheint der Vortragende hierin nicht in der dritten oder zweiten, sondern in der ersten Person.⁴⁶⁰

Besonders bemerkenswert ist, wie Thelen hierdurch die in der Antike greifbare Verbindung von Urheberschaft und Anschaulichkeit in einer modernen Erzählung aufgreift. Erzählerische Selbstinszenierungen als Urheber stehen, wie zuletzt mit Blick auf Flaubert diskutiert, einer immersiv-illusionistischen Wirkung der Erzählung, wie sie durch manche antike Urheberbilder in der dritten Person ausgedrückt wird, eigentlich entgegen. Thelen umgeht dieses Problem, indem er einerseits das Hineinwachsen in Figuren in der ersten Person beschreibt, andererseits eine zusätzliche kommunikative Ebene in seine Erzählung einzieht, auf der die Verkörperung auf die Zuhörenden wirkt („in meinen Bann geraten“, S. 51). Der Anschaulichkeitseffekt betrifft damit eigentlich ein intradiegetisches Publikum, aber da zumindest María del Pilar in dem Buch eine wichtige Rolle spielt, ist hiermit zugleich ein Modell für die extradiegetischen Rezipienten gegeben, die möglicherweise in ähnlicher Weise von der Erzählung in den Bann geschlagen werden können oder sollen. Inwieweit die eigentliche Erzählung oder auch die eingelegte Beschreibung des Erzählens tatsächlich eine solche Wirkung auf die Leserin entfaltet, sei dahingestellt – wichtig festzuhalten ist, dass Thelen den antiken Konnex zwischen Handlungsverkörperung und Immersionswirkung in gebrochen-selbstreflexiver Form in einen modernen Roman integriert.

Ganz anders führt Heimito von Doderer die Tradition des Urheberbildes fort. In *Die Wasserfälle von Slunj* (1963) spricht der Erzähler mehrfach darüber, dass er lästig gewordene Figuren des Romans an einer bestimmten Stelle „aus der Komposition hinauswerfen“ will (S. 100, ähnlich S. 111 und 255). Streng genommen zeigt sich der Erzähler hiermit nicht als Urheber intradiegetischer Vorgänge, denn das „Hinauswerfen“ betrifft lediglich die Erzählstruktur, nicht die Hand-

⁴⁵⁹ Hinzufügen ließe sich der (freilich in der zweiten Person formulierte) Lesereinwurf bei Diderot, der den Erzähler mit einem operierenden Arzt gleichsetzt (S. 189 in diesem Band).

⁴⁶⁰ Anders als in diesen beiden antiken Texten ist die Handlungsverkörperung hier nicht eigentlich logikwidrig beschrieben: Der Erzähler schreibt sich nicht unmittelbar Handlungen zu, die seine Figuren ausführen, sondern erläutert seine erzählerische Schauspielkunst. Insofern liegt keine Metalepse im strengen Sinne vor, doch wird die Grundstruktur des Urheberbildes aufgegriffen.

lung. Gleichwohl hat die Aussage metaleptische Qualität, wirkt der Erzähler doch unmittelbar, ja physisch auf seine Figuren ein. Ein genauerer Blick auf die relevanten Stellen zeigt eine dezidierte Vermischung diegetischer Ebenen:⁴⁶¹

Solche Figuren kann man nur aus der Komposition hinauswerfen, weil der Grad ihrer Simplizität unerträglich geworden ist und jedweder Kunst Hohn spricht (und ihrer durchaus nicht mehr bedarf). Also: hinaus mit euch! Jeder noch einen kräftigen Tritt in den fetten Popo; freilich moderat; mit Patschen, Filz-Patschen. Mit Stiefeln net. (S. 100)

Der Augenblick ist da, wo die Wewerka aus der Komposition hinausgeworfen werden kann. [...] und damit kommt der Augenblick – ein allzu seltener, allzu kurzer! – wo der Romanschreiber nicht an die Eigengesetzlichkeit seiner Figuren gebunden bleibt, sondern zuletzt noch mit diesen machen darf, was er will. [...] Gönn' es, o Leser, dem Autor! Gönn ihm den Hochgenuß zweier geradezu ungeheuerlicher Ohrfeigen, durch welche die Wewerka aus dem Buche hier hinaus und blitzartig bis an den Horizont befördert wird, wo sie platzt und grauslich zersprüht. (S. 111)

Hätte man nicht eben doch den Stiefel in Anwendung bringen sollen?! Aber den Donald aus der Komposition hinausbefördern wie die Wewerka, das hätten wir nicht können, einfach wegen des Bedarfs [...] (S. 255)

Gerade an den ersten beiden Stellen wird deutlich, dass die „Figuren“ nicht bloß als symbolische Elemente auf einem kompositorischen Spielbrett, sondern als leibliche Wesen der erzählten Welt gedacht sind, die man an bestimmten Körperteilen treffen kann. Mit den „Stiefeln“ ist im ersten Zitat auf die Schuhe angespielt, die eine der Figuren im Roman zuvor geschenkt bekommt hat, womit, auch wenn der Hinauswurf nicht mit ihnen erfolgt, ein intradiegetisches Element auf extradiegetischer Ebene ironisch aufgegriffen wird.⁴⁶² Das Stichwort „Eigengesetzlichkeit“ im zweiten Zitat erinnert an die bis in die Renaissance und vereinzelt bis ins Mittelalter zurückzuverfolgende Abwägung zwischen Urheberchaft und Figurenautonomie, die hier dahingehend gelöst wird, dass der Erzähler seinen Figuren solange Autonomie einräumen muss, wie er sie für die Erzählung braucht; werden sie überflüssig, erhält er volle Verfügungsgewalt über sie, die sich auch physisch äußern kann. Für Donald, eine der Hauptfiguren, ist dies nicht gegeben, und so kann der Erzähler ihm nicht mit dem Stiefel zuleibe rücken, wie er im dritten Zitat überlegt.

⁴⁶¹ Die ‚Hinauswurf‘-Passagen haben in der Forschung bereits einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Zu ihrem metaleptischen Status Deupmann 2001, 53f.; Nieberle 2006, 134, Anm. 54; vgl. daneben etwa Chevrel 2008, 50f.

⁴⁶² Das Spiel mit den Ebenen geht sogar noch weiter, denn der Satz „Mit Stiefeln net“ zitiert eine vorangehende wörtliche Rede einer der beiden hinauszuwerfenden Figuren.

Besonders aussagekräftig unter metaleptischem Gesichtspunkt ist die Formulierung im zweiten Zitat, die Nebenfigur Wewerka solle „aus dem Buche hier hinaus und blitzartig bis an den Horizont befördert“ werden. Das „Buch“ kann zwar grundsätzlich metonymisch für die Romanhandlung stehen, das deiktische „hier“ legt aber nahe, dass zumindest auch an das Buch als physisch vorliegendes Druckerzeugnis gedacht werden soll. Die Apostrophe an den Leser hebt diese konkrete Semantik des Buches als extradiegetisches Objekt zusätzlich hervor. Bildlich ließe sich die Formulierung so verstehen, dass die Figur gewissermaßen zwischen den Buchdeckeln existiert, durch die Ohrfeigen des Erzählers aber aus dem Buch heraus in ein extradiegetisches Nirgendwo befördert wird – eine phantasievolle metaleptische Vorstellung, die ans Comic-Hafte grenzt.⁴⁶³

Offensichtlich ist in allen drei Zitaten die Abneigung des Erzählers gegen die betreffenden Figuren. Diese zeigt sich auch in dem in Kap. 1.8 besprochenen Beobachterbild aus demselben Roman, das Donald für seinen Phlegmatismus verspottet, nimmt hier aber ganz andere Dimensionen an, indem sie in physische Gewalt gegen die Figuren umschlägt. Auffällig ist dabei, dass die tatsächliche Gewaltanwendung auf weibliche Nebenfiguren beschränkt bleibt, während die männliche Hauptfigur letztlich verschont bleibt. Von einer Tötung der Figuren wie bei Barrie oder Thomas Mann ist nicht wörtlich die Rede, allerdings geht die Beschreibung, wie Wewerka am Horizont „platzt und grauslich zersprüht“, in ihrer Drastik und Explizitheit über die Tötungsbekundungen bei den genannten Autoren noch weit hinaus; Erzählen erscheint im Extremfall als Gewaltausübung.⁴⁶⁴ In gewisser Weise steht damit auch Doderer in der Tradition des metaleptischen Tötungsbildes, das er durch die Vermischung intradiegetischer, kompositioneller und buchmaterieller Ebenen besonders grotesk ausgestaltet.

Die Thematik von Tod und Leben, die die beispielhaft diskutierten Urheberbilder aus dem frühen und mittleren zwanzigsten Jahrhundert bestimmt, zieht sich bis in Metalepsen der Postmoderne hinein. Wie in Kap. 1.8 beschrieben, werden Metalepsen, die in den bisherigen Fällen als Bilder begegnen, in der Postmoderne mitunter zu Motiven der Handlung ausgeformt. Bei einer solchen Metalepse auf der Ebene der *histoire*⁴⁶⁵ verliert die Unterscheidung zwischen einer Be-

463 So schon Deupmann 2001, 54. Vergleichen ließe sich Walt Disneys *Lustiges Taschenbuch Nr. 222: Der Vielfraß aus dem All* (1996), wo Donald den Außerirdischen beseitigt, indem er die Ecke des Panels hochklappt, in dem er sich gerade befindet, und dem Vielfraß ein Sandwich außerhalb des Panels hinwirft, dem dieser hinterherspringt (dazu Donald: „ich hab’ ihn aus dem Comic geworfen“; vgl. Wolf 2005, 95–97; Klimek 2010, 109f.).

464 Tatsächlich ist „gewalthaftes Erzählen“ ein ebenso typisches wie fragwürdiges Phänomen in Heimito von Doderers Erzählwerk; ausführlich hierzu Deupmann 2001.

465 Zur Terminologie siehe S. 11 in diesem Band.

obachter- und einer Urheberrolle des Erzählers (oder einer Rezipientin) weitgehend ihren Sinn, weil ein handlungshafter Sprung auf eine andere diegetische Ebene in der Regel sowohl eine Wahrnehmung der neuen Welt als auch eine Interaktion mit dieser Welt nach sich zieht. Ein Fall, in dem ein materiell in die Diegese eindringender Erzähler sehr deutlich zum Urheber wird, findet sich in Daniel Kehlmanns *Ruhm* (2009). In der hierin enthaltenen Erzählung „Rosalie geht sterben“ bittet die alte und krebserkrankte Rosalie den Erzähler wiederholt, er möge sie am Leben lassen (ein Musterfall einer aufsteigenden bzw. „outward“ Metalepse).⁴⁶⁶ Schließlich lässt sich der Erzähler erweichen, erscheint (im Sinne einer absteigenden Metalepse) für einen Augenblick sichtbar vor den Augen der Figur und verwandelt sie in eine junge und gesunde Frau.

Dass der Erzähler die Figur töten könnte, wird hierbei nicht ausdrücklich gesagt, aber Rosalies Bitte „Laß mich leben“ (S. 64) legt nahe, dass der Erzähler, wenn er der Bitte nicht nachkommt, für den Tod seiner Figur verantwortlich wäre. Zunächst scheint auch der Erzähler bei seiner durch das Tötungsbild vorgeprägten Rolle als lebensbeendende Instanz zu bleiben, lehnt er einen Eingriff doch ab, indem er darauf hinweist, das Sterben sei „dein Zweck. Dafür habe ich dich erfunden“ (S. 64). Wenn er sich schließlich doch vor der Figur manifestiert und ihr zuspricht „Rosalie, du bist gesund. Und wenn wir schon dabei sind, sei auch wieder jung“ (S. 75), erfährt das Tötungsbild eine doppelte Wendung: Zunächst ist der Eingriff kein bloßes Bild mehr, sondern ein Handlungsmotiv, vor allem aber wird aus der Tötung ein Heilen und Verjüngen, also ein lebenspendender Akt – ein höchst ungewöhnlicher Fall in der Geschichte des Urheberbildes. Eine ironische Pointe liegt darin, dass sich Rosalie, als der Erzähler „diese Geschichte endgültig verl[ä]ss[t]“ (S. 76), in „eine Kräuselung der Luft“ (S. 77) auflöst und damit in anderer Weise doch ihr Leben verliert.

Eine anders gelagerte Variation über das Thema der Figurentötung bietet Gilbert Adairs postmoderner Kriminalroman *And Then There Was No One* (2008).⁴⁶⁷ Hierin trifft der autodiegetische Autor-Erzähler auf die Hauptfigur seiner früheren Krimis, Evadne Mount, die ihn am Ende des Buches als den Mörder entlarvt. Hierauf versucht der Erzähler, die Figur umzubringen, indem er sie die Reichenbachfälle hinabstößt, an denen bereits Sherlock Holmes (vorläufig) stirbt, aber der Mordversuch schlägt fehl, eben weil sich Evadne Mount als bloße Figur er-

⁴⁶⁶ Vgl. Brückl 2022, 67. Zur Terminologie S. 10 mit Anm. 20 in diesem Band. Die Situation kehrt Unamunos *Niebla* (1914) um, wo sich die Figur Augusto mit Unamuno, der sich als ihr Autor erweist, über ihren geplanten Selbstmord austauscht; letztlich entsteht hier der Eindruck, dass der Autor die Figur tötet, auch wenn dies zweideutig bleibt (vgl. Zimmermann 2022, 118).

⁴⁶⁷ Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich Kathrin Winter.

weist, die nicht wie ein wirklicher Mensch untergeht. Der urheberschaftliche Eingriff scheitert also ausgerechnet am fiktiven Status der Figur, der sonst den Grund für die Dispositionsgewalt des Erzählers bildet; dem Erzähler bleibt nichts anderes übrig, als sich selbst in den Tod zu stürzen, um seiner Figur zu entkommen – ein finales Eingeständnis auktorialer Ohnmacht, mit dem die Figur zur eigentlich dominanten Instanz wird.

Dass auch die ausdrückliche Rede vom Töten noch in den letzten Jahren aufgegriffen werden kann, zeigt ein metaliterarischer Text. Die *Neue Rundschau* veröffentlichte 2016 unter dem Titel *Was ist gute Literatur?* einen Briefwechsel zwischen den Schriftstellern Thomas Stangl und Anne Weber. In einem auf den 10. Dezember 2014 datierten Brief schreibt Thomas Stangl hierin:

Für mich selbst liegt oft schon ein Keim der Falschheit im Konstruieren einer Fiktion: das Arrangieren von Figuren, das Töten dieser Figuren, wenn es in den Handlungsverlauf passt. Zum Teil sind die Langsamkeit und (auch zeitliche) Verschlungenheit meiner Bücher im Versuch entstanden, diesen Tod hinauszuzögern, ihm etwas entgegenzusetzen [...] Die Figuren in eine für Momente sich zu allen Möglichkeiten hin weitende Wirklichkeit zu holen, wie um sie dort vor ihrem Scheitern, ihrem Unglück – vor mir selbst – in Sicherheit zu bringen. (S. 194)

Stangl hebt die implizite Assoziation zwischen Urheberschaft und Fiktion, die ich in dieser Arbeit wiederholt diskutiert habe, auf die Ebene expliziter Reflexion. Das Tötungsbild wird dabei erneut nicht einfach reproduziert, sondern problematisiert. Stangl tötet seine Figuren, „wenn es in den Handlungsverlauf passt“, allerdings tut er dies, wie bereits der Erzähler des *Erwählten*, anscheinend ungern. Tatsächlich versucht er „diesen Tod hinauszuzögern“, wenn auch wohl nicht so radikal wie in *Ruhm*, wo der Erzähler den Tod durch die Verjüngung der Figur in weite Ferne rückt (zumindest für einen Moment, da ihre Existenz kurz darauf doch „erlischt“, S. 77). Stangl zögert den Tod möglicherweise nur kompositionell, also auf der Ebene der Erzählzeit hinaus, aber dennoch bekundet er den genuin metaleptischen Wunsch, die Figuren „in Sicherheit zu bringen“. Paradoxe Höhepunkt seiner Reflexion ist der Zusatz „vor mir selbst“. Der Autor-Erzähler ist zugleich Mörder und Beschützer seiner Figur, eine widersprüchliche Rolle, hinter der letztlich die seit Jahrhunderten diskutierte Dialektik von Figurenautonomie und Erzählermacht steht. Erzählen erscheint als ambivalentes Geschäft, in dem der Erzähler teilweise gegen sich selbst agiert, und die traditionsreiche Form des Urheberbildes bietet eine Möglichkeit, diese Spannung auszudrücken.

Hiermit stellt sich die Frage, warum das Motiv des Tötens in der Geschichte des Urheberbildes so prominent ist, schon in der Antike, noch auffälliger aber im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert. Bis zu einem gewissen Grad spiegelt sich hierin sicherlich die Häufigkeit von Todesszenen in der westlichen

Literatur, in der Antike ebenso wie in der Moderne.⁴⁶⁸ Dies dürfte jedoch nicht der alleinige Grund sein. Jemandem das Leben zu nehmen ist die maximale Verfügungsgewalt, die man über eine Person ausüben kann. Wenn ein Erzähler über sich sagt oder es über ihn heißt, er töte eine Figur, dann führt dies vor Augen, über welche Machtfülle er durch sein Erzählen verfügt, aber auch – und dies scheint Autoren ab dem zwanzigsten Jahrhundert bewusst zu werden –, welche Härte es erfordern kann, einen bestimmten Stoff zu erzählen, und zwar nicht nur gegen die Figuren, sondern mitunter auch gegen die eigenen Gefühle. Letztlich erscheint Erzählen auch als ein fragwürdiger Akt, der so grausam sein kann wie das Leben selbst.

Blicken wir zurück auf die Entwicklung des Urheberbildes nach der Antike. Im Mittelalter lässt sich das Urheberbild nur vereinzelt beobachten, dafür aber teilweise in sehr ausdrucksstarker Form. Typisch für die wenigen mittelalterlichen (konkret: mittelhochdeutschen) Urheberbilder ist eine Formulierung in der ersten Person Singular mit direktem Bezug auf die gerade vorliegende Erzählung, oft verbunden mit der Implikation der Fiktionalität und teils auffällig fokussiert auf das ‚Wie‘ der Urheberschaft. In der Renaissance ändert sich die Situation, denn nun, besonders bei Ariost und den von ihm beeinflussten Autoren, werden Urheberbilder oft aus Strangwechselformulierungen entwickelt, die im Mittelalter eine bloße Beobachterrolle des Erzählers ausdrückten. Damit vermischen sich die Tradition des Beobachter- und des Urheberbildes in folgenreicher Weise. Charakteristisch für den Gebrauch in der Renaissance (teilweise auch aber darüber hinaus) ist eine Dialektik zwischen Erzählermacht und Figurenautonomie, in der sich das Erzählen teilweise als eine Fürsorge für die Figuren darstellt.

Im modernen Roman erscheint das Urheberbild zunächst, d. h. im achtzehnten Jahrhundert, wie in der Renaissance oft in denselben Texten wie das Beobachterbild, ja es wird teilweise mit ihm verknüpft, meist mit humoristischer Note. Auffällig ist, dass einige Autoren (so Wieland und Diderot) das Urheberbild in negativer Umkehrung gebrauchen, um die fiktionale Gestaltung der erzählten Welt vorgeblich zurückzuweisen, dadurch aber zugleich ironisch transparent zu machen. Im neunzehnten Jahrhundert kommt das Urheberbild auffällig aus der Mode, vermutlich weil es sich im Gegensatz zum Beobachterbild schwer mit der Illusion eines Realitätserlebens vereinbaren lässt. Dagegen greifen manche Au-

468 Vgl. die berkwenswerte Beobachtung von Kermani 2022, 110: „Ich habe mich zum Beispiel oft gefragt, warum es in unseren biblischen Religionen und in unserer Literatur so viele Sterbeszenen gibt, während in Indien, in Afrika, in China viel mehr Geschichten um die Geburt kreisen.“

toren des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts das Urheberbild wieder auf, meist in gebrochener Form, wobei besonders die aus der Antike bekannte Vorstellung eines Erzählers, der Figuren tötet oder verschont (teils gegen seinen Willen), bemerkenswert oft begegnet. Insgesamt spiegelt die nachantike Geschichte des Urheberbildes – wie die des Beobachterbildes, aber gerade auch durch die Unterschiede zu diesem – Moden und Tendenzen der Literaturgeschichte wieder: Besonders viele und plastische Beispiele bieten Epochen mit einem ausgeprägten Interesse an Fiktionsironie, wobei der Grad an Ironisierung und Problematisierung von der Renaissance über das achtzehnte Jahrhundert bis zum zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert tendenziell zunimmt.

Im Vergleich zur antiken Geschichte des Urheberbildes zeigt sich, gerade vor dem Hintergrund der Entwicklung des Beobachterbildes, eine gegenläufige Tendenz. In der Antike etabliert sich das Urheberbild schon im klassischen Griechenland als gängige Ausdrucksweise. Im Griechischen ist es vornehmlich mit einem literaturkritischen, im Lateinischen dagegen mit einem dichterischen Sprachgebrauch assoziiert, insgesamt aber ist es das populärere der beiden in dieser Arbeit behandelten metaleptischen Bilder. Im Mittelalter und der Neuzeit bleibt das Urheberbild trotz mancher Blütephasen dagegen insgesamt hinter der Geläufigkeit des Beobachterbildes zurück, das sich, wenn auch teilweise in formelhafter Gestalt, als breiter Traditionsstrom durch die westliche Literatur zieht. Hinzu kommen Unterschiede in den möglichen Implikationen des Urheberbildes. Scheint dieses in einigen antiken Belegen eine erlebnishaft Verkörperung des Erzählten auszudrücken, meist in einer oralen Kommunikationssituation, so lässt sich dieser Aspekt nach der Antike nur noch in Einzelfällen greifen. Dominant wird seit dem Mittelalter dafür die Implikation fiktionaler Verfügungsgewalt, die zwar in der Antike präfiguriert ist, aber nirgends unmittelbar selbstreflexiv (und damit oft selbstironisch) auf die gerade vorliegende Erzählung bezogen wird.

Gleichwohl lässt sich Verbindendes über die Epochen hinweg finden. Dazu zählt die Assoziation von Urheberschaft und Fiktion, die sich schon für Ovid wahrscheinlich machen lässt, und mehr noch das komisch-ironische Potenzial, das in unterschiedlicher Form von antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Autoren nutzbar gemacht wird. Ein konkretes verbindendes Element auf der Bildebene ist die Idee des Tötens, die schon in der Antike auffällig häufig ist und gerade im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert eine Renaissance erlebt; zumindest in dieser Hinsicht knüpft das Urheberbild also gerade seit dem letzten Jahrhundert, möglicherweise unbewusst, aber doch rückblickend erkennbar, an die antike Bildgeschichte an und führt sie kreativ weiter. Dass ausgerechnet das Tötungsbild sich als so langlebig erweist, kann als eine besondere Ironie der Geschichte metaleptischer Bilder des Erzählens gelten.

3 Schlussfolgerungen

3.1 Vom Einzeltext zur Entwicklungsgeschichte?

Die beiden chronologischen Durchgänge zum Beobachterbild und zum Urheberbild haben gezeigt, dass sich beide metaleptische Bilder des Erzählens fast kontinuierlich – d. h. mit Ausnahme der Überlieferungslücke im frühen Mittelalter – durch die europäische Literaturgeschichte mit ihren verschiedenen Sprachen verfolgen lassen. Dies ist schon für sich ein bemerkenswerter Befund, beweist er doch, dass diese spezifischen Phänomene tatsächlich einen exemplarischen Längsschnitt durch die Geschichte europäischen Erzählens erlauben, die, wie in der Einleitung diskutiert, in ihrer Gesamtheit kaum sinnvoll zu erfassen und abzubilden ist (vgl. S. 6 in diesem Band). Die Belege für das Beobachterbild, und ebenso die für das Urheberbild, weisen untereinander so viele verbindende Elemente auf, vor allem auf formaler, teilweise auch auf funktionaler Ebene, dass sie sich in einen Traditionszusammenhang stellen lassen. Ein besonders augenfälliges Beispiel ist die Subform des Tötungsbildes, bei dem sich der konkrete Bildinhalt über die Jahrtausende verfolgen lässt. Andererseits werden die Bilder unter verschiedenen Umständen ganz unterschiedlich eingesetzt und bespiegeln damit ihren historischen wie auch literarischen Kontext, sodass sich aus der begrenzten Perspektive eines bestimmten Phänomens ein breites Bild literarischer Formen, Epochen und Strömungen ergibt.

Lassen sich die chronologischen Durchgänge nun in makroskopischer Reduktion zu einer übergreifenden Entwicklungsgeschichte mit bestimmten Tendenzen oder Schwerpunkten synthetisieren, oder würde eine solche Reduktion der Komplexität und Variabilität der behandelten Metalepten nicht gerecht? In eine lineare Gesamtentwicklung von der Antike bis in die Gegenwart lassen sich die Befunde dieser Arbeit schwer einordnen. Dennoch kann man in der Rückschau und mit der gebotenen Vereinfachung einige Beobachtungen festhalten. Eine erste betrifft den Grad der bildhaften Entfaltung, der sich als Skala von Minimal- bis hin zu Maximalformen beschreiben lässt (vgl. S. 19 in diesem Band). Was das Beobachterbild betrifft, so ziehen sich Minimalformen in verschiedenen Varianten spätestens seit dem fünften Jahrhundert v. Chr. fast kontinuierlich durch die literarische Überlieferung. Auf der Basis dieser Minimalformen lassen sich schon in der Antike mehrere Anläufe zu einer stärker bildhaften Entfaltung unterscheiden, die einen – freilich recht solitären – Höhepunkt bei Philostrat erreichen (vgl. den Rückblick am Ende von Kap. 1.4). Ab dem Mittelalter nimmt die Bildtradition gleichsam einen neuen Anlauf, der sich, bei gleichzeitigem Fortbe-

stehen von Minimalformen, über Stufen in der Renaissance und im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert bis hin zu Metalepsen auf der Ebene der *histoire* in der Postmoderne erstreckt (vgl. den Rückblick am Ende von Kap. 1.8).

So betrachtet, weist das Beobachterbild also durchaus eine Entwicklungsgeschichte von der Antike bis in die jüngste Zeit auf, die freilich eher diskontinuierlich verläuft und überdies vor dem Hintergrund eines bildgeschichtlichen ‚Grundrauschens‘ zu sehen ist. Für das Urheberbild ist eine solche Entwicklung von Minimal- zu Maximalformen nicht zu konstatieren. Schon ab der griechischen Klassik (Aristophanes, Platon) begegnen markant bildhafte Ausprägungen, freilich meist in der dritten Person, und nach einer Tendenz zur Konventionalisierung in der Literaturkritik gilt dies auch für die lateinische Dichtung (vgl. den Rückblick am Ende von Kap. 2.5). Auch in der nachantiken Bildgeschichte finden sich schon ab dem Mittelalter recht deutlich bildhafte Ausprägungen, nun meist in der ersten Person, auch wenn die Belege in quantitativer Hinsicht zunächst sehr spärlich sind und erst im achtzehnten Jahrhundert signifikant häufiger werden, bevor sie im neunzehnten Jahrhundert wieder einbrechen (vgl. den Rückblick am Ende von Kap. 2.8). Eine klare Entwicklung hin zu mehr oder weniger Bildhaftigkeit lässt sich nicht ausmachen; insgesamt gehen die nachantiken Belege in dieser Hinsicht nur vereinzelt über das antike Material hinaus und bleiben nicht selten hinter ihm zurück.

Hieran knüpft sich eine zweite, aufschlussreichere Beobachtung an. Insgesamt dominiert in der Antike das Urheberbild quantitativ gegenüber dem Beobachterbild, in der Mehrzahl der Fälle in der Anwendung auf andere Autoren, meist Dichter. Ab dem Mittelalter kehrt sich das Verhältnis dagegen um: Nun tritt das Beobachterbild in den Vordergrund, und zwar meist in selbstreflexiver Form innerhalb von Erzähltexten; das Urheberbild begegnet im Mittelalter nur vereinzelt, ab der Renaissance etwas häufiger, bleibt aber insgesamt im Schatten des Beobachterbildes. Wie lässt sich diese ungleiche Verteilung erklären? Verschiedene Erklärungsansätze sind denkbar. Ich habe oben (S. 169) die These aufgestellt, der Kerngedanke des Urheberbildes in der antiken Literatur liege in einer körperlich gedachten Auseinandersetzung des Dichters mit seinem Stoff, die oft so weit geht, dass der Dichter als Figuren oder Handlungen verkörpernd vorgestellt ist. Dieser Kerngedanke fügt sich zunächst in die generelle Körperbetonung ein, die, wie zuletzt Tonio Hölscher (2021) eindrucksvoll aufgezeigt hat, vor allem die griechische Kultur grundlegend bestimmte. Etwas konkreter lässt sich die Idee körperlicher Auseinandersetzung, auch wenn sie auf verschiedene Kontexte angewandt und um verschiedene Konnotationen ergänzt werden kann, auf die orale Grundierung zurückführen, die die antike Literatur auch noch in der Schriftlichkeit prägte, nicht zuletzt durch die gängige Praxis lauten Lesens. Sein

Ausgangspunkt sind unmittelbare Kommunikationssituationen, in denen ein Erzähler körperlich vor den Augen des Publikums agiert und performiert.

Die nachantike Literatur scheint an die Popularität der Verkörperungsidee nicht voll anknüpfen zu können, und dies, obwohl zumindest das Mittelalter ebenfalls stark von oralen Erzählsituationen geprägt war (allerdings ohne die affirmative Körperkultur der Antike). Interessanterweise scheint der Gedanke der Verkörperung schon in der Antike nur schwer im Erzählprozess selbst artikulierbar zu sein, den er vermutlich zu stark durchbrechen würde, und findet vor allem im Sprechen über andere seinen Platz. Literarisch gestaltete Äußerungen über andere Dichter gibt es zwar auch im Mittelalter, etwa den Literaturexkurs in Gottfrieds *Tristan*, doch die Dichte und Breite der antiken Tradition des Sprechens über Literatur wird nicht erreicht. Vielleicht hängt die besondere Popularität des Urheberbildes in der Antike also unter anderem mit der gegenseitigen Durchdringung von Literatur und Literaturkritik zusammen, die ein regelmäßiges bildhaftes Sprechen über andere Autoren begünstigte, in dem das Urheberbild je nach Kontext mit verschiedenen Konnotationen aufgeladen werden konnte.⁴⁶⁹ Letztlich würde das Urheberbild damit den besonders reflexiven Charakter der antiken Literatur bespiegeln, für den es mehr Möglichkeiten als das Beobachterbild bot.⁴⁷⁰

Ein weiterer Grund, warum das Urheberbild in Mittelalter und Neuzeit keine mit der Antike vergleichbare Popularität entwickelt, dürfte in seiner Zuspitzung auf die Implikation der Fiktionalität liegen. Die Verbindung von Urheberschaft und Fiktionalität ist zwar schon in der Antike angelegt, allerdings handelt es sich nicht um die dominante Implikation, wie die Idee der Fiktionalität überhaupt nicht zum Kern des antiken Denkens über Literatur gehört zu haben scheint.⁴⁷¹ Für die neuzeitliche Erzähltradition spielt der Gedanke der Fiktionalität offenbar eine größere Rolle, die sich, zumindest soweit es die für diese Studie relevanten Texte betrifft, teilweise schon im Mittelalter anbahnt.⁴⁷² Sie in metanarrativen Kommentaren wie durch das Urheberbild offenzulegen, erfordert indes ein erhebliches Maß an Ironie, das in bestimmten Epochen und Traditionen, vor allem in der Renaissance und in bestimmten Romanen des achtzehnten Jahrhunderts,

469 Der Begriff ‚Literatur‘ ist für die Antike insofern problematisch, als keine strikte Trennung zwischen literarischen und sublitterarischen Texten existierte, vgl. Hose/Schenker 2016, 2f.

470 Zum besonders reflexiven Charakter der antiken Literatur Grethlein 2022, 67–90.

471 Vgl. Grethlein 2023, bes. 51 (*pace* Feddern 2018, der eine umfangreiche Materialsammlung zum antiken Fiktionalitätsdiskurs bietet).

472 Insofern trägt diese Arbeit indirekt zur kürzlich in *NHL* geführten Debatte über Existenz und Verständnis von „medieval fictionalities“ bei (angestoßen durch Orlemanski 2019, zusammengefasst in Holsinger 2020).

durchaus vertreten ist, in anderen, etwa dem viktorianischen Roman des neunzehnten Jahrhunderts, dagegen weniger. Insgesamt wird das Urheberbild trotz einer Vielzahl teils markanter und instruktiver Belege in Mittelalter und Neuzeit daher weniger kontinuierlich gepflegt als in der Antike, vor allem aber steht es oft im Schatten des Beobachterbildes.

Damit erhebt sich die Frage, warum das Beobachterbild seit dem Mittelalter so in den Vordergrund tritt, während es in der Antike tendenziell verhaltener eingesetzt wird. Entwicklungsgeschichtlich kann man darauf verweisen, dass das Beobachterbild besonders gut zur bühnenartigen Raumkonzeption des Mittelalters passt und von hier aus über verschiedene Zwischenstufen, besonders Ariost, in den modernen Roman einfluss. Dies erklärt aber noch nicht, warum der moderne Roman das Beobachterbild so bereitwillig und kontinuierlich aufgriff. Ein möglicher Grund, der im nächsten Abschnitt zu vertiefen sein wird, liegt darin, dass das Beobachterbild mit der Illusion eines Realitätserlebens, die viele moderne Romane zu erzeugen suchen, nicht nur kompatibel ist, sondern diese sogar verstärken kann. Die Vorstellung von Erzählen als anwesendem Beobachten entspricht der Selbstdarstellung vieler moderner Erzähler; sie passt daher auch zu metanarrativen Kommentaren, in denen das Urheberbild stets etwas gewagt bleibt.

Versucht man diese Überlegungen auf eine einfache Formel zu bringen, so zeichnet sich für die Antike als dominanter Aspekt des Erzählens die Verkörperung des Dargestellten, für das Mittelalter die Kopräsenz von Erzähler, Figur und Publikum, und für die Neuzeit das Spiel um Fiktionalität und Faktualität ab. Bezeichnenderweise sind die beiden ersten Aspekte, anders als der dritte, eng mit einer oral-performativen Kultur verknüpft, wie sie sowohl die Antike als auch das Mittelalter trotz der jeweils zunehmenden Bedeutung der Schriftlichkeit prägte. Der unterschiedliche Stellenwert von Mündlichkeit und Schriftlichkeit könnte auch erklären, warum so viele antike metaleptische Bilder in der dritten Person formuliert sind, besonders im Falle des Urheberbildes, während in späteren Epochen Verwendungen in der ersten Person dominieren. In einer performativ geprägten Kultur ergab sich die Wirkung einer Darstellung nicht zuletzt aus der Art des Vortrags. Daher musste sich die erzählerische Selbstdarstellung nicht ausschließlich auf der Textebene vollziehen, woraus wiederum folgt, dass bestimmte Arten erzählerischen Handelns, etwa die Verkörperung von Figuren und Handlungen, eher im Sprechen über einen Erzähler als in der Erzählung selbst thematisiert wurden. Je dominanter die Schriftlichkeit wurde, desto eher mussten erzählerische Effekte auf der Textebene erzielt werden; dies gilt teilweise schon in der Antike, vor allem aber in der Neuzeit, wo metaleptische Bilder daher typischerweise auf der metanarrativen Ebene begeben.

Es versteht sich von selbst, dass all dies schematische Zuspitzungen sind. Die Analyse hat gezeigt, wie vielfältig die behandelten Bilder auch in den einzelnen Epochen gebraucht werden können, und wie andererseits Parallelen über Jahrhunderte und Jahrtausende reichen können. Eine einfache Entwicklungsgeschichte lässt sich für die metaleptischen Bilder des Erzählens nicht schreiben, aber trotzdem lassen sich aus ihnen nicht nur im *close reading*, sondern auch in der makroskopischen Abstraktion wichtige Erkenntnisse über historische Erzählverständnisse gewinnen, die schlaglichtartig zu einer Geschichte europäischen Erzählens beitragen.

3.2 Ästhetische Illusion, Immersion und Medialität

Ein in dieser Arbeit mehrfach erwähnter Zusammenhang, dem sich genauer nachzuspüren lohnt, ist der zwischen den metaleptischen Bildern und der ästhetischen Illusion, also der von der Erzählung hervorgerufenen Vorstellung, eine Wirklichkeit mitzuerleben.⁴⁷³ In der Forschung wird seit Irene de Jongs grundlegendem Aufsatz oft ein Gegensatz gezeichnet zwischen den vorrangig illusionsstörenden Metalepsen moderner Literaturen und den vorrangig illusionskompatiblen Metalepsen antiker und mittelalterlicher Literaturen.⁴⁷⁴ Ute Eisen und Peter von Möllendorff haben diesen durch mediale Faktoren zu erklären versucht: Antike Metalepsen haben demnach deswegen in den meisten Fällen eine weniger disruptive Wirkung, weil die Grenzen zwischen den narrativen Ebenen in einem oralen oder oral geprägten Kontext, in dem ein leibhaftiger Vermittler vor dem Publikum agiert oder zumindest so vorgestellt werden kann, von vornherein weniger scharf gezogen sind als in einer dezidiert schriftorientierten Kultur.⁴⁷⁵ Wie verhalten sich die Ergebnisse dieser Arbeit zu diesen Forschungsmeinungen? Inwieweit brechen, wahren oder fördern die beiden behandelten metaleptischen Bilder des Erzählens die ästhetische Illusion oder die Immersion, die sich als Ma-

⁴⁷³ Grundlegend zur ästhetischen Illusion in der (vor allem neuzeitlichen) Literatur ist Wolf 1993 mit Definition auf S. 113; vgl. zusammenfassend Wolf 2014. Zum Themenkomplex Illusion/Täuschung in der antiken Literatur Grethlein 2021b.

⁴⁷⁴ Vgl. de Jong 2009, 115; ähnlich Pausch 2013, 209; Pier 2016, §11; Klimek 2018, 341; zum Mittelalter Uhlig 2018; Hammer 2021.

⁴⁷⁵ Vgl. Eisen/Möllendorff 2013, 2f. Zusätzlich führen sie an, „dass sich antike narrative Plots außerordentlich häufig auf eine (skriptural oder oral vorliegende) Erzähltradition beziehen, die einen historisch realen Hintergrund suggeriert und behauptet“ (S. 2).

ximalform ästhetischer Illusion verstehen lässt, und wie hängt dies mit der jeweiligen Medialität zusammen?⁴⁷⁶

Es versteht sich von selbst, dass auf diese Fragen keine eindeutigen Antworten möglich sind, da sich die Wirkungen von Metalepsen nur bedingt objektiv feststellen lassen, wie schon Eisen und von Möllendorff betonen (2013, 4). Dennoch lohnen sich einige Überlegungen. Die Ansicht, vormoderne Metalepsen seien überwiegend illusionskompatibel, hat sich in dieser Arbeit tendenziell – aber eben nur tendenziell – bestätigt. Tatsächlich durchbricht keine der behandelten antiken Stellen in markanter Weise die mögliche Illusionswirkung einer gerade vor sich gehenden Erzählung. In einer Reihe von Fällen bringen die bildhaften Wendungen sogar ein Illusionserlebnis zum Ausdruck. Dies gilt besonders für die literaturkritische Verwendung des Beobachterbildes (Kap. 1.2): Schon Platons *Ion* beschreibt ein Illusionserlebnis aufseiten des Rhapsoden, der sich am Schauplatz der Handlung wähnt, und wenn die spätere rhetorisch-literaturkritische Tradition die Idee mentaler Anwesenheit mit den Konzepten der *enargeia* und der *phantasia* verknüpft, so bezieht sie auch die Immersion des Publikums ein. In literarischer Gestalt setzt Philostrat diese Vorstellungen um, zunächst im *Heroikos*, wo ein textinterner Rezipient mit Hilfe des Beobachterbildes seine Immersion in die Erzählung beschreibt, etwas später auch in der *Vita Apollonii*, wo das Beobachterbild ein immersives Erleben der realen Leser suggeriert und damit möglicherweise unterstützt (Kap. 1.3).

Doch auch das Urheberbild kann sich in der Antike mit dem Gedanken ästhetischer Illusion verbinden. Dies gilt zunächst für diejenigen Verwendungen in der dritten Person, für die ich die Implikation der Anschaulichkeit wahrscheinlich zu machen versucht habe, darunter Vergils sechste *Ekloge*, wo das Urheberbild meiner Interpretation zufolge andeutet, dass die Erzählung für die textinternen Zuhörer eine quasi-materielle Qualität gewinnt und damit eine starke ästhetische Illusion erzeugt (Kap. 2.3; vgl. auch schon Kap. 2.1 und 2.2). Im Kontext eines längeren Erzähltextes lassen sich Heliodors *Aithiopika* vergleichen, wo ein in der zweiten Person formuliertes Urheberbild im Rahmen einer Binnenerzählung die Immersion der zuhörenden Figur vor Augen führt (Kap. 2.5). Andere Verwendungen des Urheberbildes legen dagegen vor allem die Gemachtheit einer Erzählung offen, dies allerdings gegenüber den textexternen Rezipienten. Dies gilt besonders für diejenigen Belege, die ich mit dem Gedanken der Fiktion oder dem der Falschheit in Verbindung gebracht habe, etwa in Ovids *Amores* oder Lukians *Wie man Geschichte schreiben soll* (Kap. 2.3 und 2.4), im weiteren Sinne aber auch für andere spöttische oder pejorative Verwendungen, etwa bei Platon oder Horaz

⁴⁷⁶ Zum Verhältnis von ästhetischer Illusion und Immersion Wolf 2004, 330; 2014, §1–3.

(Kap. 2.2 und 2.3), wo die groteske Ebenenvermischung eine Distanzierung von den referierten Erzählungen nahelegt (vgl. in dramatischem Kontext schon Aristophanes, Kap. 2.1).

In keinem dieser Fälle wird die mögliche Illusionswirkung einer gerade ablaufenden Erzählung gestört, vielmehr referieren die Texte eine andere Erzählung oder Darstellung in solcher Weise, dass ihre illusiver Mechanik für die textexternen Rezipienten offensichtlich und so gleichsam sekundär gebrochen wird. Die Beispiele sind also nicht ohne Weiteres mit typischen Illusionsbrüchen in der nachantiken Literatur vergleichbar, die die gerade dargebotene Erzählung selbst betreffen (dazu unten mehr). Gleichwohl zeigen sie, dass das Verhältnis zur Illusion auch in der Antike eng mit dem Typ der Metalepse zusammenhängt. Während das Beobachterbild eine starke Affinität zur Illusion hat, vor allem in literaturkritischem, vereinzelt aber auch in literarischem Kontext, kann das Urheberbild je nach Kontext eher das immersive Potenzial einer Erzählung illustrieren oder ihre illusiver Machart bloßlegen. Dabei finden sich illusionsaffirmative Urheberbilder tatsächlich eher in oral geprägten Kontexten (einschließlich sekundärer Oralität durch intratextuelle Redesituationen wie bei Vergil und Heliodor), aber ohne dass die Ausrichtung der Metalepse völlig durch den medialen Rahmen determiniert wäre.

Für das wie die Antike grundsätzlich oral geprägte Mittelalter ist ein noch deutlicherer Unterschied zwischen Beobachter- und Urheberbildern zu konstatieren. Die quantitativ überwiegenden Beobachterbilder (Kap. 1.5) sind so knapp und stereotyp gehalten, dass sie die ästhetische Illusion, die hier vor allem die Illusion der Kopräsenz von Erzähler, Figuren und Publikum ist, kaum beeinträchtigen dürften. Dagegen können mittelalterliche Urheberbilder (Kap. 2.6) durchaus die ästhetische Illusion brechen, indem sie den fiktionalen Charakter der Erzählung offenlegen, allerdings bleiben sie insgesamt viel seltener. In der Renaissance, in der sich beide Bildtraditionen zu vermischen beginnen, nimmt die illusionsstörende Tendenz weiter zu. Ariost und die von ihm geprägten Autoren können sowohl Beobachterbilder, die nach wie vor häufiger sind, als auch Urheberbilder in so selbstironischer Weise einsetzen, dass der artifizielle und damit auch fiktionale Charakter der Erzählung hervortritt. Hier lässt sich tatsächlich eine Korrelation mit medialen Faktoren beobachten: Das Vordringen der Schriftlichkeit in der Renaissance – Ariosts *Orlando furioso* erschien von Beginn an im Druck – geht einher mit einer gesteigerten Lust an illusionsstörenden Verwendungen metaleptischer Bilder.

Dies setzt sich mit der Etablierung des modernen Romans im achtzehnten Jahrhundert fort. Die behandelten englischen, französischen und deutschen Autoren setzen sowohl Beobachter- als auch Urheberbilder oft in dezidiert ironi-

scher Weise ein, womit sie eine Distanz zu ihrem eigenen Erzählen erzeugen und so die ästhetische Illusion massiv brechen (Kap. 1.6 und 2.7).⁴⁷⁷ Allerdings bleibt es nicht bei dieser Entwicklung: Im neunzehnten Jahrhundert kommen Urheberbilder aus der Mode, während Beobachterbilder zunehmend – am deutlichsten im viktorianischen Roman – in einer Weise verwendet werden, die gerade eine Immersion des Publikums suggerieren (Kap. 1.7). Das zwanzigste und einundzwanzigste Jahrhundert zeigen sich wiederum vielfältiger: Während einige Fälle von Beobachterbildern auf eine immersive Leseerfahrung zu zielen scheinen, wenn auch teilweise mit so komplexen Implikationen wie bei Thomas Mann, spitzen andere Verwendungen, und zwar sowohl des Beobachter- als auch des Urheberbildes, die ironisch-disruptive Tendenz weiter zu (Kap. 1.8 und 2.8). Einen Sonderfall stellen schließlich die knapp erwähnten Metalepsen auf der Ebene der *histoire* im postmodernen Roman dar, in der der Ebenenübertritt Teil der Handlung und damit, soweit sich eine Leserin darauf einlässt, auch der Illusion wird (ebenfalls Kap. 1.8 und 2.8).

In der Tendenz verschiebt sich die Funktion der metaleptischen Bilder über die Jahrhunderte damit in Richtung Illusionsstörung, und dies korreliert in der Tat mit einer zunehmenden Dominanz der Schriftlichkeit gegenüber der Mündlichkeit. Allerdings wird diese Entwicklung von anderen Tendenzen überlagert. Hierzu zählt neben epochenspezifischen Schwerpunkten wie dem Streben nach Illusion im neunzehnten Jahrhundert vor allem der Unterschied zwischen den Metalepsentypen. Dabei schlägt das Beobachterbild zum Pol der Illusionsaffirmation, das Urheberbild zu dem der Illusionsstörung aus, allerdings mit der erwähnten diachronen Verschiebung. In einer sehr schematischen Vergrößerung ließen sich die Verwendungen der Bilder für die drei behandelten Makroepochen wie folgt charakterisieren:

	Beobachterbild	Urheberbild
Antike	illusionskompatibel	ambivalent
Mittelalter	illusionskompatibel	illusionsstörend
Neuzeit	ambivalent	illusionsstörend

An diesem Punkt stellen sich noch einmal zugespitzt zwei Fragen, die teilweise schon in den bildgeschichtlichen Durchgängen aufgeworfen wurden: Inwieweit kann eine selbstreflexive Metalepse, die ja zwangsläufig von der unmittelbaren Darstellung auf eine metanarrative Ebene führt, tatsächlich die von der Erzäh-

⁴⁷⁷ Ein Sonderfall sind die negierten oder irrealen Urheberbilder bei Wieland und Diderot (Kap. 2.7), die umgekehrt eine Illusion der Faktizität (in der Terminologie nach Wolf 1993, 57: Referenzillusion) unterstützen.

lung ausgeübte ästhetische Illusion unterstützen? Und welche Faktoren oder Aspekte der Illusion genau werden durch die behandelten metaleptischen Bilder bedroht oder unterstützt?

Eine grundlegende Einsicht hierzu ist, dass die ästhetische Illusion, anders als manche andere Formen der Illusion, ein skalierbares Phänomen ist, das sich zwischen den Polen einer rationalen Beobachtung und einer vollständigen Immersion in die dargestellte Welt bewegt, wobei sie typischerweise zum letzteren tendiert, ohne ihn ganz zu erreichen.⁴⁷⁸ Die ästhetische Illusion ist also in der Regel ohnehin von einem zumindest residualen Bewusstsein für ebendiese Illusion begleitet. Vor diesem Hintergrund erscheint es durchaus plausibel, dass ein selbstreflexives Beobachterbild, obwohl es zumindest auch die rationale Seite der Rezipienten anspricht, unter bestimmten Bedingungen zugleich zur erfahrungshaften Qualität einer Erzählung beitragen kann. Im viktorianischen Roman, der in dieser Hinsicht besonders weit geht, geschieht dies, wie wir gesehen haben, unter anderem durch die dezidierte Einbeziehung bestimmter Sinne oder durch die Stimulation enaktiver Wahrnehmungsmechanismen. All dies ist natürlich kein Beweis dafür, dass die betreffenden Beobachterbilder tatsächlich eine immersive Wirkung auf konkrete historische oder lebende Individuen ausüben, aber es verleiht dem anzunehmenden Anliegen der Texte – die erlebnishafte Qualität der Erzählung durch reflexive Mittel zu steigern – trotz seiner Paradoxie eine inhärente Plausibilität.

Um diese Überlegungen zu vertiefen, bietet es sich an, zwischen verschiedenen Formen oder Aspekten der Illusion zu differenzieren. Nach Werner Wolf ist die zentrale Form der Illusion im Falle eines Erzähltextes die Erlebnisillusion, also das Gefühl, eine Wirklichkeit mitzuerleben, und innerhalb dieser besonders die Geschehensillusion, also das Gefühl, die erzählten Ereignisse mitzuerleben (und zwar unabhängig vom referenziellen Status des Erzählten).⁴⁷⁹ In einer besonders weitgehenden Form kann sich hierbei eine Illusion *unmittelbaren* Erlebens einstellen, also der Eindruck, das Erzählte direkt, ohne Vermittlung durch einen Erzähler oder ein Erzählmedium, in ähnlicher Weise wie eine äußere Wirk-

478 So postuliert von Wolf 2014, §2f. (vgl. schon die erste Annäherung an den Begriff der ästhetischen Illusion in Wolf 1993, XI: „das genußvolle Erleben eines von Kunstwerken hervorgerufenen Scheins als einer Quasi-Wirklichkeit bei gleichzeitig latentem Bewußtsein ihrer Scheinhaf-tigkeit“).

479 Vgl. die „Typologie narrativer Illusionsformen“ bei Wolf 1993, 101 mit Erläuterungen. Die Referenzillusion, also der „Schein einer Beziehbarkeit auf konkrete und spezifische Elemente der Lebenswelt“ (S. 57), ist demnach sekundär (S. 113). Das Stichwort Illusion qualifiziert somit nicht den ontologischen Status des Erzählten; entscheidend ist, dass das Miterleben im Rezeptionsakt bloß imaginiert und nicht real ist.

lichkeit zu erleben. Eine solche Unmittelbarkeitsillusion, wie ich sie nennen möchte, kann naturgemäß umso stärker wirken, je weniger die vermittelnde Instanz sichtbar wird.⁴⁸⁰ Umgekehrt kann ein Sichtbarmachen dieser Instanz diese Illusion leicht bedrohen, und dies gilt auch für selbstreflexive metaeleptische Bilder, in denen ja stets der Erzähler sichtbar wird. Der Grad der Illusionsstörung hängt hierbei, abgesehen von individuellen und kulturspezifischen Rezeptionsmechanismen, von der Auffälligkeit des metaeleptischen Ausdrucks ab: Stark konventionalisierte Formulierungen können, eine Vertrautheit mit der entsprechenden Tradition vorausgesetzt, unter Umständen so wenig Aufmerksamkeit auf sich ziehen, dass die Illusion gewahrt bleibt, während freier ausgestaltete Verwendungen die Vermittlung stärker ins Bewusstsein rufen.

Freilich bedeutet ästhetische Illusion keine vollständige Immersion, und so hängt die Illusion des Miterlebens der Ereignisse nicht notwendig vom Gefühl der Unmittelbarkeit ab. Einen besonders weitgehenden Standpunkt in dieser Hinsicht vertritt Ansgar Nünning, der statt der Erlebnisillusion die Erzählillusion, also das Gefühl, eine Erzählsituation mitzuerleben, als die primäre ästhetische Illusion stark macht.⁴⁸¹ Die beiden Illusionsformen müssen sich keineswegs ausschließen, besonders dann, wenn der Erzähler durch sein Agieren die Authentizität der Erzählung erhöht. Dies gilt auch und besonders für Beobachterbilder, mit denen der Erzähler dem Erzählten nicht nur den gleichen Realitätsstatus wie sich selbst zubilligt, sondern auch eine Gleichzeitigkeit und Gleichräumlichkeit mit diesem beansprucht. Die Illusion lässt sich in diesem Fall als Gefühl beschreiben, die Ereignisse *mit dem Erzähler* zu erleben, während er von ihnen erzählt. Diese Erzähl-Erlebnis-Illusion stellt sich beim Urheberbild weniger leicht ein, und zwar auf beiden Ebenen: Zum einen lässt sich das hierin behauptete Erzählerhandeln nur bedingt mit alltäglichen Erfahrungen vereinbaren, jedenfalls außerhalb performativer Kontexte; zum anderen stellt das Urheberbild den Wirklichkeitscharakter des Erzählten infrage, insofern es offenlegt, dass die erzählte Welt erst vom Erzähler hervorgebracht wird und nicht unabhängig von diesem existiert.

All dies gilt nicht absolut: Auch Beobachterbilder können die ästhetische Illusion brechen, wenn sie grotesk oder absurd ausgestaltet sind, wie es teilweise ab der Renaissance geschieht, während Urheberbilder diese wahren können, wenn sie entweder als bloße Konvention empfunden oder mit anderen Implikationen assoziiert werden. Letzteres gilt besonders für die Verkörperung der Handlung, die als spezifisch antike Erzählillusion verstanden werden kann (zu erklä-

⁴⁸⁰ Vgl. zum zugrundeliegenden Prinzip des *celare artem* Wolf 2014, §26.

⁴⁸¹ Nünning 2000 und 2001 in Auseinandersetzung mit Wolf 1993.

ren durch die performativ geprägte Kultur, in der der Erzählprozess leicht in dieser Weise konzeptionalisiert werden konnte). Letztlich hängt es von der kulturellen und individuellen Prägung ab, wie ein konkreter Rezipient auf ein bestimmtes metaleptisches Bild reagiert, aber in der Tendenz ist das Beobachterbild vor allem mit der Erlebnisillusion offenkundig leichter zu vereinbaren als das Urheberbild, weil es die Autonomie der erzählten Welt weniger infrage stellt, und daher erklärt sich auch das weitgehende Fehlen von Urheberbildern im besonders auf Illusion bedachten realistischen Roman des neunzehnten Jahrhunderts.

Zwei Sonderfälle von Illusion, die nicht der gängigen Taxonomie entsprechen, gilt es noch zu bedenken. Der eine ist das, was ich mit Blick auf Beispiele aus der Renaissance eine Meta-Illusion über die Eigengesetzlichkeit der erzählten Welt genannt habe (Kap. 2.6, S. 182). In diesem Fall bricht der Erzähler durch seine metaleptische Selbstdarstellung nicht nur die Unmittelbarkeitsillusion, sondern auch die klassische Erzähl-Erlebnis-Illusion, wie ich sie eben beschrieben habe. Stattdessen entwirft er eine ganz eigene Erzählsituation, wonach der Erzählkosmos eine Art von semiautonomem Eigenleben im Austausch mit seinem Schöpfer führt.⁴⁸² Dieser Eindruck ist natürlich für jede Rezipientin als artifizielles Konstrukt durchschaubar, kann aber dennoch eine ästhetische Illusion zweiter Stufe hervorrufen, sofern man sich, möglicherweise konditioniert durch eine entsprechende Erzähltradition, bei der Lektüre darauf einlässt. Die Illusion wäre dabei vollständig auf der metanarrativen Ebene angesiedelt – ein Spezialfall im Verhältnis reflektierender und erlebnishafter Komponenten, die hier miteinander verwoben werden.

Von all diesen rezeptiven Formen der Illusion ist schließlich die theoretisch oft gar nicht mitbedachte Illusion aufseiten des Produzenten zu unterscheiden, also der Eindruck des Autors oder Vortragenden, das von ihm Erzählte beim Schreiben oder Vortrag tatsächlich zu erleben (hierzu besonders Kap. 1.2, 2.2 und 2.7). Diese ist insofern noch schwerer zu greifen als die rezeptiven Illusionsformen, weil sich bei selbstreflexiven Aussagen innerhalb von Erzählungen nie bestimmen lässt, inwieweit das Gesagte einem inneren Erleben des historischen Autors entspricht oder eine Form der Selbstdarstellung ist, die die Narratologie dem vom Autor unterschiedenen Erzähler zuschreibt. Besonders einschlägig für die produktive Illusion sind daher Aussagen über andere Texte, die dem jeweiligen Produzenten ein immersives Erleben zuschreiben. Meist handelt es sich dabei um Beobachterbilder, besonders in literaturkritischen Aussagen in der Antike, die in

482 Insofern passen Nünnings (2000, 2001) Konzepte der Erzählillusion oder der Mimesis des Erzählens hier nicht ganz, weil keine gängige Erzählsituation nachgebildet, sondern eine höchst artifizielle Konstellation kreiert wird.

dieser Hinsicht ein Epochenspezifikum zu bilden scheinen (dazu Kap. 1.2). Das Beispiel der Briefe Flauberts (Kap. 2.7) zeigt jedoch, dass auch Urheberbilder in epitetuellen Bemerkungen eines Autors ein Erlebnis der Illusion (so der in einem Fall ausdrücklich gebrauchte Begriff) ausdrücken können.

Insgesamt weisen die behandelten metaleptischen Bilder ein komplexes Verhältnis zur ästhetischen Illusion auf. Der Faktor der Medialität spielt insofern eine Rolle, als massive Illusionsbrüche innerhalb von Erzählungen erst in deziert literalen Kontexten zu beobachten sind, wird aber vom Unterschied zwischen den beiden Bildern überlagert, die wiederum verschieden eingesetzt werden können. Festhalten lässt sich, dass die metaleptischen Bilder des Erzählens mit dem Thema der ästhetischen Illusion vielfach verwoben sind, freilich je nach Kontext in ganz unterschiedlicher Weise. Der passive oder aktive Kontakt mit der erzählten Welt, der für die metaleptischen Bilder konstitutiv ist, steht in innerer Verwandtschaft zur ästhetischen Illusion, bei der es ja ebenfalls um einen mentalen Kontakt mit dem Erzählten geht. Werden beide Arten des Kontakts als analog empfunden, so können die Metalepsen eine Illusion ausdrücken oder unterstützen, erscheinen sie als gegensätzlich, stellen die Metalepsen die Illusion infrage. Wie genau die beiden Seiten des Kontakts dabei vorgestellt sind, kann historisch und kontextuell erheblich variieren, und hieraus erklärt sich wesentlich das trotz bestimmter Tendenzen so variable Verhältnis von Metalepsen und Illusion.

3.3 Metaleptische Bilder als Elemente einer Erzähltheorie

Am Beginn dieser Arbeit habe ich den Anspruch formuliert, aus den metaleptischen Bildern die jeweils implizierten Konzepte des Erzählens herauszuschälen. Kann man soweit gehen, in den metaleptischen Bildern Elemente einer jeweils historisch bedingten Erzähltheorie zu sehen? Dieser mögliche Anspruch ist zunächst in zweifacher Hinsicht einzuschränken: Weder stehen hinter den betrachteten Bildverwendungen notwendig vollständige Theorien, noch lassen sich die Bilder einer bestimmten Epoche zwangsläufig zu einer konsistenten Theorie zusammenfügen. Gleichwohl ist das anspruchsvolle Stichwort Erzähltheorie nicht zu weit hergeholt. Tatsächlich verbindet gerade die Bildhaftigkeit die untersuchten Metalepsen mit bestimmten modernen Erzähltheorien, nicht zuletzt mit der strukturalistischen Narratologie. Wesentliche Modelle der Narratologie sind eigentlich Verbildlichungen komplexer abstrakter Sachverhalte. Dies gilt auch und besonders für Modelle narrativer Ebenen oder Welten, die ja auch dem narratologischen Konzept der Metalepse zugrunde liegen: Intra-, extra- und hypodiegetische Ebenen existieren nicht absolut, erst recht nicht in einer bestimmten hori-

zontalen Anordnung, vielmehr wurden sie von Literaturwissenschaftlern entworfen, um bestimmte abstrakte Gegebenheiten zu visualisieren und dadurch verständlich zu machen.⁴⁸³

All dies gilt auch für die metaleptischen Bilder des Erzählens. Sie visualisieren, was beim Erzählen aus Sicht des jeweiligen Sprechers geschieht. Offenbar liegt es nahe, über das kulturgeschichtlich so wichtige und doch so rätselhafte Phänomen des Erzählens, oder auch des literarischen Darstellens allgemein, in bildhafter Form zu sprechen, sei es in Erzähltexten selbst, in historischer Literaturkritik oder in moderner Literaturtheorie. Die bildhaften Ausdrücke sind zwangsläufig uneigentlich, weil sich das Eigentliche schwer erfassen lässt, und können darum sogar leicht ins Komische oder Ironische übergehen, ohne hiermit ihren ernsthaften Kern zu verlieren. So betrachtet können die metaleptischen Bilder des Erzählens mit einigem Recht als *nuclei* einer Erzähltheorie gelten, auch wenn diese oft fragmentarisch und andeutungshaft bleibt. Sie zeigen damit auch, wie eng Literatur und Literaturtheorie miteinander verbunden sind: Oft liegen die Ansätze zur Theorie in der Literatur selbst, wie umgekehrt die Theorie mit ihren Konzepten, aber auch und gerade mit ihren Ausdrucksformen wieder die Literatur beeinflusst. Literatur ohne eine reflexive Ebene ist ebenso schwer vorstellbar wie Reflexion ohne literarische Elemente.

Was die metaleptischen Bilder des Erzählens als Untersuchungsgegenstand so besonders macht, ist vor allem der Umstand, dass sie sich so kontinuierlich durch die europäische Literaturgeschichte verfolgen lassen. Sie führen daher nicht bloß auf isolierte Ansätze zu Erzähltheorien, sondern lassen überdies erkennen, wie sich die betreffenden Vorstellungen im Laufe der Zeit verändern – und teilweise auch zur selben Zeit unterschiedlich ausfallen. Die Beobachtung, dass antike, mittelalterliche und neuzeitliche Erzähltraditionen bestimmte Elemente teilen, seien sie formal oder inhaltlich, darf nicht zu der vorschnellen Annahme verleiten, dass diese stets dieselbe Bedeutung haben oder unter Erzählen stets dasselbe verstanden wird. Bei allen genealogischen und typologischen Verbindungen, die sich teils über Jahrtausende erstrecken, prägen die einzelnen Epochen in ihrer jeweiligen Kultur durchaus distinkte Erzählverständnisse aus, die sich als übergreifende Grundtendenz aus den wiederum vielfältigeren Zugängen individueller Autoren und Texte destillieren lassen.

In der Antike ist, wie wir gesehen haben, zumindest für viele Autoren das körperliche Verhältnis zu, ja die körperliche Interaktion mit der erzählten Welt

483 Für einige Beispiele stark bildhafter narratologischer Modelle verweise ich auf Schmid (2014, 46) Modell der Kommunikationsebenen sowie Limoges' (2011, 202) transmedial anwendbares Schema der Metalepsen.

wichtig, ein Aspekt, in dem sich die grundlegende Bedeutung des Performativen für die antike Kultur spiegelt. Das Mittelalter teilt mit seinem Fokus auf der Kopräsenz von Erzähler, Figur und Publikum die orale Grundierung, die hier aber stärker auf das Szenario höfischen Erzählens zugeschnitten ist. Neuzeitliches Erzählen erfolgt bei allen Unterschieden im Detail meist aus einer Situation der Schriftlichkeit heraus, bei der in Ermangelung einer performativen Wirklichkeit das referenzielle Verhältnis zum Erzählten und damit die Frage von Fiktionalität und Faktualität in den Vordergrund tritt, die in früheren Epochen nicht unbekannt, aber von weniger entscheidender Bedeutung ist.

Gemeinsam ist den metaleptischen Bildern des Erzählens über die Epochen hinweg, dass sie Erzählen als eine unmittelbare Auseinandersetzung mit einer eigentlich abwesenden Welt beschreiben. Sie führen damit die inhärente Paradoxie des Erzählens vor Augen, die vielleicht ein Grund für seine Bedeutung als Kulturtechnik ist: Erzählen vermittelt sowohl der produzierenden als auch der rezipierenden Seite ein Erlebnis, das für die Beteiligten als Illusion durchschaubar ist, aber dennoch grundlegende menschliche Bedürfnisse befriedigt. Zu diesen gehört die Lust am Erleben im Rahmen des Als-ob, auf die sich so viele Formen ästhetischer Erfahrung zurückführen lassen,⁴⁸⁴ aber vielleicht konkreter noch die Sehnsucht nach einem Kontakt mit dem räumlich oder zeitlich Entfernten, einem Kontakt, der die Begrenzungen der menschlichen Existenz überwindet.

Eben diese Sehnsucht wird in der Metalepse gestillt, indem die Ebene des Erzählten und die Ebene des Erzählens in einen logikwidrigen Kontakt gebracht werden, wie ich es in den definitiven Vorüberlegungen formuliert habe. Die Metalepse lässt, wenn auch oft nur für einen Moment, greifbar werden, was sonst unausgesprochen bleibt, ja bleiben muss, damit erzählt werden kann. Erzählen zeigt sich damit als ebenso widersprüchlich wie die menschliche Natur, und gerade dies macht sein Faszinosum aus.

484 Ausführlich hierzu für die Antike Grethlein 2017a.

Bibliographie

Ausgaben und Übersetzungen

Aufgeführt sind Ausgaben von Primärtexten, die mit bloßer Stellen- oder Seitenangabe zitiert sind, ferner Übersetzungen, die mit bloßer Namensangabe angeführt werden; Übersetzungen, auf die mit Name und Jahreszahl verwiesen wird (in der Regel Werke, die auch wegen darin enthaltender Kommentare oder Interpretationen zitiert werden), finden sich unter Forschungsliteratur. Werke eines Autors sind alphabetisch nach dem Originaltitel geordnet, unabhängig von divergierenden Namensschreibweisen; Gesamtausgaben stehen vor Einzelausgaben, Originalausgaben vor Übersetzungen.

Die Verwendung des *iota subscriptum* im Griechischen und des *u* (statt *v*) im Lateinischen wurde vereinheitlicht, ebenso die Groß- und Kleinschreibung am Satzanfang.

Antike

- Appendix Vergiliana, recogn. et adn. crit. instr. Wendell V. Clausen et al., Oxford 1966.
- Aristeas: zitiert nach Dowden 2019 (siehe Forschungsliteratur).
- Aristophanes. Fabulae, recogn. brevis adn. crit. instr. Nigel G. Wilson, 2 Bde., Oxford 2007.
- Aristotelis de arte poetica liber, recogn. brevis adn. crit. instr. Rudolfus Kassel, Oxford 1966 (zitiert für griechischen Text).
- Aristotle. Poetics, editio maior of the Greek text with historical introductions and philological commentaries, by Leonardo Tarán (Greek and Latin, ed. of the Greek text) and Dimitri Gutas (Arabic and Syriac), Leiden/Boston 2012.
- Aristoteles. Poetik, griechisch/deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Ditzingen 2014.
- Aristoteles. Metaphysik: zitiert nach Ross 1953 (siehe Forschungsliteratur).
- Bucolici Graeci, recens. Andrew S. F. Gow, Oxford 1952.
- Callimachus. Aetia, Bd. 1: Introd., text, and transl. by Annette Harder, Oxford 2012.
- Chariton. De Callirhoe narrationes amatoriae, ed. curavit Bryan P. Reardon, München/Leipzig 2004.
- (M. Tulli) Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Bd. 13: In C. Verrem actionis secundae libri IV–V, iterum recogn. Alfredus Klotz, Leipzig 1949.
- Claudian. Œuvres, Bd. 3: Poèmes politiques (399–404), texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris 2017.
- Cornelii Nepotis vitae cum fragmentis, ed. Peter K. Marshall, Stuttgart/Leipzig 1991.
- Diodori Bibliotheca historica, recogn. Fridericus Vogel/Curtius Theodorus Fischer, 5 Bde., Stuttgart 1964.
- Dionysii Halicarnasei quae exstant, ed. Hermannus Usener/Ludovicus Radermacher, Bd. 5, Leipzig 1899.
- Elberfelder Bibel, Wuppertal 2006.
- Flavii Iosephi opera, ed. et apparatu crit. instr. Benedictus Niese, 7 Bde., Berlin 1885–1895.

- Flavii Philostrati heroicis, ed. Ludo de Lannoy, Leipzig 1977 (Übersetzung folgt Grossardt 2006, siehe Forschungsliteratur).
- Flavius Philostratus. Vita Apollonii Tyanei, ed. Gerard Boter, Berlin/Boston 2022.
- Philostratos. Das Leben des Apollonios von Tyana, griechisch-deutsch, hrsg., übers. und erl. von Vroni Mumprecht, München/Zürich 1983.
- Flavii Philostrati vitae sophistarum, recogn. brevique adn. crit. instr. Rudolf S. Stefec, Oxford 2016.
- Héliodore. Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée), texte établi par R. M. Rattenbury/T. W. Lumb, et trad. par J. Maillon, 3 Bde., Paris ²1960.
- Homeri Opera, Tom. V, recogn. brevique adn. crit. instr. Thomas W. Allen, Oxford 1912 (zitiert für *Homerische Hymnen*).
- Homerus. Odyssea, recens. et testimonia conguessit Martin L. West, Berlin/Boston 2017.
- (Q.) Horatius Flaccus. Opera, ed. David. R. Shackleton Bailey, Berlin/New York ⁴2008.
- Iuvenalis, Decimus Iunius. Saturae sedecim, ed. Iacobus Willis, Stuttgart/Leipzig 1997.
- Libellus de sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus, recogn. brevique adnotat. crit. instr. xit Donald A. Russell, Oxford 1968.
- Luciani Opera, recogn. brevique adn. critica instr. Matthew D. Macleod, 4 Bde., Oxford 1972–1987.
- Martial: zitiert nach Moreno Soldevila 2006.
- Martianus Capella. De nuptiis Philologiae et Mercuri, ed. James Willis, Leipzig 1983.
- Nonnos: zitiert nach Vian 1990 (siehe Forschungsliteratur).
- (P.) Ovidi Nasonis Amores, iteratis curis ed. Edward J. Kenney, Oxford 1995.
- (P.) Ovidii Nasonis Tristia, rec. John Hall, Stuttgart/Leipzig 1995.
- Parmenides: zitiert nach Coxon 2011 (siehe Forschungsliteratur).
- Pindarus, Bd. I: Epinicia, post Brunonem Snell ed. Hervicus Maehler, Leipzig ⁸1987; Bd. II: Fragmenta. Indices, ed. Hervicus Maehler, Leipzig 1989 (zitiert für alle Werke außer den *Paianen*, die ich nach Rutherford 2001 zitiere).
- Platonis opera, recogn. brevique adn. crit. instr. Ioannes Burnet, 5 Bde., Oxford 1900–1915.
- Plato. Ion, griechisch-deutsch, hrsg. von Hellmut Flashar, München 1963.
- Platonis Rempublicam recogn. brevique adn. crit. instr. Simon R. Slings, Oxford 2003.
- Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta, Bd. 1, ed. Albertus Bernabé, Stuttgart/Leipzig 1996.
- Polybe. Histoires, Bd. 7: livres VII–VIII et IX, texte établi et trad. par Raymond Weil, Paris 1982.
- (Sextus) Propertius. Elegiarum libri IV, ed. Paolo Fedeli, München/Leipzig 2006.
- (Aurelii) Prudentii Clementis carmina, cura et studio Mauricii P. Cunningham, Turnhout 1966.
- Pseudoacronis Scholia in Horatium vetustiora, Bd. II: Scholia in Sermones Epistulas Artemque Poeticam, recens. Otto Keller, Stuttgart 1967.
- Ps.-Scylax's Periplus. The circumnavigation of the inhabited world, text, transl. and comm., Graham Shipley, Bristol 2011.
- (M. Fabi) Quintiliani institutionis oratoriae libri duodecim, recogn. brevique adn. crit. instruxit Michael Winterbottom, 2 Bde., Oxford 1970.
- Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera), rec. Hartmut Erbse, 7 Bde., Berlin 1969–1988.
- Scholia in Aristophanem, ed. W. J. W. Koster et al., 18 Bde., Groningen 1960–2007.
- Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, recens. Georgius Thilo/Hermannus Hagen, 3 Bde., Leipzig 1881–1902.
- (P. Papini) Stati Silvae, recens. Aldus Marastoni, Leipzig 1970.

- Thucydidis historiae, recogn. brevisque annot. crit. instr. Henricus Stuart Jones, app. crit. corr. et auxit Johannes Enoch Powell, 2 Bde., Oxford 1942.
- T. Macci Plauti Comodiae, rec. Wallace Lindsay, Oxford 1955.
- (P.) Vergilius Maro. Bucolia, ed. et app. crit. instr. Silvia Ottaviano; Georgica, ed. et app. crit. instr. Gian Biagio Conte, Berlin/Boston 2013.
- Xenophontis opera omnia, recogn. brevisque annot. crit. instr. Edgar C. Marchant, 5 Bde., Oxford 1900–1920.

Mittelalter und Renaissance

- Amadís de Gaula, edición y anotación por Edwin B. Place, 4 Bde., Madrid 1959–1969.
- Ami et Amile. Chanson de geste, publ. par Peter F. Dembowski, Paris 1969.
- Ariosto, Ludovico: Orlando furioso, hrsg. v. Emilio Bigi, 2 Bde., Mailand 1982.
- Bernard de Clairvaux. Sermons pour l'année, Bd. I.1 (avent et vigile de Noël), texte Latin des S. Bernardi opera, introd. par Marielle Lamy, trad. par Marie-Imelda Huille, notes par Aimé Solignac, Paris 2004.
- Boccaccio, Giovanni: Decameron, ed. critica secondo l'autografo hamiltoniano a cura di Vittore Branca, Florenz 1976.
- Boccaccio, Giovanni: Das Decameron, aus dem Ital. übers., mit Komm. und Nachwort von Peter Brockmeier, Stuttgart 2012.
- Boiardo, Matteo Maria: Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando, a cura di Andrea Canova, 2 Bde., Mailand 2011.
- Dietrichs Flucht. Textgeschichtliche Ausgabe, hrsg. von Elisabeth Lienert/Gertrud Beck, Tübingen 2003.
- Gottfried von Straßburg: zitiert nach Haug/Scholz (siehe Forschungsliteratur).
- Gottfried von Straßburg: Tristan, nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., ins Neuhochdt. übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachw. von Rüdiger Krohn, 3 Bde., Stuttgart 1980.
- Heimo von Bamberg: De decursu temporum, hrsg. von Hans Martin Weikmann, Hannover 2004.
- Ipomadon, ed. by Rhiannon Purdie, Oxford 2001.
- Libro de Apolonio, ed. de Dolores Corbella, Madrid ⁴2011 (¹1992).
- Malory, Sir Thomas: Le Morte Darthur, ed. by Stephen H. A. Shepherd, New York 2004.
- Der Münchner Oswald. Mit einem Anhang: Die ostschwäbische Prosabearbeitung des 15. Jahrhunderts, hrsg. von Michael Curschmann, Tübingen 1974.
- Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften, hrsg. von Michael S. Batts, Tübingen 1971.
- Paris und Wiene: zitiert nach Timm 1996.
- Reinfried von Braunschweig: Mittelhochdeutscher Text nach Karl Bartsch, übers. und mit einem Stellenkommentar vers. von Elisabeth Martschini, 3 Bde., Kiel 2017–2019.
- Sidney, Sir Philip: The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia), ed. with introd. and comm. by Jean Robertson, Oxford 1973.
- Ulrich von Eschenbach [= Ulrich von Etzenbach]: Alexander, hrsg. von Wendelin Toischer, Suttgart 1888.
- Villehardouin, Geoffroy de: La Conquête de Constantinople, 2 Bde., éd. et trad. par Edmond Faral, Paris ²1961.

- Werner der Gärtner. Helmbrecht, Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg. von Karl-Heinz Göttert, Stuttgart 2015.
- Wirnt von Grafenberg: zitiert nach Seelbach/Seelbach 2014 (siehe Forschungsliteratur).
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, mit Einf. zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der ‚Parzival‘-Interpretation von Bernd Schirok, Berlin/New York ²2003.
- Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übers., Komm., hrsg. von Joachim Heinze, Frankfurt a. M. 1991.

Neuzeit

- Barrie, James Matthew: Peter and Wendy, London et al. 1913.
- Brontë, Charlott: Shirley, ed. by Margaret Smith and Herbert Rosengarten, with an introd. and additional notes by Janet Gezari, Oxford 2007.
- Calvino, Italo: Se una notte d'inverno un viaggiatore, Turin 1979.
- Calvino, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht, deutsch von Burhart Kroeber, München 1986.
- Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona 1998.
- Cervantes, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha, vollständige Ausgabe in der Übertragung von Ludwig Braunfels, München 1956.
- Diderot, Denis: Jacques le fataliste, présentée par Jacques Proust et Jack Undank, Paris 1981.
- Diderot, Denis: Jacques der Fatalist und sein Herr, aus dem Französischen von Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin 2014.
- Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, Berlin 1929.
- Doderer, Heimito von: Die Wasserfälle von Slunj, München 1995.
- Eichendorff, Joseph von: Ahnung und Gegenwart. Sämtliche Erzählungen, hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt a. M. 2007.
- Eliot, George: Adam Bede, ed. by Carol Martin, Oxford 2008.
- Eliot, George: Scenes of Clerical Life, ed. by Thomas Noble, with an introd. and additional notes by Josie Billington, Oxford 2015.
- Eliot, George: The Mill on the Floss, ed. by Gordon Haight with an introd. and notes by Juliette Atkinson, Oxford 2015.
- Fielding, Henry: Joseph Andrews and Shamela, ed. by Douglas Brooks-Davies, Oxford 1970.
- Fielding, Henry: The history of Tom Jones. A foundling, the text ed. by Fredson Bowers, 2 Bde., Oxford 1974.
- Fielding, Henry: The Life of Mr Jonathan Wild the Great, text ed. by Hugh Amory, introd. by Claude Rawson, notes by Linda Bree, Oxford 2003.
- Flaubert, Gustave: Correspondance II (juillet 1851 – décembre 1858), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris 1980.
- Flaubert, Gustave: Madame Bovary. Sitten in der Provinz, hrsg. und übers. von Elisabeth Edl, München 2012.
- Gautier, Théophile: Le capitaine Fracasse, édition critique par Sarah Mombert, Paris 2018.
- Gautier, Théophile: Kapitän Fracasse, deutsch von Curt Noch, Leipzig ⁵1987.

- Goethe, Johann Wolfgang von: Schriften zu Literatur und Theater, hrsg. von Walter Rehm (Gesamtausgabe der Werke und Schriften 15, Abt. 2), Essen 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre (Poetische Werke, Erzählungen und Romane, Band 11), Berlin 1976.
- Greer, Andrew Sean: *Less*, New York/Boston/London 2017.
- Greer, Andrew Sean: *Mister Weniger*, aus dem amerikanischen Englisch von Tobias Schnettler, Frankfurt a. M. 2018.
- Gross-Hoffinger, Anton Johann: *Der König*, Bd. 1, Stuttgart 1835.
- Illenhöfer, Christian Ulrich: Poetische Beschreibung Der Denckwürdigen Blutigen Schlacht/ So den 23. Octobris/2. Novembris Anno 1642. Im Breiten-Felde Nahe Leipzig/ [...] vorgangen, s. l. 1643
- Jean Paul: *Dr. Katzenbergers Badereise*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. I,6, München 1963, 77–364.
- Jean Paul: *Leben des Quintus Fixlein*, aus funfzehn Zettelkästen gezogen, hrsg. von Sabine Straub/Barbara Hunfeld, Berlin/Boston 2013.
- Kästner, Erhart: *Das Zeltbuch von Tumilad*, Wiesbaden 1949.
- Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek 2009.
- Mann, Thomas: *Der Erwählte*, Bd. 1: Text, hrsg. und textkritisch durchges. von Heinrich Detering und Maren Ermisch, Frankfurt a. M. 2021.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Roman, hrsg. und textkritisch durchges. von Michael Neumann, Bd. 1: Text, Frankfurt a. M. 2002.
- Mann, Thomas: *Joseph und seine Brüder I*, Bd. 1: Text, hrsg. und textkritisch durchges. von Jan Assmann, Dieter Borchmeyer und Stephan Stachorski, Frankfurt a. M. 2018.
- Puschkin, Alexander: *Der Schneesturm*, in: ders.: *Erzählungen*, aus dem Russischen von Fred Ottow, München 1976, 72–86.
- Stangl, Thomas/Weber, Anne: *Was ist gute Literatur?*, in: *Neue Rundschau* 127 (2016), 187–220
- Sterne, Laurence: *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. by Melvyn New and Joan New, *The text: Vol. 1*, Gainesville 1978.
- Swift, Jonathan: *A tale of a tub and other works*, ed. by Marcus Walsh, Cambridge 2010.
- Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart 1994.
- Wieland, Christoph Martin: *Das Urtheil des Midas. Geschichte des Philosophen Danischmende. Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ***. Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände. Ein Wintermärchen. Essays. Rezensionen*, bearb. von Peter-Henning Haischer und Tina Hartmann, Berlin/New York 2009.
- Wieland, Christoph Martin: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Comische Erzählungen*, bearb. von Nikolas Immer, Berlin/New York 2009.
- Wieland, Christoph Martin: *Geschichte des Agathon. Endymions Traum. Musarion, oder die Philosophie der Grazien. Idris. Nadine. Chloe. Vorberichte und Zusätze*, bearb. von Klaus Manger, Berlin/New York 2008.
- Wieland, Christoph Martin: *Sämtliche Werke VII*, Bd. 22: *Oberon, Erster Teil*, Hamburg 1984.

Abgekürzt zitierte Lexika

- Beekes: Robert Beekes: *Etymological dictionary of Greek*, 2 Bde., Leiden/Boston 2010.
- DELG: Pierre Chantraine: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, achevé par Jean Taillardat, nouvelle éd., Paris 2009.
- GI: Franco Montanari: *GI. Vocabolario della lingua greca*, con la collaborazione de Ivan Garofalo e Daniela Manetti, Turin ³2013.
- LSJ: Henry George Liddell/Robert Scott: *A Greek-English lexicon*, rev. and augmented throughout by Henry Stuart Jones, Oxford ⁹1996.
- Tobler/Lommatzsch: Adolf Tobler/Erhard Lommatzsch: *Altfranzösisches Wörterbuch*, Stuttgart 1925–1995.

Forschungsliteratur

- Abadi, Eskandar: *Erzählerprofil und Erzähltechnik im Roman ‚Der Zauberberg‘. Eine Untersuchung zu Auktorialität und Perspektive bei Thomas Mann*, Münster 1998.
- Acél, Zsolt: *Der Orpheus des Epitaphios Bionos in den Werken von Vergil und Ovid*, in: *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 47 (2007), 349–368.
- Adorjáni, Zsolt: *Pindars sechste olympische Siegesode. Text, Einleitung und Kommentar*, Leiden/Boston 2014.
- Adorjáni, Zsolt: *Rez. Kuhn-Treichel 2020a*, in: *Gymnasium* 128 (2021), 85–88.
- Agosti, Gianfranco: *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache, Volume terzo (canti XXV–XXXIX)*, introd., trad. e comm., Mailand ³2013.
- Agosti, Gianfranco: *Niveaux de style, littérarité, poétiques: Pour une histoire du système de la poésie classicisante au VI^e siècle*, in: Paolo Odorico et al. (Hgg.), «*Doux remède ...*». *Poésie et poétique à Byzance*, Paris 2009, 99–119.
- Alber, Jan: *Unnatural narrative. Impossible worlds in fiction and drama*, Lincoln/London 2016.
- Allan, Rutger: *Construal and immersion. A cognitive linguistic approach to Homeric immersivity*, in: Peter Meineck/William Short/Jennifer Devereaux (Hgg.), *The Routledge handbook of Classics and cognitive theory*, London/New York 2019, 59–78.
- Allan, Rutger: *Metaleptic apostrophe in Homer: emotion and immersion*, in: Mathieu de Bakker/Baukje van den Berg/Jacqueline Klooster (Hgg.), *Emotions and narrative in ancient literature and beyond. Studies in honour of Irene de Jong*, Leiden/Boston 2022, 78–93.
- Allan, Rutger/Jong, Irene de/Jonge, Casper de: *From enargeia to immersion. The ancient roots of a modern concept*, in: *Style* 51 (2017), 34–51.
- Alvensleben, Leonie von: *Erzähler und Figur in Interaktion. Metalepsen in Homers Ilias*, Berlin/Boston 2022.
- Ambuel, David: *Turtles all the way down. On Plato's Theaetetus, a comm. and transl.*, Sankt Augustin 2015.
- Anderson, Carl Arne/Dix, T. Keith: *A commentary on Aristophanes' Knights*, Ann Arbor 2020.
- Annas, Julia: *Aristotle's Metaphysics. Books M and N*, transl. with introd. and notes, Oxford 1976.
- Asper, Markus: *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart 1997.
- Asper, Markus: *Kallimachos. Werke. Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers., Darmstadt 2004.

- Augustin, Anja Ulrike: »Norden, Suden, Osten, Wester«. Länder und Bewohner der Heidenwelt in deutschen Romanen und Epen des 12. bis 14. Jahrhunderts: Rolandslied, Herzog Ernst, Parzival, Willehalm, Reinfried von Braunschweig, Wilhelm von Österreich, Diss. Würzburg 2014.
- Aurnhammer, Achim/Zanucchi, Mario: Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Berlin/Boston 2020.
- Bäbler, Balbina/Nesselrath, Heinz-Günther: Philostrats Apollonios und seine Welt. Griechische und nichtgriechische Kunst und Religion in der Vita Apollonii, Berlin/Boston 2016.
- Baines, Paul: Joseph Andrews, in: Claude Rawson (Hg.), *The Cambridge companion to Henry Fielding*, Cambridge 2007, 50–64.
- Bakola, Emmanuela: *Cratinus and the art of comedy*, Oxford 2010.
- Bannert, Herbert/Kröll, Nicole: Nonnus and the Homeric poems, in: Domenico Accorinti (Hg.), *Brill's companion to Nonnus of Panopolis*, Leiden/Boston 2016, 481–506.
- Barsella, Susanna: The tale of Tedalo degli Elisei (III.7), in: Francesco Ciabattoni/Pier Massimo Forni (Hgg.), *The Decameron third day in perspective. Volume three of the Lectura Boccacii*, Toronto et al. 2014, 131–149.
- Battestin, Martin: *A Henry Fielding companion*, Westport/London 2000.
- Baumann, Mario: Der Betrachter im Bild. Metalepsen in antiken Ekphrasen, in: Eisen/Möllendorff 2013, 257–291.
- Baumbach, Manuel: Lukian in Deutschland. Eine forschungs- und rezeptionsgeschichtliche Analyse vom Humanismus bis zur Gegenwart, München 2002.
- Baumbach, Manuel: Lukian, in: Heinz 2008, 411–419.
- Baumbach, Manuel/Möllendorff, Peter von: Ein literarischer Prometheus. Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik, Heidelberg 2017.
- Bauschke, Ricarda: Auflösung des Artusromans und Defiktionalisierung im *Bel Inconnu*. Renaut de Beaujeus Auseinandersetzung mit Chrétien de Troyes, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 120 (1992), 42–63.
- Becker, Otfried: *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlin 1937.
- Beer, Jeanette: Villehardouin and the oral narrative, in: *Studies in Philology* 67 (1970), 267–277.
- Bensch, Gisela: Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns. *Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder*, Göttingen 2004.
- Berschin, Walter: *Griechisch-lateinisches Mittelalter. Von Hieronymus zu Nikolaus von Kues*, Bern/München 1980.
- Berta, Luca: *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Mailand 2006.
- Biles, Zachary: *Aristophanes and the poetics of competition*, Cambridge 2011.
- Birke, Dorothee/Köppe, Tilmann: Author and narrator. Transdisciplinary contributions to a narratological debate, Berlin et al. 2015.
- Bitto, Gregor: Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierung in den Oden des Horaz; mit einer rhetorisch-literarkritischen Analyse der Pindarscholien. Rahden, Westf. 2012.
- Block, Daniel: *The Book of Ezekiel, Chapters 1–24*, Grand Rapids/Cambridge 1997.
- Bolton, James D. P.: *Aristeas of Proconnesus*, Oxford 1962.
- Bonifazi, Anna: *Mescolare un cratere di canti: Pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*, Alessandria 2001.

- Booth, Joan: Ovid. The second book of Amores, ed. with transl. and comm., Warminster 1991.
- Booth, Joan: The Amores: Ovid making love, in: Peter Knox (Hg.), A companion to Ovid, Chichester 2009, 61–77.
- Boyd, Barbara Weiden: Ovid's literary loves. Influence and innovation in the Amores, Ann Arbor 1997.
- Brandi-Dohrn, Beatrix: Der Einfluß Laurence Sternes auf Jean Paul. Studie zum Problem des literarischen Einflusses, München 1964.
- Braswell, Bruce: A commentary on Pindar Nemean one, Fribourg 1992.
- Braswell, Bruce: A commentary on Pindar Nemean nine, Berlin/New York 1998.
- Brodersen, Isidor: Lukians „Wie man Geschichte schreiben soll“ ... und andere Geschichten über Redlichkeit, Hamburg 2018.
- Brown, P. Michael: Horace. Satires I, with an introd., text, transl. and comm., Warminster 1993.
- Brückl, Stefan: Metatitel später einfügen. Selbstreflexive Erzählverfahren in experimentellen Texten der Postmoderne und der Gegenwartsliteratur, München 2022.
- Brummack, Jürgen: Satire, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 3 (2003), 355–360.
- Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach, Stuttgart/Weimar ⁸2004.
- Bungard, Christopher: Metatheater and improvisation in Plautus, in: George Fredric Franko/Dorota Dutsch (Hgg.), A companion to Plautus, Hoboken 2020, 237–250.
- Burkard, Thorsten/Schauer, Markus: Lehrbuch der lateinischen Syntax und Semantik, begr. von Hermann Menge, Darmstadt ⁹2012.
- Burkert, Walter: Rez. Bolton 1962, in: Gnomon 35 (1963), 235–240.
- Büttner, Stefan: Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung, Tübingen/Basel 2000.
- Cairns, Francis: Callimachus the 'woodentop' (AP XI 275), in: Luigi Belloni/Guido Milanese/Antonietta Porro (Hgg.), Studia classica Iohanni Tarditi oblata, Bd. 1, Mailand 1995, 607–615.
- Calame, Claude: Das poetische Ich. Enuntiative und pragmatische Fiktion in der griechischen Lieddichtung am Beispiel von Pindar, Ol. 6, in: Rheinisches Museum 153 (2010), 125–140.
- Cameron, Alan: Callimachus and his critics, Princeton 1995.
- Capuccino, Carlotta: Plato's Ion and the ethics of praise, in: Destrée/Herrmann 2011, 63–92.
- Chevel, Eric: Les romans de Heimito von Doderer. L'ordre des choses, du temps et de la langue, Bern et al. 2008.
- Chinca, Mark: Mögliche Welten. Alternatives Erzählen und Fiktionalität im Tristanroman Gottfrieds von Straßburg, in: Poetica 35 (2003), 307–333.
- Christenson, David: Metatheatre, in: Martin Dinter (Hg.), The Cambridge companion to Roman comedy, Cambridge 2019, 136–150.
- Classen, Johannes: Thukydides. Erklärt von J. Classen., bearb. von J. Steup, Bd. 1, Berlin ⁵1919.
- Clausen, Wendell: A commentary on Virgil, Eclogues, Oxford 1994.
- Clover, Carol: The medieval saga, London/Ithaca 1982.
- Cockcroft, Robert: Fine-tuning Quintilian's doctrine of rhetorical emotion. Seven types of « Energeia », in: Tomás Albaladejo et al. (Hgg.), Quintiliano: historia y actualidad de la retórica, Bd. 2, Calahorra 1998, 503–510.
- Coleman, Robert: Vergil. Eclogues, Cambridge 1977.
- Contzen, Eva von: Narrative and experience in medieval literature. Author, narrator, and character revisited, in: Contzen/Kragl 2018, 61–79.
- Contzen, Eva von/Kragl, Florian (Hgg.), Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum, Berlin/Boston 2018.
- Contzen, Eva von/Tilg, Stefan: Handbuch Historische Narratologie, Stuttgart 2019.

- Cope, Edward Meredith: *The Rhetoric of Aristotle*, with a comm., rev. and ed. by John Edwin Sandys, Bd. 2, Cambridge 1877.
- Coray, Marina: *Homers Ilias*. Gesamtkommentar (Basler Kommentar/BK), Bd. XI: Achtzehnter Gesang (Σ), Faszikel 2: Kommentar, Berlin/Boston 2016.
- Courtney, Edward: *The Fragmentary Latin poets*, ed. with comm., Oxford 1993.
- Coxon, Allan: *The fragments of Parmenides*. A critical text with introd. and transl., the ancient testimonia and a comm., revised and expanded edition, Las Vegas et al. 2011.
- Cucchiarelli, Andrea: *Publio Virgilio Marone*. Le Bucoliche, introd. e comm. di A. C., trad. di Alfonso Traina, Rom 2017.
- Cullhed, Anders: *The shadow of Creusa*. Negotiating fictionality in late antique Latin literature, Berlin/Boston 2015.
- Currie, Gregory: *Narratives and narrators*. A philosophy of stories, Oxford 2010.
- Curtius, Ernst Robert: Über die altfranzösische Epik II, in: *Romanische Forschungen* 61 (1948), 421–460.
- D'Alessio, Giambattista: Una via lontana dal cammino degli uomini (Parm. fr. 1+6 D.-K.; Pind. Ol. VI 22-27; pae. VIIb 10-20), in: *Studi italiani di filologia classica* 3a ser. 13 (1995), 143–181.
- D'Alessio, Giambattista: Pindar's prosodia and the classification of Pindaric papyrus fragments, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 118 (1997), 23–60.
- Dalfen, Joachim: *Polis und Poiesis*. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen, München 1974.
- Dam, Harm-Jan van: *P. Papinius Statius, Silvae book II*, Leiden 1984.
- Däumer, Matthias: *Stimme im Raum und Bühne im Kopf*. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane, Bielefeld 2013.
- De Carli, Elisana: *Figura e metalepse na comédia de Aristóфанes*, in: Carlos Reis (Hg.), *Dinâmicas da Personagem*. Colóquio Internacional 'Figuras da Ficção 5', Coimbra 2020, 147–154.
- Del Corno, Dario et al.: *Nonno di Panopoli*. Le Dionisiache, a cura di D. D. C., trad. di Maria Malletta, note di Francesco Tissoni, III: *Canti 25–36*, Mailand 2005.
- Destrée, Pierre/Herrmann, Fritz-Gregor (Hgg.), *Plato and the poets*, Leiden 2011.
- Detering, Heinrich/Ermisch, Maren: *Thomas Mann*. Der Erwählte. Kommentar, Frankfurt a. M. 2021.
- Detering, Heinrich/Stachorski, Stephan: *Der Erwählte (1951)*, in: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hgg.), *Thomas Mann*. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, 75–78.
- Deupmann, Christoph: Ein fragwürdiges Kapitel. Erzählte Gewalt und gewalthaftes Erzählen bei Heimito von Doderer, in: *text + kritik* 150 (2001), 48–56.
- Dierks, Manfred: *Spukhaft, was? Über Traum und Hypnose im Zauberberg*, *Thomas Mann Jahrbuch* 24 (2011), 73–83.
- Diggle, James: *Euripides' Phaethon*, Cambridge 1970.
- Dodds, Eric: *The Greeks and the irrational*, Berkeley/Los Angeles 1951.
- Döpp, Siegmar: *Narrative Metalepsen und andere Illusionsdurchbrechungen*. Das spätantike Beispiel *Martianus Capella*, *Millennium* 6 (2009), 203–221.
- Döpp, Siegmar: *Metalepsen als signifikante Elemente der spätlateinischen Literatur*, in: *Eisen/Möllendorff* 2013, 431–465.
- Dover, Kenneth James: *Aristophanes*. *Clouds*, ed. with an introd. and comm., Oxford 1968.
- Dover, Kenneth James: *Aristophanes*. *Frogs*, ed. with an introd. and comm., Oxford 1993.
- Dowden, Ken: *Deux notes sur les scythes et les arimaspes*, in: *Revue des Études Grecques* 93 (1980), 486–492.

- Dowden, Ken: Aristeas (35), in: Brill's New Jacoby, Second Edition, veröffentlicht April 2019 (http://dx.doi.org/10.1163/1873-5363_bnj2_a35, zuletzt eingesehen 17.07.2020).
- Dreytza, Manfred: Der theologische Gebrauch von *RUAH* im Alten Testament. Eine wort- und satzsemantische Studie, Gießen 1990.
- Dross, Juliette: De la philosophie à la rhétorique. La relation entre « phantasia » et « enargeia » dans le traité « Du sublime » et l'« Institution oratoire », in: Philosophie Antique 4 (2004), 61–93.
- Duffo, Colas: Jacques le fataliste, l'antiroman dont vous êtes le héros, in: Diderot Studies 32 (2012), 251–264.
- Eck, Caroline van et al. (Hgg.): Translations of the sublime. The early modern reception and dissemination of Longinus' Peri hupsous in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre, Leiden/Boston 2012.
- Eco, Umberto: Postille a Il nome della rosa, Mailand 1983.
- Eisen, Ute/Möllendorff, Peter von (Hgg.): Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums, Berlin/New York 2013 (darin: Zur Einführung, S. 1–9).
- Farrell, Joseph: Ancient commentaries on Theocritus' Idylls and Virgil's Eclogues, in: Christina Kraus/Christopher Stray (Hgg.), Classical commentaries. Explorations in a scholarly genre, Oxford 2015, 397–418.
- Feddern, Stefan: Der antike Fiktionalitätsdiskurs, Berlin/Boston 2018.
- Feddern, Stefan: Elemente der antiken Erzähltheorie, Berlin/Boston 2021.
- Ferré, Barbara: Martianus Capella. Les noces de Philologie et de Mercure, Bd. VI: Livre VI. La géométrie, texte établi et traduit, Paris 2007.
- Ferriss-Hill, Jennifer: Roman satire and the old comic tradition, Cambridge 2015.
- Fischer, Bernd-Jürgen: Handbuch zu Thomas Manns ‚Josephsromanen‘, Tübingen/Basel 2002.
- Fludernik, Monika: Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode, in: Style 37 (2003), 382–400. (= 2003a)
- Fludernik, Monika: The diachronization of narratology, Narrative 11 (2003), 331–348. (= 2003b)
- Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung, Darmstadt 2008.
- Fludernik, Monika: Eliot and Narrative, in: Amanda Anderson/Harry Shaw (Hgg.), A companion to George Eliot, Chichester 2013, 21–34.
- Fowler, Harald North: Plato. Theaetetus, Sophist, with an English transl., Bd. 2, London 1921.
- Fränkel, Hermann: Parmenidesstudien, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1930, 153–192.
- Free, Alexander: Geschichtsschreibung als Paideia. Lukians Schrift ‚Wie man Geschichte schreiben soll‘ in der Bildungskultur des 2. Jhs. n. Chr., München 2015.
- Freudenberg, Kirk: Horace. Satires Book II, Cambridge 2021.
- Fritz, Martin: Vom Erhabenen. Der Traktat Peri Hypsous und seine ästhetisch-religiöse Renaissance im 18. Jahrhundert, Tübingen 2011.
- Fuhrmann, Manfred: Person I. Von der Antike bis zum Mittelalter, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 7 (1989), 269–283.
- Gagné, Renaud: Cosmography and the idea of Hyperborea in ancient Greece. A philology of worlds, Cambridge 2021.
- Gallagher, Shaun: How the body shapes the mind, Oxford 2005.
- Garner, Richard: Mules, mysteries, and song in Pindar's Olympia 6, in: Classical Antiquity 11 (1992), 45–67.
- Geisz, Camille: A study of the narrator in Nonnus of Panopolis' Dionysiaca. Storytelling in late antique epic, Leiden/Boston 2018.

- Gelzer, Florian: „Noch einmal sattelt mir den Hieroglyphen!“ Zur Vorgeschichte und Nachwirkung der Eingangerverse von Wielands ‚Oberon‘ (1780), in: *Wieland-Studien* 7 (2012), 149–172.
- Gemelli Marciano, Laura: *Die Vorsokratiker*, Bd. 2: Parmenides, Zenon, Empedokles, griech. – lat. – dt., Berlin 2013.
- Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972.
- Genette, Gérard: *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.
- Gentili, Bruno et al.: *Pindaro. Le Olimpiche*, introd., testo crit. e trad. di Bruno Gentili, comm. a cura di Carmine Catenacci, Pietro Giannini e Liana Lomiento, Rom/Mailand 2013.
- Ghiron-Bistagne, Paulette: *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- Gigli Piccardi, Daria: *Nonnus’ poetics*, in: Domenico Accorinti (Hg.), *Brill’s companion to Nonnus of Panopolis*, Leiden/Boston 2016, 422–442.
- Gigli Piccardi, Daria: *Nonnus and Pindar*, in: Herbert Bannert/Nicole Kröll (Hgg.), *Nonnus of Panopolis in context II. Poetry, religion, and society*, Leiden/Boston 2017, 255–270.
- Gill, Christopher: *Plato on falsehood – not fiction*, in: Christopher Gill/Timothy Wiseman, (Hgg.), *Lies and fiction in the ancient world*, Austin 1993, 38–87.
- Gioseffi, Massimo: *Per un lessico dei commenti tardoantichi a Virgilio. Il caso di Servio*, in: Ute Tischer/Thomas Kuhn-Treichel/Stefano Poletti (Hgg.), *Sicut commentatores loquuntur. Authorship and authority in ancient commentaries on poetry*, Turnhout 2023, 155–185.
- Gnilka, Christian: *Prudentius. Contra orationem Symmachi. Eine kritische Revue*, Münster 2017.
- Gowers, Emily: *Horace Satires Book I*, Cambridge 2012.
- Grabe, Nina/Lang, Sabine/Meyer-Minnemann, Klaus (Hgg.): *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Madrid/Frankfurt 2006.
- Graf, Fritz: *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin/New York 1974.
- Grethlein, Jonas: *Aesthetic experiences and classical antiquity. The significance of form in narratives and pictures*, Cambridge 2017. (= 2017a)
- Grethlein, Jonas: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München 2017. (= 2017b)
- Grethlein, Jonas: *Representation delimited and historicized. Metalepsis in ancient literature and vase-painting*, in: Matzner/Trimble 2020, 25–57.
- Grethlein, Jonas: *Author and characters. Ancient, narratological, and cognitive views on a tricky relationship*, in: *Classical Philology* 116 (2021), 208–230. (= 2021a)
- Grethlein, Jonas: *The ancient aesthetics of deception. The ethics of enchantment from Gorgias to Heliodorus*, Cambridge 2021. (= 2021b)
- Grethlein, Jonas: *Antike und Identität. Die Herausforderungen der Altertumswissenschaften*, Tübingen 2022.
- Grethlein, Jonas: *Ancient Greek texts and modern narrative theory. Towards a critical dialogue*, Cambridge 2023.
- Grethlein, Jonas/Huitink, Luuk: *Homer’s vividness. An enactive approach*, in: *Journal of Hellenic Studies* 137 (2017), 67–91.
- Griffith, Mark: *Aristophanes’ Frogs*, Oxford 2013.
- Grossardt, Peter: *Einführung, Übersetzung und Kommentar zum Heroikos von Flavius Philostrat*, 2 Bde., Basel 2006.
- Gundlach, Isa: *Poetologische Bildersprache in der Zeit des Augustus*, Hildesheim et al. 2019.
- Häberlein, Bianca: *Gestimmte Räume. Zur Poetizität und Interpassivität im ‚Wigalois‘ Wirnts von Grafenberg*, Berlin 2021.

- Hägg, Tomas: The sense of travelling: Philostratus and the novel, in: Kathryn Chew/John Morgan/Stephen Trzaskoma (Hgg.), *Literary currents and romantic forms. Essays in memory of Bryan Reardon*, Groningen 2018, 213–236.
- Halliwell, Stephen: The life-and-death journey of the soul. Interpreting the myth of Er, in Giovanni Ferrari (Hg.), *The Cambridge companion to Plato's Republic*, Cambridge 2007, 445–473.
- Halliwell, Stephen: *Greek laughter. A study of cultural psychology from Homer to early Christianity*, Cambridge 2008.
- Halliwell, Stephen: *Between ecstasy and truth. Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*, Oxford 2011.
- Hamm, Ulrich: Zum Phänomen der Ironie in höfischer Dichtung oder: Ironie ist, wenn der Herrscher trotzdem lacht, in: Reinhold Gleis (Hg.), *Ironie. Griechische und lateinische Fallstudien*, Trier 2009, 77–105.
- Hammer, Martin Sebastian: *nû jage selbe, swaz dû wilt! Narratologische Analyse und poetologische Interpretation einer metaleptischen ZeitRahmenÜberschreitung im ‚Erec‘ (V. 7182–7187)*, in: Amelie Bendheim/Martin Sebastian Hammer (Hgg.), *ZeitRahmenÜberschreitungen im vormodernen Erzählen*, Oldenburg 2021, 13–42.
- Hanebeck, Julian: *Understanding metalepsis. The hermeneutics of narrative transgression*, Berlin/Boston 2017.
- Harari, Yuval Noah: *Eine kurze Geschichte der Menschheit*, aus dem Engl. von Jürgen Neubauer, München 2013 (Orig. hebräisch 2011).
- Harder, Annette: *Callimachus. Aetia, Bd. 2: Commentary*, Oxford 2012.
- Hardie, Alex: The ancient “etymology” of ΑΟΙΔΟΣ, in: *Philologus* 144 (2000), 163–175.
- Hardie, Philip: *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.
- Hartmann, Heiko: *Darstellungsmittel und Darstellungsformen in den erzählenden Werken*, in: Joachim Heinze (Hg.), *Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch – Studienausgabe*, Berlin/Boston 2014, 145–220.
- Hartwig, Andrew: *Comic rivalry and the number of comic poets at the Lenaia of 405 B.C.*, in: *Philologus* 156 (2012), 195–206.
- Häsner, Bernd: *Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*, Diss. FU Berlin 2001 (digital veröffentlicht 2005, <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/3640>, abgerufen 15.07.2021).
- Häsner, Bernd: *Erzählte Macht und die Macht des Erzählens. Genealogie, Herrschaft und Dichtung in Ariosts Orlando furioso*, Stuttgart 2019.
- Haug, Walter/Scholz, Manfred Günter: *Tristan und Isold*, hrsg. von W. H. und M. G. S., 2 Bde., Berlin 2011.
- Heiden, Bruce: *Two notes on the Frogs: 1) Who is 'Aeschylus'? 2) Who played Xanthias?*, in: *Liverpool Classical Monthly* 19 (1994), 8–12.
- Heinz, Jutta (Hg.): *Wieland Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2008.
- Hempfer, Klaus: *Textkonstitution und Rezeption: Zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulcis Morgante, Boiardos Orlando Innamorato und Ariosts Orlando Furioso*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 27 (1976), 77–99.
- Hempfer, Klaus: *Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts Orlando Furioso*, in: Eberhard Lämmert (Hg.), *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart 1982, 130–156.
- Henke, Christoph: *Self-reflexivity and common sense in A Tale of a Tub and Tristram Shandy: Eighteenth-century satire and the novel*, in: Werner Huber/Martin Middeke/Hubert Zapf (Hgg.), *Self-reflexivity in literature*, Würzburg 2005, 13–37.

- Herchenbach, Hugo: *Das Präsens historicum im Mittelhochdeutschen*, Berlin 1911.
- Hilton, John Laurence: *A commentary on books 3 and 4 of the Ethiopian story of Heliodorus*, Diss. Natal 1998 (<http://hdl.handle.net/10413/8753>, abgerufen 31.05.2022).
- Hiraga, Masako: *Metaphor and iconicity. A cognitive approach to analysing texts*, Basingstoke/New York 2005.
- Hofmann, Johann Baptist/Szantyr, Anton: *Lateinische Syntax und Stilistik. Mit dem allgemeinen Teil der lateinischen Grammatik*, München 1965.
- Hollmann, Elisabeth: *Die plautinischen Prologe und ihre Funktion. Zur Konstruktion von Spannung und Komik in den Komödien des Plautus*, Berlin/Boston 2016.
- Hölscher, Tonio: *Der Taucher von Paestum. Jugend, Eros und das Meer im antiken Griechenland*, Stuttgart 2021.
- Holsinger, Bruce: *Medieval fictionalities: an NLH forum*, in: *New Literary History* 51 (2020), 229–230.
- Homeyer, Helene: *Lukian. Wie man Geschichte schreiben soll. Griechisch und Deutsch*, hrsg., übers. und erl., München 1965.
- Hörhammer, Dieter: *Die Formation des literarischen Humors. Ein psychoanalytischer Beitrag zur bürgerlichen Subjektivität*, Bielefeld ²2020.
- Hose, Martin: *Fiktionalität und Lüge. Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie*, in: *Poetica* 28 (1996), 257–274.
- Hose, Martin/Schenker, David: *Introduction. A companion to Greek literature*, in: dies. (Hgg.), *A companion to Greek literature*, Hoboken 2016, 1–6.
- Hubbard, Thomas: *Remaking myth and rewriting history. Cult tradition in Pindar's ninth Nemean*, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 94 (1992), 77–111.
- Hughes, Allan: *Performing Greek comedy*, Cambridge 2011.
- Huitink, Luuk: *Enargeia and bodily mimesis*, in: Jonas Grethlein/Luuk Huitink/Aldo Tagliabue (Hgg.), *Experience, narrative, and criticism in ancient Greece. Under the spell of stories*, Oxford 2020, 188–209.
- Hutchinson, Gregory: *Greek lyric poetry. A commentary on selected larger pieces*, Oxford 2001.
- Igl, Natalia: *Erzähler und Erzählstimme*, in: Martin Huber/Wolf Schmid (Hgg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin/Boston 2018, 127–149.
- Immer, Nikolas: *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, in: Heinz 2008, 251–259.
- Ivantchik, Askold: *La datation du poème l'Arismaspée d'Aristéas de Proconnèse*, in: *L'Antiquité Classique* 62 (1993), 35–67.
- Jaeger, Achim: *Ein jüdischer Artusritter. Studien zum jüdisch-deutschen „Widuwilt“ („Artushof“) und zum „Wigalois“ des Wirnt von Gravenberc*, Tübingen 2000.
- Jong, Irene de: *A narratological commentary to the Odyssey*, Cambridge 2001.
- Jong, Irene de: *Metalepsis in ancient Greek literature*, in: Jonas Grethlein/Antonios Rengakos (Hgg.), *Narratology and interpretation. The content of narrative form in ancient literature*, Berlin/New York 2009, 87–115.
- Jong, Irene de: *Metalepsis and embedded speech in Pindaric and Bacchylidean myth*, in: Eisen/Möllendorff 2013, 97–118.
- Jong, Irene de: *Narratology and Classics. A practical guide*, Oxford 2014.
- Jong, Irene de: *Metalepsis and the apostrophe of heroes in Pindar*, in: Matzner/Trimble 2020, 79–97.
- Jonge, Caspar de: *Ps.-Longinus on ecstasy. Author, audience, and text*, in: Jonas Grethlein/Luuk Huitink/Aldo Tagliabue (Hgg.), *Experience, narrative, and criticism in ancient Greece: Under the spell of stories*, Oxford 2019, 148–171.

- Jørgensen, Sven-Aage: Sing, komische Muse, in freier irrenden Tönen ..., in: Gerd Wolfgang Weber (Hg.), *Idee – Gestalt – Geschichte*. Festschrift Klaus von See. Studien zur europäischen Kulturtradition, Odense 1988, 467–479.
- Kablitz, Andreas: Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler, in: Irina Rajewski/Ulrike Schneider (Hgg.), *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag, Stuttgart 2008, 13–44.
- Kablitz, Andreas: *Der Zauberberg. Die Zergliederung der Welt*, Heidelberg 2017.
- Kanavou, Nikoletta: *Philostratos' Life of Apollonios of Tyana and its literary context*, München 2018.
- Kanellakis, Dimitrios: *Aristophanes and the poetics of surprise*, Berlin 2020.
- Kassel, Rudolf: Kritische und exegetische Kleinigkeiten II, in: *Rheinisches Museum* 109 (1966), 1–12 (wieder abgedruckt in ders., *Kleine Schriften*, hrsg. von Heinz-Günther Nesselrath, Berlin/New York 1991).
- Kassel, Rudolf/Austin, Colin: *Poetae comici Graeci (PCG)*, Bd. 5: *Damoxenus–Magnes*, Berlin/New York 1986.
- Kearey, Talitha: Secondary metalepsis. Talking to Virgil in Fulgentius' *Expositio Virgilianae Continentiae*, in: *Matzner/Trimble* 2020, 195–222.
- Kermani, Navid: *Jeder soll von da, wo er ist, einen Schritt näher kommen. Fragen nach Gott*, München 2022.
- Kirichenko, Alexander: The art of transference. Metaphor and iconicity in Pindar's Olympian 6 and Nemean 5, in: *Mnemosyne* 69 (2016), 1–28.
- Kita-Huber, Jadwiga: *Jean Paul und das Buch der Bücher. Zur Poetisierung biblischer Metaphern, Texte und Konzepte*, Hildesheim/Zürich 2015.
- Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn 2010.
- Klimek, Sonja: Metalepse, in: *Martin Huber/Wolf Schmid (Hgg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin/Boston 2018, 334–351.
- Kocher, Ursula: *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle‘ im 15. und 16. Jahrhundert*, Amsterdam/New York 2005.
- Kofler, Peter: *Italienische Literatur*, in: *Heinz* 2008, 123–127.
- Kohl, Katrin: *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin/Bew York 2007.
- Kositzke, Boris: *Enthusiasmus*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 2 (1994), 1185–1197.
- Kovacs, George: *Actors and acting*, in: *Hanna Roisman (Hg.), The encyclopedia of Greek tragedy I*, Chichester 2013, 3–7.
- Kragl, Florian: *Schaubühnen. Überlegungen zur erzählten Topographie und ihrer historischen Bedingtheit*, in: *Contzen/Kragl* 2018, 125–164.
- Kragl, Florian: *Autor und Erzähler – Mittelalter*, in: *Contzen/Tilg* 2019, 82–93.
- Kressner, Adolf: *Über den epischen Charakter der Sprache Villehardouins*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 58 (1877), 1–16.
- Kretler, Katherine: *One man show. Poetics and presence in the Iliad and Odyssey*, Washington 2020.
- Kruchió, Benedek: *Heliodorus (4)*, in: *Oxford Classical Dictionary Online*, veröffentlicht Mai 2019.
- Kuhn, Thomas: *Ἀκρίβεια in Geschichtsschreibung und Roman: Von Thukydides zu Chariton*, in: *Gymnasium* 121 (2014), 131–153.

- Kuhn-Treichel, Thomas: *Die Alethia des Claudius Marius Victorius. Bibeldichtung zwischen Epos und Lehrgedicht*, Berlin/Boston 2016.
- Kuhn-Treichel, Thomas: *Rollen in Relation. Das poetische Ich in verschiedenen Gattungen bei Pindar*, München 2020. (= 2020a)
- Kuhn-Treichel, Thomas: *Was tut ein Geschichtsschreiber? Formen auktorialen Handelns in Lucian, De historia conscribenda*, in: *Philologus* 164 (2020), 250–268. (= 2020b)
- Kuhn-Treichel, Thomas: *Was leistet Lehrdichtung? Neue Perspektiven auf das Motiv der Himmelsreise in Manilius' Astronomica*, in: *Hermes* 148 (2020), 492–504. (= 2020c)
- Kuhn-Treichel, Thomas: *Pindar's poetic "I" and the Muses. Metaphorical role characterization in different genres*, in: *Classical Journal* 116 (2020), 152–171. (= 2020d)
- Kuhn-Treichel, Thomas: *For the most part serious? The comic potential of authorial metalepsis from Aristophanes to Lucian*, in: *Mnemosyne* (ahead of print 2023).
- Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja: *Metalepsis in popular culture*, Berlin/New York 2011.
- Kunz, Melissa: *Formen und Funktionen des Träumens in der griechischen Philosophie. Eine Untersuchung der Traumvorstellungen von der Vorsokratik bis zur Etablierung der großen Philosophenschulen im Hellenismus*, Diss. Leipzig 2020.
- Kurke, Leslie: *Choral lyric as "ritualization". Poetic sacrifice and poetic ego in Pindar's sixth Paian*, in: *Classical Antiquity* 24 (2005), 81–130.
- Lambert, Andreas: *Ein Tragelaph aus Wirklichkeit und Lügen: Die Insel des zweiten Gesichts Albert Vigoleis Thelens*, in: *Manuel Maldonado-Alemán/Carsten Gansel* (Hgg.), *Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989*, Wiesbaden 2018, 231–241.
- Lattmann, Claas: *Das Gleiche im Verschiedenen. Metaphern des Sports und Lob des Siegers in Pindars Epinikien*, Berlin/Boston 2010.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart ³1990.
- Lavocat, Françoise: *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris 2016.
- Lavocat, Françoise: *A diachronic perspective on metalepsis*, in: *Peter Hühn/John Pier/Wolf Schmid* (Hgg.), *Handbook of diachronic narratology*, Berlin/Boston 2023, 725–750.
- Leclercq, Nathalie: *Les usages de la métalepse d'auteur dans Partonopeu de Blois et Le Bel Inconnu*, in: *Perspectives médiévales* 42 (2021), <https://doi.org/10.4000/peme.37135>.
- Ledbetter, Grace: *Poetics before Plato. Interpretation and authority in early Greek theories of poetry*, Princeton 2003.
- Lenz, Friedrich Walter: *Ovid. Die Liebeselegien*, Berlin ³1976.
- Ley, Klaus: *Longin – von Bessarion zu Boileau. Wirkungsmomente der „Schrift über das Erhabene“ in der frühen Neuzeit*, Berlin 2013.
- Lieberg, Godo: *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982.
- Lienert, Elisabeth: *Die «historische» Dietrichsepik. Untersuchungen zu «Dietrichs Flucht», «Rabenschlacht» und «Alpharts Tod»*, Berlin/New York 2010.
- Limoges, Jean-Marc: *Metalepsis in the cartoons of Tex Avery. Expanding the boundaries of transgression*, in: *Kukkonen/Klimek* 2011, 196–212.
- Ludwig, Walther: *Der Ritt des Dichters auf dem Pegasus und der Kuß der Muse – zwei neuzeitliche Mythologeme*, Göttingen 1996.
- Lycett, Andrew: *Conan Doyle. The man who created Sherlock Holmes*, London 2007.
- Macé, Arnaud: *Platon. Ion, esquisse sur la tradition textuelle du dialogue, texte critique e notes textuelles par Lorenzo Ferroni, introd., trad. et commentaire par A. M.*, Paris 2018.
- Mackie, Hilary: *Graceful errors. Pindar and the performance of praise*, Ann Arbor 2003.

- Malina, Debra: *Breaking the frame. Metalepsis and the construction of the subject*, Columbus, OH 2002.
- Manieri, Alessandria: *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa 1998.
- Margolin, Uri: *Narrator*, in: *The living handbook of narratology*, veröffentlicht Januar 2014, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/44.html>.
- Marnette, Sophie: *The experiencing self and the narrating self in medieval French chronicles*, in: *Virginie Greene (Hg.), The medieval author in medieval French literature*, New York/Basingstoke 2006, 117–136.
- Martin, Dieter: *Wielands Ariost*, in: *Aurnhammer/Zanucchi 2020*, 256–272.
- Matzner, Sebastian: *Die Poesie der Metonymie. Theorie, Ästhetik und Übersetzung einer ver-gessenen Trope*, Heidelberg 2016.
- Matzner, Sebastian: *By way of introduction. Back to the future? Problems and potentials of metalepsis avant Genette*, in: *Matzner/Trimble 2020*, 1–24.
- Matzner, Sebastian/Trimble, Gail (Hgg.): *Metalepsis. Ancient texts, new perspectives*, Oxford 2020 (darin: *Epilogue: Metaleptically ever after*, S. 247–272).
- McHale, Brian: *Postmodernist fiction*, London 1987.
- McKeown, James: *Ovid Amores 3,12*, in: *Papers of the Liverpool Latin Seminar 2 (1979)*, 163–177.
- McKeown, James: *Ovid. Amores, text, prolegomena and commentary*, Bd. 3: *A Commentary on book two*, Liverpool 1998.
- McMorran, Will: *The inn and the traveller. Digressive topographies in the early modern European novel*, Oxford 2002.
- Meir, Irit/Tkachman, Oksana: *Iconicity*, in: *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics Online*, veröffentlicht März 2018.
- Meister, Jan Christoph: *Erzählen: Eine anthropologische Universalie?*, in: *Martin Huber/Wolf Schmid (Hgg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin/Boston 2018, 88–112.
- Mertens, Volker: *Der Stoff: Vorgaben und Fortschreibungen*, in: *Joachim Heinzle (Hg.), Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch – Studienausgabe*, Berlin/Boston 2014, 264–307.
- Meuli, Karl: *Scythica*, in: *Hermes 70 (1935)*, 121–176.
- Meyer-Minnemann, Klaus: *Narración paradójica y ficción*, in: *Grabe/Lang/Meyer-Minnemann 2006*, 49–71.
- Michelsen, Peter: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1962.
- Möllendorff, Peter von: *Metalepsis*, in: *Oxford Classical Dictionary Online*, veröffentlicht März 2018.
- Montandon, Alain: *Jean Paul romancier. L'étoile shandéenne*, Clermont-Ferrand 1987.
- Montorsi, Francesco: *La métalepse de régie dans le roman du xvie siècle*, in: *Poétique 181 (2017)*, 53–66.
- Moreno Soldevila, Rosario: *Martial, book IV. A commentary*, Leiden/Boston 2006.
- Muecke, Frances: *Horace Satires II, with an introd., text, transl. and comm.*, Warminster 1993.
- Müller, Armin: *Enthusiasmus*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie 2 (1972)*, 525–528.
- Müller, Jan-Dirk: *„Episches“ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit*, Berlin 2017.
- Murray, Penelope: *Plato on Poetry. Ion; Republic 376e–398b9; Republic 595–608b10*, Cambridge 1996.

- Nauta, Ruud: The concept of 'metalepsis'. From rhetoric to the theory of allusion and to narratology, in: Eisen/Möllendorff 2013, 469–482.
- Neer, Richard/Kurke, Leslie: Pindar, song, and space. Towards a lyric archaeology, Baltimore 2019.
- Neil, Robert Alexander: The Knights of Aristophanes, Cambridge 1901.
- Nellmann, Eberhard: Wolfram von Eschenbach. Parzival (Band II), nach der Ausgabe Karl Lachmanns rev. und komm. von E. N., übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt a. M. 1994.
- Nelson, Brian: The Cambridge introduction to French literature, Cambridge 2015.
- Newman, Sara: Aristotle's notion of "bringing-before-the-eyes": its contributions to Aristotelian and contemporary conceptualizations of metaphor, style, and audience, in: *Rhetorica* 20 (2002), 1–23.
- Nieberle, Sigrid: Metalepsen: Heimito von Doderer: Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal, in: Sigrid Nieberle/Elisabeth Strowick (Hgg.), *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, Köln et al. 2006, 117–139.
- Nisbet, Robin: *Collected papers on Latin literature*, ed. by Stephen Harrison, Oxford 1995.
- Noë, Alva: *Action in perception*, Cambridge, MA 2004.
- Nünlist, René: *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart/Leipzig 1998.
- Nünlist, René: *The ancient critic at work. Terms and concepts of literary criticism in Greek scholarship*, Cambridge 2009.
- Nünning, Ansgar: „Great Wits Jump“. Die literarische Inszenierung von Erzähllusion als vernachlässigte Entwicklungslinie des englischen Romans von Laurence Sterne bis Stevie Smith, in: Bernhard Reitz/Eckart Voigts-Virchow (Hgg.), *Lineages of the novel. Essays in honour of Raimund Borgmeier*, Trier 2000, 67–91.
- Nünning, Ansgar: *Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration*, in: Joerg Helbig (Hg.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg 2001, 13–47.
- Oliensis, Ellen: *Loving writing/Ovid's Amores*, Cambridge 2019.
- Orgis, Rahel: Autor und Erzähler – Frühe Neuzeit, in: Contzen/Tilg 2019, 94–104.
- Orlemanski, Julie: Who has fiction? Modernity, fictionality, and the Middle Ages, in: *New Literary History* 50 (2019), 145–170.
- Otto, Nina: *Enargeia. Untersuchungen zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, Stuttgart 2009.
- Paillard, Elodie/Milanezi, Silvia (Hgg.): *Theatre and metatheatre. Definitions, problems, limits*, Berlin/Boston 2021.
- Palumbo Stracca, Bruna: Ἀπόλετο δῶριος Ὀρφεύς. Riflessioni sull'Epitafio di Bione (37 Gall.), in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* N.S. 94 (2010), 121–148.
- Pardo-Jiménez, Pedro: Pour une approche fonctionnelle de la métalepse: Diderot avant Jacques, *Poétique* 170 (2012), 163–176.
- Paschalis, Michael: Virgil's sixth Eclogue and the Lament for Bion, in: *American Journal of Philology* 116 (1995), 617–621.
- Patrick, Brian: Metalepsis and paradoxical narration in Don Quixote. A reconsideration, in: *Letras Hispanas* 5 (2008), 116–132.
- Patron, Sylvie: The death of the narrator and the interpretation of the novel. The example of Pedro Paramo by Juan Rulfo, in: *Journal of Literary Theory* 4 (2010), 217–233.

- Patron, Sylvie: No-narrator theories/optional-narrator theories. Recent proposals and continuing problems, in: John Pier (Hg.), *Contemporary French and Francophone narratology*, Columbus 2020, 31–53.
- Pausch, Dennis: „Autor, übernehmen Sie“ – der Wechsel zwischen den Erzählebenen in der antiken Historiographie, in: Eisen/Möllendorff 2013, 197–219.
- Péron, Jacques: *Les images maritimes de Pindare*, Paris 1974.
- Pier, John: *Métalepse et hiérarchies narratives*, in: Pier/Schaeffer 2005, 247–261.
- Pier, John: *Metalepsis*, in: *The living handbook of narratology*, veröffentlicht Juli 2016, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>.
- Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005.
- Plett, Heinrich: *Enargeia in classical antiquity and the early modern age. The aesthetics of evidence*, Leiden/Boston 2012.
- Pohlmann, Karl-Friedrich: *Das Buch des Propheten Hesekiel (Ezechiel), Kapitel 1–19*, übers. und erkl., Göttingen 1996.
- Poirion, Daniel: *Les paragraphes et le pré-texte de Villehardouin*, in: *Langue française* 40 (1978), 45–59.
- Polvinen, Merja: *Self-reflective fiction and 4E cognition. An enactive approach to literary artifice*, New York 2023.
- Porod, Robert: *Von der historischen Wahrheit und dem Ende historiographischer Fiktionalität. Überlegungen zu Lukians Schrift πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν*, in: *Antike & Abendland* 53 (2007), 120–140.
- Porod, Robert: *Lucian and the limits of fiction in ancient historiography*, in: Adam Bartley (Hg.), *A Lucian for our times*, Newcastle 2009, 29–46.
- Porod, Robert: *Lukians Schrift „Wie man Geschichte schreiben soll“. Kommentar und Interpretation*, Wien 2013.
- Préaux, Jean: *Pallas, tertia Lunae*, in: Jean Bingen et al. (Hgg.), *Le monde grec. Pensée – littérature – histoire – documents. Hommages a Claire Préaux*, Bruxelles 1975, 343–352.
- Primavesi, Oliver: *Theologische Allegorese. Zur philosophischen Funktion einer poetischen Form bei Parmenides und Empedokles*, in: Marietta Horster/Christiane Reitz (Hgg.), *Wissensvermittlung in dichterischer Gestalt*, Stuttgart 2005, 69–93.
- Prodi, Enrico Emanuele: *Pindar’s Prosodia. Introd., text, and comm. to selected fragments*, Diss. Oxford 2013.
- Pütz, Jürgen: *Thelen*, in: Dietz-Rüdiger Moser (Hg.), *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, aktualisierte Ausg., München 1993, 1078f.
- Race, William: *Style and rhetoric in Pindar’s odes*, Atlanta 1990.
- Radt, Stefan Lorenz: *Pindars zweiter und sechster Paian. Text, Scholien und Kommentar*, Amsterdam 1958.
- Ramírez de Prado, Lorenzo: *Hypomnemata ad lib. spectaculorum et quatuor primos epigrammaton M. Valerii Martialis [...]*, in: *M. Valerii Martialis epigrammatum libri XV, Laurentii Ramirez de Prado Hispani, novis commentariis illustrati*, Paris 1607.
- Rawson, Claude: *Fielding’s style*, in: Claude Rawson (Hg.), *The Cambridge companion to Henry Fielding*, Cambridge 2007, 153–174.
- Renner, Adrian: *Erzähltes Leben. Möglichkeiten des Romans um 1800*, Göttingen 2021.
- Riedel, Volker: *Antike*, in: Heinz 2008, 109–118.
- Rispoli, Gioia: *Φαντασία ed ἐνάργεια negli scolí all’Iliade*, in: *Vichiana* 13 (1984), 311–339.

- Christian Rivoletti, Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia, Venedig 2014.
- Rivoletti, Christian/Seeber, Stefan: Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2018.
- Roberts, Lewis: Children's fiction, in: Patrick Brantlinger/William Thesing (Hgg.), *A companion to the Victorian novel*, Malden et al. 2002, 353–369.
- Rogers, Benjamin Bickley: *The Knights of Aristophanes, the Greek text revised, with a transl. into corresponding metres, introd. and comm.*, London 1930.
- Rosati, Gianpiero: Narcissus and Pygmalion. Illusion and spectacle in Ovid's *Metamorphoses*, Oxford 2021.
- Rösler, Wolfgang: Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike, *Poetica* 12 (1980), 283–319.
- Rösler, Wolfgang: Fiktionalität in der Antike, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (Hgg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, 363–384.
- Rösler, Wolfgang: Die Erfahrung dramatischer Dichtung und die Ausarbeitung eines Konzepts von Fiktionalität im antiken Griechenland, in: Johannes Franzen et al. (Hgg.), *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, Würzburg 2018, 51–64.
- Ross, William David: *Aristotle's Metaphysics, a revised text with introd. and comm.*, Bd. 1, Oxford 1953.
- Ruthenberg, Myriam Swennen: The tale of Ricciardo and Catella (III.6), in: Francesco Ciabattani/Pier Massimo Forni (Hgg.), *The Decameron third day in perspective. Volume three of the Lectura Boccaccii*, Toronto et al. 2014, 108–130.
- Rutherford, Ian: For the Aeginetas to Aiakos a Prosodion. An unnoticed title at Pindar, *Paeon* 6, 123, and its significance for the poem, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 118 (1997), 1–21.
- Rutherford, Ian: *Pindar's Paeans. A reading of the fragments with a survey of the genre*, Oxford 2001.
- Ryan, Marie-Laure: *Narrative as virtual reality. Immersion and interactivity in literature and electronic media*, Baltimore/London 2001.
- Ryan, Marie-Laure: Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états, in: Pier/Schaeffer 2005, 201–223.
- Schirren, Thomas: *Philosophos Bios. Die antike Philosophenbiographie als symbolische Form. Studien zur Vita Apollonii des Philostrat*, Heidelberg 2005.
- Schlicht, Tobias et al.: Wahrnehmung, in: Achim Stephan/Sven Walter (Hgg.), *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2013, 472–487.
- Schlunk, Robin: *The Homeric scholia and the Aeneid. A study of the influence of ancient Homeric literary criticism on Vergil*, Ann Arbor 1974.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston ³2014.
- Schmit-Neuerburg, Tilman: *Vergils Äneis und die antike Homerexegese. Untersuchungen zum Einfluss ethischer und kritischer Homerrezeption auf imitatio und aemulatio Vergils*, Berlin/New York 1999.
- Schneider, Christian: Welt ir nu gerne schowen, so hoeret vil bereit. Raumwahrnehmung und Wahrnehmungsräume in der frühen höfischen Epik, in: Contzen/Kragl 2018, 193–232.
- Schneider, Christian: *Logiken des Erzählens. Kohärenz und Kognition in früher mittelhochdeutscher Epik*, Berlin/Boston 2021.
- Schouler, Bernard/Boriaud, Jean-Yves: *Persona*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 6 (2003), 789–810.

- Schulz, Armin: Die Zeichen des Körpers und der Liebe. „Paris und Vienna“ in der jiddischen Fassung des Elia Levita, Hamburg 2000.
- Schwartz, Sandra: From bedroom to courtroom. Law and justice in the Greek novel, Groningen 2016.
- Seeck, Gustav Adolf: Platons „Staat“. Ein kritischer Kommentar, München 2015.
- Seelbach, Sabine/Seelbach, Ulrich: Wirnt von Grafenberg. Wigalois, Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn, übers., erl. und mit einem Nachw. vers., Berlin/Boston ²2014.
- Seelbach, Ulrich: Kommentar zum „Helmbrecht“ von Werner dem Gartenære, Göppingen 1987.
- Sheppard, Anne: The poetics of phantasia. Imagination in ancient aesthetics, London et al. 2014.
- Sittig, Ernst/Bölte, Felix: Hippokrene, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft 8,2 (1913), 1853–1857.
- Slater, Niall: Plautus in performance. The theatre of the mind, Amsterdam ²2000.
- Slater, Niall: Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes, Philadelphia 2002.
- Söffner, Jan: Die Macht der Melancholie. Boccaccio, Petrarca, Ficino, Machiavelli, Dürer, Castiglione, in: Ingrid Kasten (Hg.), Machtvolle Gefühle, Berlin/New York 2010, 334–364.
- Sommerstein, Alan: The Comedies of Aristophanes, Bd. 2: Knights, ed. with a transl. and notes, Warminster 1981.
- Spelman, Henry: Pindar and the poetics of permanence, Oxford 2018.
- Spieß, Constanze/Köpcke, Klaus-Michael (Hgg.): Metapher und Metonymie. Theoretische, methodische und empirische Zugänge, Berlin/Boston 2015 (darin: Metonymie und Metapher – Theoretische, methodische und empirische Zugänge. Eine Einführung in den Sammelband, S. 1–21).
- Spieß, Constanze: Metonymie und Metapher. Sprachdidaktische Perspektiven auf das sprachreflexive Potenzial zweier Phänomene, in: Spieß/Köpcke 2015, 323–354.
- Spyropoulos, Elias: Μάγνης ο κωμικός και η θέση του στην ιστορία της αρχαίας αττικής κωμωδίας, in: Ελληνικά 28 (1975), 248–274.
- Squire, Michael: Ekphrasis, in: Oxford Classical Dictionary Online, veröffentlicht Dez. 2015, aktualisiert Juli 2017.
- Stachorski, Stephan: Thomas Mann, die deutsche Schuld und „Der Erwählte“, in: Thomas Mann Jahrbuch 27 (2014), 79–94.
- Starkie, William: The Clouds of Aristophanes, with introd., English prose transl., crit. notes and comm., London 1911.
- Stern, Guy: Fielding, Wieland, Goethe and the rise of the novel, Frankfurt a. M. et al. 2003.
- Stevens, Adrian: Fiction, plot and discourse. Wolfram’s Parzival and its narrative sources, in: Will Hasty (Hg.), A companion to Wolfram’s Parzival, Columbia 1999, 99–123.
- Stierle, Karlheinz: Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters, Heidelberg 1980, 253–313.
- Storey, Ian Christopher: Fragments of Old Comedy, Bd. 2: Diopieithes to Pherecrates, ed. and transl., Cambridge/London 2011.
- Stroh, Wilfried: Caelo Musa beat oder: Horaz und der neuzeitliche Pegasus, in: Niklas Holzberg/Friedrich Maier (Hgg.), Ut poesis pictura. Antike Texte in Bildern. Herrn Professor Dr. Werner Suerbaum zum 60. Geburtstag, Bd. 2: Untersuchungen, Bamberg 1993, 53–64.
- Tabacco, Raffaella: Il tiranno nelle declamazioni di scuola in lingua latina, in: Memorie dell’Accademia delle Scienze di Torino 9 (1985), 1–141.

- Tamiolaki, Melina: Satire and historiography. The reception of the classical models and the construction of the author's persona in Lucian's *De historia conscribenda*, in: *Mnemosyne* 68 (2015), 917–936.
- Tamiolaki, Melina: Lucian on truth and lies in ancient historiography. The theory and its limits, in: Lisa Hau/Ian Ruffel (Hgg.), *Truth and history in the ancient world. Pluralising the past*, London 2016, 267–283.
- Tamiolaki, Melina: Das Problem der Wahrheit in der antiken Geschichtsschreibung. Beobachtungen zu Lukians *De Historia Conscribenda*, in: Thomas Blank/Felix Maier (Hgg.), *Die symphonischen Schwestern. Narrative Konstruktion von ‚Wahrheiten‘ in der nachklassischen Geschichtsschreibung*, Stuttgart 2018, 49–68.
- Taub, Liba: *Aetna*, Latin didactic poem by unknown poet, 1st half of 1st cent. CE, in: *Oxford Classical Dictionary online*, veröffentlicht Dez. 2021.
- Tilg, Stefan: Autor und Erzähler – Antike, in: Contzen/Tilg 2019, 69–81.
- Tilg, Stefan: 'Lying' as a term for 'fiction' in Graeco-Roman antiquity, in: Monika Fludernik/Stephan Packard (Hg.), *Being untruthful. Lying, fiction, and the non-factual*, Baden-Baden, 149–165.
- Timm, Erika: *Paris un Wiene*. Ein jiddischer Stanzroman des 16. Jahrhunderts von (oder aus dem Umkreis von) Elia Levita, eingel., in *Transkription hrsg. und komm.*, Tübingen 1996.
- Tomassi, Gianluigi: Tyrants and tyrannicides. Between literary creation and contemporary reality in Greek declamation', in: Eugenio Amato/Francesco Citti/Bart Huelsenbeck (Hgg.), *Law and ethics in Greek and Roman declamation*, Berlin/Boston 2015, 249–267.
- Touloumakos, Johannes: Witz und Humor bei Aristoteles, in: *Τεκμήρια* 2 (1996), 120–134.
- Uhlig, Marion: *Métalepse et flux narratif au Moyen Âge : le récit à tiroirs, un Éden d'avant la transgression*, in: *Fabula-LhT* 20 (2018), <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=2132> (abgerufen 28.09.2020).
- Ventarola, Barbara: Transkulturelle Ansteckungen. Wielands kreative Bearbeitung des Don Quijote in *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, in: Alexander Nebrig/Daniele Vecchiato (Hgg.), *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien*, Berlin/Boston 2019, 75–108.
- Vian, Francis: *Nonnus. Les Dionysiaques, IX: chants XXV–XXIX, texte établi et trad.*, Paris 1990.
- Vossius, Gerardus Joannes: *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriarum institutionum libri sex*, Leiden 1643.
- Wagner, Frank: *Métalepse / Metalepsis*, in: *Glossaire du RêNaF*, <http://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/metalepse-metalepsis/> (abgerufen 10.06.2021).
- Wagner, Silvan: *Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik*, Berlin/Boston 2015.
- Walker, Roger: *Tradition and technique in El libro del cavallero Zifar*, London 1974.
- Walsh, Richard: Who is the narrator? in: *Poetics Today* 18 (1997), 495–513.
- Walsh, Richard: *The rhetoric of fictionality. Narrative theory and the idea of fiction*, Columbus 2007.
- Walsh, Richard: *Dreaming and narration*, in: *The living handbook of narratology*, veröffentlicht Okt. 2013, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/70.html>.
- Webb, Ruth: *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham 2009.
- Weber, Arne: *Die körperliche Konstitution von Kognition*, Wiesbaden 2017.
- Werle, Dirk: Thomas Manns *Erwählter* und die Erzähltheorie der 1950er Jahre, in: *Euphorion* 106 (2012), 439–464.

- Whitmarsh, Tim: Philostratus, in: Irene de Jong/René Nünlist/Angus Bowie (Hgg.), *Narrators, narratees, and narratives in ancient Greek literature*, Leiden/Boston 2004, 423–439.
- Whitmarsh, Tim: An I for an I. Reading fictional autobiography, in: Anna Marmodoro/Jonathan Hill (Hgg.), *The author's voice in classical and late antiquity*, Oxford 2013, 233–250. (= 2013a)
- Whitmarsh, Tim: Radical cognition. Metalepsis in classical Greek drama, in: *Greece and Rome* 60 (2013), 4–16. (= 2013b)
- Wimmel, Walter: *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960.
- Windeatt, Barry: *Troilus and the disenchantment of romance*, in: Derek Brewer (Hg.), *Studies in medieval English romances. Some new approaches*, Cambridge 1988, 129–147.
- Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*, München 2008.
- Wittig, Susan: *Stylistic and narrative structures in the Middle English romances*, Austin 1978.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993.
- Wolf, Werner: Metalepsis as a transgeneric and transmedial phenomenon. A case study of the possibilities of 'exporting' narratological concepts, in: Jan Christoph Meister (Hg.), *Narratology beyond literary criticism. Mediality, disciplinarity*, Berlin/New York 2005, 83–107.
- Wolf, Werner: *Illusion (aesthetic)*, in: *The living handbook of narratology*, veröffentlicht Jan. 2014, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/71.html>.
- Wolff, Dominik: *Paulus beispielsweise. Selbstdarstellung und autobiographisches Schreiben im Ersten Korintherbrief*, Berlin/Boston 2017.
- Wood, Clem: 'I am going to say ...'. A sign on the road of Herodotus' Logos, in: *Classical Quarterly* 66 (2016), 13–31.
- Woodman, Anthony: *Horace. Odes book III*, Cambridge 2022.
- Wünsch, Marianne: *Okkultismus im Kontext von Thomas Manns Zauberberg*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 24 (2011), 85–103.
- Wüst, Ellen: *Pindar als geschichtsschreibender Dichter. Interpretationen der 12 vorsizilischen Siegeslieder, des sechsten Paians und der zehnten olympischen Ode*, Diss. Tübingen 1967.
- Zaiser, Rainer: *Inszenierte Poetik. Metatextualität als Selbstreflexion von Dichtung in der italienischen Literatur der frühen Neuzeit*, Berlin 2009.
- Zanker, Graham: *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, in: *Rheinisches Museum* 124 (1981), 297–311.
- Zeman, Sonja: *Dimensions of tense and temporality in Middle High German narratives*, in: *Contzen/Kragl* 2018, 267–283.
- Zhmod, Leonid: *Pythagoras' northern connections: Zalmoxis, Abaris, Aristeas*, in: *Classical Quarterly* 66 (2016), 446–462.
- Zimmermann, Daniel: *Transgressionen der Moderne. Metaleptisches Erzählen in Spanien (1882–1943)*, Heidelberg 2022.
- Zuenelli, Simon: *Nonnus, a classic in the making: the book epigram on the Dionysiaca (A.P. 9.198)*, in: *Berenice Verhelst (Hg.), Nonnus of Panopolis in context IV. Poetry at the crossroads*, Leuven 2022, 23–41.

Index

Stellen

Werke aus Antike, Mittelalter und Renaissance sind in der Regel mit genauer Stellenangabe zitiert, Werke aus der Neuzeit mit mit bloßem Titel.

Antike

Anthologia Palatina

– 9,198 164

Aristeas von Prokonnesos

– BNJ F 1a 26

– BNJ F 2 26

– BNJ 35 T 2 57

Aristophanes

– *Equ.* 522–524 121

– *Nub.* 549f. 123, 151

– *Ran.* 13–15 124

– *Ran.* 909f. 126

– *Ran.* 911f. 125, 138

– *Thesm.* 95–129 127

Aristoteles

– *Metaph.* 1,8, 989b29–34 134

– *Poet.* 9,1451a36–b5 160

– *Poet.* 17,1455a22–25 37

Cicero

– *Verr.* 2,4,35 47

Claudian

– *Eutrop.* 1,294–296 161

– *Symm.* 2,54–59 161

Cornelius Nepos

– *Ag.* 4,2 46

Diodor

– 4,25,4 46

Dionysios von Halikarnassos

– *Lys.* 7 44

Ezechiel

– 8,3 29

– 11,1 29

Flavius Josephus

– *Ant.* 8,393 46

Heliodor

– 1,14,1–2 162

– 3,1,1f. 57

Herodot

– 4,14 57

Homer

– *Il.* 16,787 138

– *Od.* 1,347f. 118

– *Od.* 8,489–493 24

Homerische Hymnen

– 5,293 = 9,9 = 18,11 45

Horaz

– *Carm.* 3,4,5–8 60

– *Sat.* 1,10,36f. 144, 166

– *Sat.* 2,5,40f. 145

Juvenal

– 7,151–154 154

Kallimachos

– *Ait. fr.* 1,20 Harder 151

Kratinos

– *Pytine* 127

Lukian

– *Hist. conscr.* 8 155

– *Hist. conscr.* 12 158

– *Hist. conscr.* 15 156

– *Hist. conscr.* 26 159

– *Hist. conscr.* 28 50, 116, 158

– *Hist. conscr.* 38 159

– *Hist. conscr.* 49f. 48

– *Hist. conscr.* 57 155

– *Philops.* 39 157

Martial

– 4,14,2–5 153

Martianus Capella

– 6,575 61

- 6,578f. 61
- 6,580 61
- Maximos von Tyros
 - 38,3c 27
 - 38,3g 27
- Nonnos
 - *Dion.* 25,1 164
 - *Dion.* 25,18–21 58
 - *Dion.* 25,22–30 164, 175
 - *Dion.* 25,264–270 4, 58, 116, 164
- Ovid
 - *Am.* 2,1,15–18 150
 - *Am.* 3,12,21–31 147
 - *Am.* 3,12,41f. 148
 - *Trist.* 2,439 153
- Parmenides
 - fr. 1,1–5 Coxon = DK 28 B1,1–5 28
- Pausanias
 - 1,22,7 29
- Philostrat
 - *Ap.* 6,1–2 54
 - *Ap.* 8,1–2 54
 - *Ap.* 8,5 57
 - *Her.* 6,3–6 52
 - *Her.* 23,2f. 52
 - *Her.* 45,1 52
 - *Her.* 55,6 52
 - *Soph.* 1,19 51
- Pindar
 - *Nem.* 9,1–3 32
 - *Ol.* 6,22–30 3, 32
 - *Pai.* 6,127–131 4, 118
 - *Pyth.* 10,29f. 30
 - *Pyth.* 10,51f. 31
- Platon
 - *Ion* 535b2–c3 36
 - *Menex.* 235c4 42
 - *Rep.* 363c4–d7 130
 - *Soph.* 252a5–8 133
- *Theait.* 181a4–b1 133
- Plautus
 - *Cas.* 66 139
- Polybios
 - 9,29,7 46
- Properz
 - 2,1,17f. 146
- Ps.-Longin
 - *Subl.* 15,1 42
 - *Subl.* 15,2 39, 43
 - *Subl.* 15,4 40, 116, 155
- Ps.-Moschos
 - *Epit. Bion.* 80–82 143
- Ps.-Skylax
 - §7 46
- Ps.-Vergil
 - *Aetna* 74–91 153
- Quintilian
 - *Inst.* 6,2,31f. 41
- Scholien
 - *Il.* 11,598b bT 48, 136, 145, 166
 - *Il.* 14,0 bT 136
 - *Il.* 14,226f. bT 43
 - *Il.* 15,390 bT 48
- Servius
 - *Aen.* 8,40 139
 - *Ecl.* 6,62 116, 140
- Statius
 - *Silv.* 2,7,77f. 153
 - *Silv.* 4,2,2 153
- Thukydidies
 - 1,5,2 129
- Vergil
 - *Ecl.* 6,27–30 141
 - *Ecl.* 6,46 140
 - *Ecl.* 6,62f. 140
- Xenophon
 - *Hell.* 6,5,1 45

Mittelalter und Renaissance

Amadís de Gaula

- Kap. 112 68

Ami et Amile

- V. 1229f. 67

Ariost

- *Orlando furioso* 9,93,5–8 75
- *Orlando furioso* 10,35,1 178, 196
- *Orlando furioso* 12,17,1–6 74

- *Orlando furioso* 15,9,8–10 178
- *Orlando furioso* 22,4,5–5,1 75
- *Orlando furioso* 35,31,1–7 76
- *Orlando furioso* 41,46,6–8 179, 196
- Bernhard von Clairvaux
- *In vigilia nativitatit Domini* 6,10 66
- Boccaccio
- *Decameron* 3,6,3 72
- *Decameron* 3,7,2 72
- *Decameron* 4,7,5 71
- *Decameron* 5,5,3 72
- Boiardo
- *Orlando innamorato* 2,17,38,1–4 178
- Dietrichs Flucht*
- V. 1890 177
- V. 1941 177
- Erasmus von Rotterdam
- *De libero arbitrio* 181
- Geoffroy de Villehardouins
- *La conquête de Constantinople* Par. 324 67
- Gottfried von Straßburg
- *Tristan* V. 4588–4595 173
- *Tristan* V. 4824–4826 174
- *Tristan* V. 4962f. 174
- Heimo von Bamberg
- *De decursu temporum* 2,4 66
- Ipomadon*
- V. 8201–8203 65
- Jean Maugin
- *Tristan en prose* 181
- Libro de Apolonio*
- Str. 433cd 67
- Malory, Sir Thomas
- *Le Morte Darthur* 12,9 Caxton 65
- Michael Psellos
- *De Heliodoro et Achille Tatio iudicium* p. 96,84–86 Dyck 138
- Münchner Oswald*
- V. 2483f. 69
- Nibelungenlied*
- Str. 1287,1f. 69
- Paris un Wiene*
- 90,7f. 180
- 121,5–7 181
- Philip Sidney
- *Old Arcadia* 181
- Reinfried von Braunschweig*
- V. 19306f. 172
- Renaud de Beaujeu
- *Bel inconnu* V. 6256f. 169
- Theodoricus
- *Historia de antiquitate regum Norwagiensium* 23 66
- Ulrich von Etzenbach
- *Alexander* V. 11881–11883 172
- Wernher der Gartenaere
- *Meier Helmbrecht* V. 1503–1506 173
- *Meier Helmbrecht* V. 1536–1538 173
- Wirt von Grafenberg
- *Wigalois* V. 856–862 174
- Wolfram von Eschenbach
- *Parzival* 74,10–15 170
- *Parzival* 738,11–13 172
- *Parzival* 778,26 69
- *Willehalm* 360,29f. 68

Neuzeit

- Adair, Gilbert
- *And Then There Was No One* 203
- Barrie, James M.
- *Peter and Wendy* 3, 103ff., 195f.
- Boileau, Nicolas
- *Moyse sauvé* 78
- Brontës, Charlotte
- *Shirley* 98
- Calvino, Italo
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore* 111
- Cervantes, Miguel de
- *Don Quixote* 79
- Diderot, Denis
- *Jacques le fataliste* 4, 83, 116, 188f.
- Döblin, Alfred
- *Berlin Alexanderpatz* 195
- Doderer, Heimito von
- *Die Wasserfälle von Slunj* 110, 201

- Doyle, Arthur Conan
– *Tagebuch* 195
- Eco, Umberto
– *Postille a Il nome della rosa* 195
- Eichendorff, Joseph von
– *Ahnung und Gegenwart* 87, 97
- Eliot, George
– *Adam Bede* 99, 190
– *Scenes of Clerical Life* 99
– *The Mill on the Floss* 98
- Ende, Michael
– *Die unendliche Geschichte* 111
- Fforde, Jasper
– *The Eyre Affair* 111
- Fielding, Henry
– *Jonathan Wild* 184
– *Joseph Andrews* 80
– *Tom Jones* 81, 185
- Flauberg, Gustave
– *Briefe* 191, 193
- Funke, Cornelia
– *Tintenherz* 111
- Gautier, Théophile
– *Capitaine Fracasse* 101
- Goethe, Johann Wolfgang von
– *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 87
- Greer, Andrew Sean
– *Less* 112
- Gross-Hoffinger, Anton Johann
– *Der König* 97
- Illenhöfer, Christian Ulrich
– *Poetische Beschreibung ...* 78
- Jean Paul
– *Dr. Katzenberger* 95
- Kästner, Erhart
– *Zeltbuch von Tumilad* 73
- Kehlmann, Daniel
– *Ruhm* 203
Lustiges Taschenbuch
– *Nr. 222* 202
- Mann, Thomas
– *Der Erwählte* 2, 197
– *Der Zauberberg* 1, 106
– *Die Geschichten Jaakobs* 107
- Puschkin, Alexander
– *Der Schneesturm* 87
- Stangl, Thomas
– *Was ist gute Literatur* 204
- Sterne, Laurence
– *Tristram Shandy* 82f., 186
- Swift, Jonathan
– *A Tale of a Tub* 183
- Thelen, Albert Vigoleis
– *Die Insel des zweiten Gesichts* 109, 199
- Tieck, Ludwig
– *Franz Sternbalds Wanderungen* 87
- Unamuno, Miguel de
– *Niebla* 203
- Wieland, Christoph Martin
– *Agathon* 86, 187
– *Don Sylvio* 85, 187
– *Idris* 95
– *Oberon* 90, 93

Namen und Sachen

Namen moderner Forscher:innen sind aufgenommen, soweit sie im Haupttext diskutiert werden und relevant für die Metalepsenforschung sind; zitierte Autor:innen suche man im Stellenindex.

- Adressat/Rezipient
 – als Subjekt der Figurenlenkung 185
 – Analogie zwischen Erleben von Autor und R. 42ff.
 – Anwesenheit einzeln ausformuliert 75, 82, 99, 107
 – eingeschlossen durch Plural 1, 47, 53, 56, 65, 195
 – generelle Kopräsenz mit Erzähler und Figuren 69, 71
 – Leser erhält Wahlmöglichkeit 84
- Agonalität 166
- Alber, Jan 190
- Allegorie 62, 76, 108, 174
- Anschaulichkeit 5, 40f., 56, 94, 96, 98ff., 106, 110, 113f., 137f., 141, 163, 182, 200, 212
- Apokalyptik 29
- Apostrophe 137
- Aufführungskontext 34, 63, 119f., 126
- Augenzeugenschaft 24, 56, 61f., 141
- Autobiographie 108
- Autofiktion 108
- Autonomie (von Figuren) 180, 182, 186, 198, 201, 204f.
- Biographie 14, 54
- Brachylogie 117, 130f., 135f.
- chanson de geste* 67
- Comic 202
- Deixis 98, 202
- Deklamation 154
- Diatriben 50, 157
- Dissonanz, kognitive 16
- Eisen, Ute 211f.
- ekplēxis* 36, 39, 42
- Ekstase 27f., 34, 37, 62, 94
- Enaktivismus 99, 137, 215
- enargeia* 24, 38f., 41, 43f., 56f., 62f., 137, 141f., 212
- enthūsiastos* 36f., 60, 64
- entrelacement* 65f., 74, 177, 183
- Epos (antikes) 24, 26, 57ff., 127, 154, 163ff.
- Erlebnishaftigkeit 53, 100, 108, 206, 215, 217
- Erzählen
 – als Agieren im Raum der erzählten Welt 65
 – als ambivalentes Geschäft 204
 – als Ausarbeiten des gegebenen Materials 176
 – als Auseinandersetzung mit dichterischen Rivalen 166
 – als fragwürdiger und grausamer Akt 205
 – als freie Verfügung über die Figuren 156
 – als Führung eines Figurenkosmos 182
 – als Fürsorge für die Figuren 184f.
 – als gemeinsame Lenkung der Figuren durch Erzähler und Leser 185
 – als Gewaltausübung 202
 – als Handeln, bei dem der Dichter die erzählte Welt disponiert 137
 – als Hervorbringen eines fiktiven Kosmos 149
 – als Interaktion mit den Figuren 120
 – als mentales Erleben gegen Raum- und Zeitgrenzen 34
 – als physische Steuerung der erzählten Welt 133
 – als Ringen, Figuren an den gewünschten Ort zu bringen 186
 – als selbstreflexiver Prozess 88
 – als übernatürliche Form des Sehens 92
 – lässt Erzähler und Rezipierende zu Augenzeugen werden 62
 – unter dem Gesichtspunkt der Leserlenkung 100
 – unter handwerklichem Gesichtspunkt 175
 – von technisch-kompositorischer Seite 47
- Erzähler *passim*, siehe besonders
 – als Bösewicht 196

- als Chronist 198
- als Führer 82, 85, 88
- als Mörder und Beschützer 204
- als Puppenspieler 2, 128, 157, 167, 192
- als Schauspieler 157, 182, 189
- als Zeuge 61f., 82, 192
- autodiegetischer 79, 108
- Autorität des E. 16, 88
- Begriffsverwendung 20ff.
- heterodiegetischer 1ff., 61, 87, 108f., 119
- homodiegetischer 82
- *overt narrator* 79
- Parallele zu Gott 181
- überforderter 83, 88, 186
- Erzählgemeinschaft 72, 185
- Eskapismus 73

- Faktualität 14, 49, 160f., 188, 210, 220
- Fiktionalität 49, 148f., 153, 156, 160f., 168, 170f., 184, 188f., 206, 209f., 212f., 220
- Fliegen/Flug 27, 29, 31, 40, 48, 76f., 91, 95f.
- Fludernik, Monika 6, 11ff., 15, 18, 64, 66, 70, 81, 190

- Geist der Erzählung 1ff., 106f., 197f.
- Genette, Gérard 9, 11ff., 78, 82f., 101, 117, 186, 188
- Geschichtsschreibung *siehe* Historiographie
- Grethlein, Jonas 14
- Gyges (Ring des) 102, 104, 110

- Hagiographie 54
- Hammer, Martin Sebastian 16
- Hanebeck, Julian 12f., 16
- Häsner, Bernd 10, 66, 74, 76, 182
- Hippogryf 91ff.
- Historiographie 46, 48ff., 155ff., 184, 188
- Humor *siehe* Komik
- Hyperboreer 26, 29ff.

- Illusion (ästhetische)
 - systematische Überlegungen 211ff.
 - ausgedrückt durch Urheberbild 126, 138, 144, 168
 - der Simultaneität 163
 - des Autors 193
 - des Vortragenden 36, 41, 53
- Illusionsbrechung 171, 175, 178, 182
- Illusionsförderung 16, 100, 188f., 191, 194, 198
- Inkompatibilität mit I. 205, 210
- Meta-Illusion 182
- Raumillusion 71
- wirkt trotz Bewusstsein 105
- Immersion 44, 53, 99, 108, 114, 128, 138, 163, 191, 193, 200, 211ff.
- Ironie 5, 74, 77, 80, 82, 84f., 88, 93, 102ff., 109, 114f., 131f., 134f., 137, 146, 149, 183f., 186f., 189, 195f., 198f., 201, 203, 205f., 209, 214, 219
- Fiktionsironie 171, 188, 206
- Selbstironie 83, 89, 94, 114, 127, 151f., 171, 178, 191, 206, 213

- Jong, Irene de 6, 16, 211

- Kearey, Talitha 12, 36
- Kinderbuch 103, 195
- Klimek, Sonja 11f.
- Kognitionswissenschaft 99, 144, 167
- Komik 5, 16, 50, 82, 84f., 88, 96, 105, 109, 114, 122f., 125, 128, 132, 134f., 150ff., 157ff., 167, 171, 178, 186, 205f., 219
- Komödie (antike) 121ff., 139
- Konventionalisierung 135f., 138, 187, 208, 216
- Kopräsenz 71, 210, 213, 220
- Kult 120

- Lavocat, Françoise 11
- Lehrgedicht 28, 152f.
- Leser *siehe* Adressat/Rezipient
- Lieberg, Godo 117f., 124, 129, 139f., 144, 152, 161, 167f., 187
- Lied-Weg-Motiv 18, 25, 29, 34
- Literaturkritik 209
- Lyrik (antike) 30ff., 60, 118ff.

- Magie 90, 92, 102, 140f., 144
- Matzner, Sebastian 6, 16f.
- Metalepse *passim*, *siehe* besonders
 - als heuristisches Werkzeug 17
 - angemessener Begriff? 14
 - aufsteigende („outward“) 10, 159, 179, 203

- Definition 9f.
- ontologische (Ebene der *histoire*) 11f., 61, 104, 110, 202, 208, 214
- sekundäre 12, 36, 51, 121ff., 128f.
- Terminologie 10ff.
- ‚tote‘ 19
- Metapher
 - Bewegungsm. 45, 62, 91
 - handwerkliche 176
 - humoristische 96
 - lexikalisierte 45, 50
 - M. und Metalepse 17ff.
 - Stilmetapher 81, 145
 - vulgäre 123

siehe auch Lied-Weg-Motiv
- Metonymie 18f., 116f.
- Mittellatein 66
- Möllendorff, Peter von 211f.
- Musen 29, 32, 35, 58f., 61, 90ff., 155, 161, 164f., 167
- Mystik 28, 33, 35, 59, 92
- Narratologie
 - Diachrone 6
 - Historische 6
 - strukturalistische 15, 22, 218
- Oralität 63, 70, 72, 77, 114, 129f., 169, 176, 208ff., 213, 220
- Orpheus 46, 52f., 118, 130, 141ff., 167
- Orphik 140ff.
- Panegyrik 158
- Paratext 194
- Parodie 145f., 150, 154
- Performativität 38, 63, 144, 157, 200, 210, 220
- phantasia* 24, 36, 38ff., 42f., 62, 97, 127, 212
- Ramírez de Prado, Lorenzo 116, 168
- Rationalisierung 37
- Rationalisierung 64
- Raumkonzeption 70f., 75, 210
- reenactment* 166ff.
- Resemantisierung 50, 86
- Rettung (metaleptische) 179, 181, 203, 206
- Rezipient *siehe* Adressat/Rezipient
- Rhapsode 23, 36, 42, 127, 212
- Rhetorik 9, 41, 45, 63, 154
- Roman *passim*, *siehe* besonders
 - antiker 54, 56, 162f.
 - Bildungsroman 86
 - historischer 97
 - Kriminalroman 203
 - moderner 78ff., 183ff.
 - phantastischer 111
 - postmoderner 110, 159, 214
 - realistischer 195
 - Stanzroman 180
 - Versroman 65, 169
 - viktorianischer 98, 103, 115, 190f., 193f., 210, 214f.
- Satire
 - menippeische 61
 - neuzeitliche 183
 - römische 144, 146, 154, 167
- Schamanismus 27
- Schriftlichkeit 73, 208, 210, 213f., 218, 220, 236
- Seefahrt 30, 51ff.
- Seelenreise 27, 39
- Simultaneität 10, 69, 81, 84, 163, 179
- Skalierung
 - der ästhetischen Illusion 215
 - der Bildhaftigkeit 19, 207
 - der Trennung diegetischer Ebenen 15
- Spott 51, 85f., 123, 133, 145f., 157ff., 212
- Sprachökonomie 66, 135
- Szenenwechsel 64, 77, 80, 97, 114, 177ff., 184
- Tötung (metaleptische) 4, 58, 138, 144, 154, 159, 163f., 195, 197, 203f., 206f.
- Translokation 30, 42, 57
- Traum 1, 5, 28, 41, 52, 61, 106, 108, 115
- Trimble, Gail 6, 16
- Tropologie 17
- Überblendung 34, 60, 168
- Übernatürliches 5, 27ff., 31ff., 37, 53, 57, 60, 64, 92, 102, 104, 106f., 113, 115, 121, 148
- Uhlig, Marion 16

Verkörperung 15, 21, 127, 130, 137, 144, 157,
167, 189, 192, 198ff., 206, 208ff., 216
Versepos 73, 90, 95

„Wie“ der Urheberschaft 171, 173, 175, 182,
205

Wille, freier 181
Wolf, Werner 215

Zeigraum 70