

**Universität Algier 2**  
**Abou el Kacem Saad Allah**  
**Fakultät für Literaturen und Fremdsprachen**  
**Abteilung für Deutsch, Italienisch und Spanisch**



**Fachbereich: Literaturwissenschaft**

**Masterarbeit zum Thema:**

**Metafiktion und Metatextualität in Christoph Heins Roman *Trutz***  
**(2017)**

**Vorgelegt von**  
Sarah Benguerrah

**Betreut von**  
Herrn Dr. Ali Aberkane

**Studienjahr 2022**

## *Danksagung*

*An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei meinem Betreuer, Herrn Dr. Ali Aberkane, bedanken, der mich während meiner Arbeit geduldig, fachlich orientiert hat.*

*Einen herzlichen und lieben Dank spreche ich Herrn Dr. Said Djadoun für seine starke emotionale Rückhalt über die Dauer meines gesamten Studiums, seine menschliche Unterstützung und Ermutigungen in schwierigen Zeiten.*

**Widmung**

***Dieser Arbeit ist meinen Eltern, meinen Geschwistern, meinen Freunden und Kollegen gewidmet: Asmani Rachid, Yahiaoui Meriem, Chaouadi Yasemin, Habel Selma, Anfel Behlouli und Achref Boureghdad.***

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	6
<b>1. Theoretische Grundlagen und Kategorien von Metafiktionalität und Metatextualität</b> .....	9
<b>1.1. Zum Begriff Metafiktionalität</b> .....	9
1.1.1. Transfiktionalität und Metafiktion .....	12
1.1.2. Binnenerzählung und Metanarration .....	12
1.1.3. Selbstreferenzialität und Metapoetik.....	13
1.1.4. Fiktionalität und Selbstinszenierung .....	15
1.1.5. Zur Metalepse.....	16
<b>1.2. Zur Metatextualität</b> .....	17
1.2.1. ‚Transtextualität‘ nach Gérard Genette .....	18
1.2.2. Der Dialogizitätsbegriff .....	19
1.2.3. Intertextualität als multireferentielle Selbstreflexion.....	20
1.2.4. Metasprachlichkeit als intratextueller Diskurs .....	22
1.3. Das Archiv als diskursive Metastruktur .....	22
1.4. Biografismus und Intersubjektivität .....	23
<b>2. Zu den narrativen und chronologischen Aspekten in <i>Trutz</i></b> .....	24
2.1. Der Prolog als programmatischer Erzählanfang.....	24
2.2. Zur gemischten Ich-Er-Erzählperspektive.....	27
2.3. Zur Fokalisation .....	29
2.3.1. Die unfokalisierte Erzählung als metanarratives Phänomen.....	29
2.4. ‚Erzählzeit‘ versus ‚erzählte Zeit‘ .....	30
2.5. Mnemonik als Erzählstrategie .....	31
2.6. Die dialogischen und monologischen Strukturen .....	32
<b>Zwischenfazit</b> .....	33

<b>3. Die fiktionale Konstruktivität und die textuellen Metaebenen des Romans</b>	34
<b>3.1. Zu den metafiktionalen Orten</b>	34
3.1.1. Das Schreiben als metapoetisches Experiment	34
3.1.2. Zur autoreferenziellen Transfiktion: „ <i>Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.</i> “	36
3.1.3. Archiv und 'Gegenarchiv'	36
3.1.4. Das Spiel mit textueller Ambivalenz und Metaprosa	38
3.1.5. Metakritik als interdiskursives Geflecht	38
<b>3.2. Zu den metatextuellen Verweisen</b>	39
3.2.1. Zu den (auto)intertextuellen und interkontextuellen Bezügen	39
3.2.2. Historizität und historiografischer Diskurs: eine re-konstruierte Chronik	42
3.2.3. (Auto)-Biografismus und Intersubjektivität	44
<b>3.3. Die multimedialen und metakünstlerlichen Bezüge</b>	44
3.3.1. ‚Die Veroperung‘ des Romandiskurses	44
3.3.2. Musik und Akustik als Erinnerungsmotive	45
3.3.3. Theatralität als dramatische Selbstinszenierung des Romantextes	46
<b>Zwischenfazit</b>	47
<b>4. Schlussfolgerung und Ausblick</b>	49
<b>5. Literaturverzeichnis</b>	52

## Einleitung

„Metafiktional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferenziellen Elemente eines Erzähltextes (...)“.

Werner, Wolf, in: Dauner, 2009: S. 31

Bekanntlich wird ‚Metafiktion‘ als Fiktion über Fiktion verstanden (Vgl. Bonet, 2019: S.15), was zu einer Reflexion über immanente Textstrukturen führt, in denen der Text aufgrund dessen über sich selbst reflektiert. Die Hauptfunktion der Metafiktion bezeichnet den selbst implikativen, reflexiven und immanenten Gehalt eines fiktionalen Textes (ebd., S. 16). Der Sinngehalt von Metatextualität bezieht sich im Grunde auf die Beziehung zwischen einem Text und sich selbst als reflexiver oder selbstreferenzieller Ebene (Vgl. Dauner2009: S.33).

In unserer Masterarbeit möchten wir das Thema Metafiktion und Metatextualität in Christoph Heins Roman *Trutz* (2017) analysieren. Der Roman erzählt die Chronik der zwei Familien „Gejm“ und „Trutz“, wo Christoph Hein sie im 21. Jahrhundert im zweifachen Sinn beschrieben hat: ihre Historizität, die Zeitgeschichte reflektierend sowie die Historizität des Textes selbst. Dies ermöglicht beide Paradigmen, nämlich Metafiktion und Metatextualität, im hier untersuchten Korpus nachzuweisen.

Ziel der Arbeit ist daher, den komplexen Metafiktion und Metatextualität in Christoph Heins Roman *Trutz* (2017) zu reflektieren sowie ihre Ebenen, Kategorien an den Tag zu legen.

Der Anstoß für Auswahl des Themas ergab sich im Licence-Studiengang aus den Seminaren von Herrn Dr. Ali Aberkane im dritten Studienjahr, als wir uns mit der Analyse der Novelle *Der fremde Freund / Drachenblut* von Christoph Hein ausführlich auseinandergesetzt haben.

Infolgedessen besteht das Hauptziel meiner Masterarbeit vornehmlich darin, die metafiktionalen und metatextuellen Textstrukturen sowie deren Formen und Funktionen am Beispiel des Romans *Trutz* textexemplarisch zu veranschaulichen.

Angesichts jener Vorgehensweise lässt sich über die textstrukturellen, Formen und Funktionen beider untersuchten Größen in Heins Roman *Trutz* zu fragen. Unsere Problematik kann daher durch die folgenden Teilfragen zusammengefasst werden:

- Welche Formen der Metafiktion und Metatextualität weist Christoph Heins Roman *Trutz* auf?
- Welche textstrukturellen und poetologischen Funktionen erfüllen die Metafiktion und Metatextualität im selben Roman?
- Welche Erzählmomente und Motive strukturieren beide Größen und an welchen Schlüsselstellen sind sie erkennbar?
- Inwiefern tragen beide Aspekte zum selbstreflexiven und -referentiellen Status und enunziativen Gehalt des Textes bei?

Von den genannten Forschungsfragen ausgehend können folgende Hypothesen aufgestellt werden: Der Autor Christoph Hein geht in seinem Roman *Trutz* mit unterschiedlichen Ebenen der Metafiktion und der metatextuellen Prozesse um. Diese bilden eine Konstellation von metafiktionalen Unterkategorien, wie Metanarration, Selbstinszenierung, Metalepse aus. Zudem indiziert der Text wissentliche metatextuelle Subkategorien wie Intertextualität, Transtextualität, Metasprachlichkeit, die für Heins poetischen Diskurs sinnkonstitutiv sind.

Diese beiden Aspekte wirken im Roman *Trutz* als Reflexivitäts- und Selbstreferenzialitätsphänomen, das eine Autor-Leser-Kommunikation hier zweiten Grades hervorruft. Diese Themen stellen insbesondere die Frage nach den Momenten der Textproduktivität, der Enociationsmoment und der Autorfunktion in den Mittelpunkt unserer Reflexion. Ausgehend von diesem methodischen Ansatz wird die vorliegende Arbeit in drei Kapitel gliedert:

Das erste Kapitel ist theoretisch orientiert. Es geht auf die theoretischen Grundlagen und Kategorien der Metafikcionalität und Metatextualität ein, die die zwei Teile des Kapitels herausbilden. Anders gesagt, sollen Metafikcionalität und Metatextualität und ihre Unterkategorien als Schlüsselbegriffe definiert werden. Darüber hinaus versuchen wir, das Archiv als diskursive Metastruktur zu analysieren, einschließlich die biografischen und intersubjektiven Textmerkmale, die für beide Größen sinnkonstitutiv sind.

Das zweite Kapitel unserer Masterarbeit ist empirisch orientiert. Zunächst befassen wir uns dabei mit der Analyse der narrativen und chronologischen Dimension in *Trutz*. Zu diesem Zweck sollen wir dem Prolog als programmatischem,

poetologischem und metanarrativem, Erzählanfang eine konsistente Erläuterung widmen

Dann setzen wir uns mit der gemischten Ich-Er-Perspektive auseinander. Weiterhin untersuchen wir die Fokalisation, hauptsächlich ab unfokalisierte Erzählung und metanarratives Konstrukt. Danach befassen wir uns mit Erzählzeit und erzählte Zeit. Außerdem bringen wir die Mnemonik als Erzählstrategie hervor. Anschließend bearbeiten wir Dialogizitäts- und Monologizitätsstrukturen des Romans.

Auch das Schlusskapitel ist analytisch orientiert und widmet sich der fiktionalen Konstruktivität und den textuellen Metaebenen des Romans. Dies gliedert sich seinerseits in drei Teile:

Bei den metafikionalen Orten handelt es sich um das Schreiben als metapoetisches Experiment. Dann beschreiben wir die intermedialen Transfiktions Aspekte durch die Schlüsselpassage „*glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.*“ Weiterhin erörtern wir die Rolle des Archivs aufgrund dessen Diskursorte, als trans- bzw. metatextuelles „Gegenarchiv“. Außerdem versuchen wir das Spiel mit textueller Ambivalenz und Metaprosa im Roman durchzureflektieren. Anschließend erklären wir, wie die Metakritik als interdiskursives Geflecht fungiert.

Hinsichtlich der intertextuellen Orte des *Trutz*-Romans sollen wir uns grundsätzlich mit der (Auto)-Intertextualität und den interkontextuellen Bezügen befassen. Danach gehen wir der Historizität bzw. dem historiografischen Diskurs als re-konstruierter Chronik nach. Schließlich setzen wir uns mit den Aspekten (Auto)Biografismus und der Interdiskursivität auseinander. Der letzte Teil dieses Kapitels ist im Rahmen multimedialer und metakünstlerischer Bezüge zu erläutern, nämlich im Zeichen einer ‚Veroperung‘ des Romandiskurses. Deshalb ist eine abschließende Hervorbringung der multi- bzw. hypermedialen Merkmale des Romantextes hier wesentlich.

# 1. Theoretische Grundlagen und Kategorien von Metafiktionalität und Metatextualität

Aus literaturwissenschaftlicher und -theoretischer Sicht sind Metafiktion und Metatextualität wesentliche und komplexe Phänomene literarischer Diskurse, die ihren reflexiven und referenziellen Strukturen zugrunde liegen. Von diesem Postulat ausgehend erfüllen diese Begriffe die Funktion einer konstruktiven und reflexiven Rolle in einem literarischen Text. Im folgenden Kapitel wird der Versuch unternommen, die Grundlagen und Kategorien beider Termini nachzuweisen und sie am Beispiel Christoph Heins Roman *Trutz* (2017) zu veranschaulichen. Zudem stützen wir uns auf den Archiv-Begriff diskursives, epistemologisch-historisches Konstrukt. Schließlich werden die weiteren metafikcionalen und metatextuellen Kategorien ‚Biografismus‘ und ‚Intersubjektivität‘ unter die Lupe genommen.

## 1.1. Zum Begriff Metafiktionalität

Metafiktion ist ein Begriff, der in 1960er Jahren mit den amerikanischen Erzähltexten von Autoren wie William H. Gass 1970 populär wurde (Waugh, 1984). Der Stil des metafikcionalen Schreibens, der in dieser als postmodern eingestuft wird, besagt, dass auch frühere Texte mit einem scharfen Blick auf die problematische Sichtweise der Metafiktion neu gelesen werden können (Vgl. Christine, Bohnet 2019:15). Erstens kann Metafiktion ganz allgemein als Erzählliteratur (Vgl. ebd. 2019) definiert werden. Es ist ein Text im Text, eine Fiktion, die sich selbst zum Gegenstand der Reflexion macht. In diesem Zusammenhang bezeichnet Lachmann diesen Aspekt als:

„[...] Reflexion über den Text“, also für den authentischen, literaturreflektierenden Bereich (1990:30) quantitative und qualitative Merkmale [...]. Das bedeutet, man spricht von einem metafikcionalen Text erst dann, wenn die Reflexionen die Struktur des gesamten Textes auffälliger Weise affizieren.“ (siehe Lachmann in Christine Bohnet 2019:16).

In Anlehnung an Çiğdem Ünal's Studie bezieht sich das „Ich“ in Metafiktionstexten gleichzeitig oft auf den Erzähler den Protagonisten, um die Selbstreflexion und Selbstreferenzialität des Romans besser zu gewährleisten. Der Autor seinerseits impliziert seinen Status durch den Erzähler, das heißt, er spielt die

Rolle des (fiktiven) Autors und kann daher auch als Autor-Erzähler bezeichnet werden (Vgl. Çiğdem, Ünal 2005.S.119).

Während der Erzählung gibt der Autor-Erzähler direkt an, was geschrieben wurde, was erzählt wurde, welchen Roman der Leser gerade liest oder seine Figur kritisiert sogar sich selbst als Autor des betreffenden Textes (Vgl. ebd. S.119).

Dieses spielerische Auftreten des Autor-Erzählers hinterfragt logischerweise seine eigene Identität in einer außerliterarischen Realität. Daher stellt sich heraus, dass, so wie er in seinem Werk Sprache produziert (Idem, S.119). So wird der Leser dadurch bewusst, dass der Autor des Textes innerhalb des literarischen Textes selbst als fiktionalisierte Kategorie erscheint, während er gleichzeitig seine Identität außerhalb des literarischen Textes zeigt, das heißt, dass metafiktionales Schreiben die Autorfigur subversiv hervortreten lässt.

Die scheinbare Objektivität traditioneller Erzählungen erweist sich somit in der Metafiktion immer als subjektiv, also immer in Form eines monologischen Diskurses (Ebd., S.120). Die Bezugsbeziehung zwischen fiktiver Welt und der metanarrativen Ebene des Autor-Erzählers ergibt sich daraus. Auf diese Weise wird die Distanz zwischen dem Monolog des Autors und seinen fiktiven Objekten, Figuren und Geschichten metasprachlich hervorgerufen (Ebd., S. 120).

So wird deutlich, dass es in metafiktionalen Texten mit dem, was der Autor-Erzähler „Meta-Kommentar“ nennt, eine Anspielung zwischen der narrativen Struktur im Werk und der Diskursstruktur entsteht. Diese Spannung entspricht der Beziehung zwischen Fiktion und Realität über den Autor in einem literarischen Werk (Idem, S.121). Damit scheint die Leserperspektive in einer literarischen Metafiktion bedeutend, weil der Leser oder Rezipient verstehen soll, wie die Fiktion in seinem Bewusstsein zur Realität wird (Idem, S.130). Doris Pichler fasst diese Erläuterung folgendermaßen zusammen: „Die Leserreaktion dient hierbei als Gradmesser für Metafiktion. Wenn der Rezipient an die Fiktionalität des Textes bzw. an den fiktionalen Charakter von Literatur allgemein erinnert wird, haben wir es mit Metafiktion zu tun“ (Idem.S.95).

In dieser Hinsicht ist Dorea Dauner im Lichte ihrer literarischen Selbstreflexivitätskonzeption zu zitieren, um diese Behauptung zu bekräftigen. Sie zeigt, dass der Leser bei der Lektüre des Textes die besonderen Interaktionen über die

Weltwissen oder Weltverständnis des Autors erblickt. Er (der Leser) soll darüber nachdenken, was er in der Erzählung rezipieren soll. Diese performative dialogische Rezeption erlaubt dem Leser zu erkennen, wie der Text die eigene Selbstreflexivität zeigt (Vgl. Dauner, 2009:45).

Die Metafiktion umkreist auch bestimmte Formen und Themen innerhalb des Romans, und zwar die Parodie, komisches Erzählen, Intertextualität, Selbstreflexivität, Konstruktivismus und Transfiktionalität, mit denen wir uns in dem nächsten Abschnitt auseinander setzen werden.

Wörtlich und theoretisch gesehen, ist Metafiktion, wie gesagt, der geeignete Begriff, um Selbstreflexion in einem Prosawerk zu thematisieren (vgl. ebd., S. 34). Nach Scheffels Meinung, sei Metafiktion eine Form der Selbstreflexivität (ebd., S. 34). Dadurch fungiert die Selbstreferenz als Phänomen aller Fiktion (ebd., S. 37).

Waugh hebt dessen hervor und betrachtet die Metafiktion nicht unbedingt als selbstreflexives Grundkonzept aller literarischen Texte, sondern sie wird aufgrund einer konstruktivistischen Weltanschauung in einem Diskurs aufgefasst (Waugh, 1984). Was den Fiktionalitätsbegriff im Konstruktivismus betrifft, bezieht sich ein Text darauf, wie die Realität durch das menschliche Bewusstsein wahrgenommen wird, wobei die Realität im Text scheinbar aus Fiktion zusammengesetzt wird. Hierzu ist der Text eigentlich eine Metafiktion und nicht nötigenfalls literarisch selbstreflexiv (Idem, S. 37).

Man soll dabei jedoch berücksichtigen, dass jedem fiktionalen Texts eine Form der Intertextualität zugrunde liegt. Auf diese Weise handelt es sich der Intertextualitätstheorie um Metafiktion, also um eine „Text-Text-Beziehung“, die nicht nur zwischen Texten, sondern auch im fiktionalen Text selbst stattfindet. Der Text selbst gibt seine Identität und Geschlossenheit nicht auf, sondern ist in sich gespalten und gedoppelt (Vgl. Bohnet, 2019. S.17).

Es lässt sich schlussfolgern, dass der metafiktionale Status eines literarischen Textes durch Motive und Kategorien dabei in Rücksicht genommen werden soll. Nachfolgend soll der nächste Abschnitt die Transfiktionalität und Metafiktion behandeln.

### **1.1.1. Transfiktionalität und Metafiktion**

Der Begriff Transfiktionalität bezieht sich auf die Wanderung fiktionaler Diskurse durch verschiedene Texte, wobei diese Texte aber im Grunde zum gleichen Medium gehören (Renner, 2013). Es handelt sich dabei um geschriebene fiktionale Literatur: wenn es also um einen anderen fiktionalen Text, ihre Figuren, ihre fiktionale Welt, ihre Handlung usw. geht, werden diese in einem fiktiven Roman enthalten (Vgl. ebd. 92).

Lore De Greve beschreibt in ihrer Studie die Ebenen der Transfiktionalität, die sich in einem fiktionalen Text befinden können. Sie unterscheidet die „echte“ von der „Pseudo-Transfiktionalität“, wobei die erste darin besteht, dass die Figuren aus einer unterschiedlichen Fiktion oder Geschichte und mit dem Roman verbunden sind (Vgl. Lore de Greve, 2018: S. 92). Die echte Transfiktionalität tritt in Metafiktionstext auf, wenn der Autor das Ende der Geschichte umschreibt und die Protagonisten in seine eigene Geschichte einbezieht. Da er begreifen möchte, ob er die Geschichte möglicherweise ändern kann. Bei der zweiten funktioniert wie Buch im Buch, indem die Phantasie ein reales Werk bildet (Vgl. Ebd. 95).

Darüber hinaus befassen wir uns im folgenden Abschnitt zunächst einmal aus theoretischer Sicht mit der Metanarration als sekundärem Erzählsystem.

### **1.1.2. Binnenerzählung und Metanarration**

Dabei werden die Grundkonzepte der narrativen Textanalyse erläutert. Auf der Erzähltheorie von Matias Martinez und Michael Scheffel (2005: S.78) basierend wird das sekundäre Erzählen so verstanden, dass der Erzähler einer Binnengeschichte als Figur in der Rahmengeschichte auftritt (Jannidis, 2005) Wobei die Rahmenerzählung eine oder mehrere Binnenerzählungen enthalten kann (Vgl. ebd., 2005). Nach Gérard Genette (Genette, in: Martinez / Scheffel, 2005) wird der Rahmenerzähler, nämlich auf extradiegetischer, intradiegetischer und metadiegetischen Ebene situiert (Vgl. ebd., 78).

Die beiden Erzählwelten der Rahmen- und Binnenerzählung werden so verknüpft, dass die Figuren oder Ereignisse der beiden Welten auf widersprüchliche Weise miteinander interagieren, was zu einer erzählerischen Wiederkehr führt, in denen die Beziehung zwischen den beiden fiktiven Erzählwelten aufgebrochen wird. Wenn diese

beiden Erzählungen auch einander enthalten, spricht man von einer *Mise en abyme*<sup>1</sup>. Die Position der beiden so verknüpften Erzählungen ist nicht mehr eindeutig zu bestimmen (ebd., S.191).

Neben der einfachen Anordnung mehrerer Geschichten innerhalb eines Rahmens kann sie zumindest zwei unterscheidbare Funktionen erfüllen: Wenn die Ereignisse der Binnenerzählung Ereignisse der Rahmenerzählung bestimmen, insbesondere die Situation, in der sich die erzählende Figur gerade befindet, kann man von einer ‚konsekutiven oder kausalen Funktion‘ sprechen. Wenn die Ereignisse der Binnenerzählung jedoch in einem Ähnlichkeits- oder Kontrastverhältnis zu denen der jedoch Rahmenerzählung stehen, liegt eine korrelative Funktionalisierung vor (ebd., 191).

Aus der Perspektive von Matias Martinez und Michael Scheffel wiederum her gesehen, soll der Erzähler sein Schreiben über die in der Geschichte handelnde Figur wiederholen. Zudem kommt er auch als Schreibender, indem er die Distanz zu seiner Erfahrung neu herstellt (ebd.78), vor.

Daher lässt sich die Frage nach der Metanarration, die als Grundmerkmal dieses Abschnitts gilt, untersuchen. Laut Ansgar Nünning tritt die Metanarration, wenn das Erzählen bekanntlich auf einer Metaebene steht, um einen Diskurs, eine Struktur oder eine Sprache als eine übergeordnete Ansicht eines Objekts zu betrachten. Indem das Erzählen als Selbstreferenzialität bzw. selbstreflexive Form vorkommt (Vgl. Lehmanns, 2018. 28)

In Bezug auf Metanarration gibt es ein Wechselspiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Außerdem weist ‚Metafiktion‘ poetische, selbstreferenzielle Strukturen auf.

### **1.1.3. Selbstreferenzialität und Metapoetik**

Selbstreferenz bezeichnet die reflexive Relation, in der der Referent selbst zum Objekt seiner Referenz wird. Niklas Luhmann zufolge gibt jener selbstreferentielle Prozess hervor, was selbst auf eine Form von textuellem Selbstbewusstsein wiederum Bezug nimmt. (Luhmann, zit. n. nach Städtler, 2022: S. 3)

---

<sup>1</sup> *Mise en abyme*: Paradoxe Erzählkonstruktion, bei der Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten. Aus Einführung in die Erzähltheorie nach Matias Martinez und Michael Scheffel S.191

Eine sinnvolle Definition des Begriffs Selbstreferenzialität ergibt sich nicht nur aus der Frage, ob ein Text seine Künstlichkeit vordergründig reflektiert, noch aus der Rede, ob er sich selbst zurückwirft oder um sich selbst handelt, sondern wie er sich in jedem Text in der einen oder anderen Form reflektieren lässt. Vielmehr ist zu hinterfragen, ob und in welcher Art und Häufigkeit ein Text auf einen literarischen Schwerpunkt hindeutet und damit eine bewusste Reflexion beim Rezipienten einleitet, wo der Adressat gleichzeitig mit und von dem Text und von in dessen Fiktionalität eingeführt wird (Vgl. Flacke, 1994: S. 48).

Zweck der Selbstreferenz besteht eben darin, eine logische Struktur systematischer Einheiten subjektiver Selbstbewusstseins zu erzeugen, statt einer endlosen reflexiven Interaktion, die niemals das transzendente Subjekt erreicht. Das Selbst oder Subjekt führt zu einem selbstreflexiven Denkprozess ein, wodurch dessen Selbstbewusstsein in Zustand kommt (Vgl. Ditterich, 2019: S. 7).

Die Selbstreferenzialität ist das Ergebnis eines In-der-Welt-Seins. Laut Joseph Ditterich (2019: S.7), tauscht die Selbstreferenzialität Transjunktionen, die ein Textsystem reorganisieren, um Selbstreferenzialität auszuführen, die durch Referenzialität (Auto-hetero-Selbstreferenz) auf dem Text erfolgt. Transjunktion ist der funktionale Ausdruck der selbstreflektierenden Identität bzw. es ist die Selbstidentität, genauer gesagt, die Identität als „Selbst“ oder Subjektivität (Vgl. Ebd., S. 7)

Der Begriff ‚Selbstreferenz‘ umfasst neben dem Selbstbewusstsein auch Relationen, die nicht mit explizitem Bewusstsein von sich selbst begleitet sein sollen. Er erste erfährt eine Wandlung der Objektivierung von Subjektivität in intentionalen sprachlichen Ausdrücken und führt zu unmittelbar reflexiven Formen zurück: die Selbstreferenz einer Subjektivität setzt ihre eigene Negation ein (Vgl. Ebd., S.3), die die Kategorie der Metapoetik evoziert. Die Metapoetik ist grundsätzlich von den Phänomenen der Selbstreferenz und Intertextualität geprägt. Sie konstituiert sich von autoreferenziellen Texten: Diese beziehen sich also auf das, was für die Bedingungen, ihre Existenzmöglichkeiten wesentlich ist. Auf diese Weise stellt der Autor nicht nur seinen Kontext, sondern affirmiert er auch seine eigene Position im fiktionalen Kontext, indem der Rezeptionsakt ermöglicht wird. Sämtliche referierte Elemente

speisen in die Rezeption und nicht nur auf die Textproduktion (Vgl. Freise / Seiler, 2002: S. 229).

Im Gegensatz zu Metatextualität wird im Kontext der Metapoetik keine Unterscheidung zwischen Texten anbelangt, sondern eine definiert entsprechende poetische Form (Vgl. Ebd., S. 229)

Tendenziell gestaltet der Autor in seinem fiktionalen Text die Selbstreflexivität und Referenzialität unter verschiedenen Formen, damit er eigenen Schreibstil, Stimme, Poetik wahrnehmbar macht. Gelegentlich beruft sich der Autor zum Beispiel auf andere Gattungen wie Dramen, Theater, Film, Fotografie, Komödie usw. Zwecks einer Reflexion zweiten Grades über die Entstehung bzw. Genese des Werkes selbst, und zwar in Form einer Appellfunktion, die auf rhetorisch-grammatisch und metaphorisch-symbolischer Ebene suggestiv ist. Demzufolge legen wir unser Augenmerk im nächsten Abschnitt auf Fiktionalität als Selbstinszenierungsphänomen.

#### **1.1.4.Fiktionalität und Selbstinszenierung**

Die Selbstinszenierung literarischer Texte weist dialogisch-karnevaleske, dramatisch-theatralische Merkmale auf. Dabei ist es besonders bemerkenswert, dass der Autor Drama und Theater im eigenen Werk zielstrebig stilisiert. Jene Selbstinszenierung entsteht durch paratextuelle, genrebezogene Textgattungen, zum Beispiel Brief, Tagebuch, Journal, Gespräch, Vortrag, Autobiographie, Autorenlesung, als fiktionalisiertes, poetisches Projekt usw., die vor allem der poetischen Reflexion dienen soll (Vgl. Meyer, 2013: S. 9).

Die Selbstinszenierung erscheint häufig in den Gesprächen der Figuren, wobei die meisten Dialoge in der direkten Rede vorliegen. Genauso scheint das Gespräch nun selbst in der Dynamisierung der Erzählung (vgl. Christina Schaefer 2013: S. 177). Der reale Autor nimmt in jede Selbstinszenierung die Stelle eines Akteurs mit Artefakten, der sich selbst im fiktionalen Text als Autorfigur darstellt. Mithin erzielt diese Selbstfigurierung die Aufmerksamkeit des Lesers, damit er das gesamte Werk szenisch, theatralisch beobachtet (Vgl. Ebd., 2013: S. 9).

Wie bereits gesagt, steht für jede Selbstinszenierung der Autor im fiktiven Text hinter einer „Autorfigur“. Hier stellt man folgende Fragen: wer spricht? Ist es der Autor, Erzähler oder die Figur oder sogar alle zugleich? (Idem, S. 204). Besonders

wichtig ist dabei die Metalepse, die wir im nächsten Abschnitt weiter detailliert erklären werden.

### 1.1.5. Zur Metalepse

Der Begriff ‚Metalepse‘ wurde von Gérard Genette präzise in *Discours du récit essai de méthode Figures 3* treffend als eine Stilfigur verlegt und umfunktioniert, die zwischen realer und fiktiver Welt überschreitet. Dies bedeutet, der Autor hinterlässt Spuren im eigenen Text, was die Fantasie des Lesers anregt (Vgl. Genette, 1957: S. 245).

Gérard Genettes Hauptaugenmerk liegt auf dem Eintritt des Erzählers oder der Figur in einer komplex organisierten Welt, in der der Erzähler (Figur) die *métalepse de l’auteur*<sup>2</sup> selbst reflektiert (Vgl. Ebd., S. 244). Es ist hierbei anzumerken, dass die Reflexion über die Aufgabe des Erzählers oder der Figur gleichzeitig die Reflexion der Arbeit des Autors ist (Vgl. Gobyn, 2016: S. 256).

Saartje Gobyn wiederum kommt zum Entschluss, dass der Erzähler in der Metalepse während des Darstellungsprozesses mit dem Leser direkt anspricht, um eine Stellung und jene Selbstsicherheit in den Text erzeugen zu können oder sich eher als Partner in der Fiktion hervorbringen zu lassen (Vgl. Ebd., S. 22).

Darüber hinaus stellt Werner Wolf die Hauptursache der Metalepse darin fest, dass der Erzähler seinen Einfluss oder Macht auf die Geschichte ausübt (Vgl. Wolf, in: Gobyn, 2016: S.21), wo „der Erzähler nicht leibhaftig in der Geschichte anwesend ist, sondern er projiziert sich in seine Geschichte“ (Idem, S.47). Wolf ist weiterhin der Ansicht, die Metalepse stelle die Autorität des Erzählers von seiner eigenen inneren Realität und weist andererseits auf die auktoriale Erzählausprägung und Ich-Erzählausprägung hin. Dies ermöglicht ihm, Zeugnis und Kontrolle über die Geschichte zu haben (Idem, S.17). Der Sicht Saartje Gobyns entsprechend ist das Agens der Metalepse entweder der Erzähler (narratorial), eine Figur(figürlich) oder der Adressat des Textes (Vgl. ebd., S.34).

Pierre Fontanier vertritt die Auffassung in *Métalepse de la figure à la fiction* zu Gérard Genettes Untersuchung (2004: S. 25), die Metalepse fungiere als Tropus mitten

---

<sup>2</sup> Der Ausdruck « métalepse de l’auteur » wurde von Gérard Genette in *Figures III* folgendermaßen: « C’est la forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la métalepse de l’auteur, et qui consiste à feindre que le poète opère lui-même les effets qu’il chante ». S. 244.

der Metonymie und Metapher. Er definiert die Metalepse also nicht nur als Namen, sondern auch als Proposition (Vgl. Genette, 2004: S.6). Er fügt jedoch hinzu, dass die Metalepse „als spezielle Form der Metonymie<sup>3</sup> gilt. (Vgl. Ebd., S. 6).

Gobyn hat zwei Arten von Metalepse unterschieden, und zwar eine extratextuelle und intratextuelle (Vgl. Ebd., S.14). Bei der ersten ist die Metalepse immer intrafiktional, sie ereignet sich nicht in der extratextuellen Realität sondern im Text (Idem, S. 26). Hier ist außerdem ihr Gedanke aufzugreifen, dass die extratextuelle Metalepse eine Subgruppe der unmarkierten Formen<sup>4</sup> bildet. Die extratextuellen Metalepsen kommen eher in realistischen Texten vor. Sie indizieren die Beziehung zwischen Text und Leser, zwischen Text und Realität und stellen die Frage nach dem Status des Textes und manchmal auch nach dem ontologischen Status des Lesers selbst (Idem, S. 252). Die extratextuelle Metalepse verleiht dem Text einen selbstreferenziellen Charakter. Der Roman *Trutz* beispielsweise ist sich seines künstlerischen Status gerecht und macht dies dem Leser kenntlich: der Roman verweist auf sich selbst als Roman (Idem, S. 252).

Intratextuelle Metalepsen stellen schließlich eine Schrift in der Entwicklung zur literarischen Figur dar. Sie beeinflussen die Figurenentwicklung und thematisieren die verschiedenen Phasen des Schreibprozesses, was dessen Offenheit hervorhebt. (Ebd., S. 260).

## 1.2. Zur Metatextualität

Friedrich-Emanuel Focken und Michael R. Ott haben den Begriff Metatextualität als das Geschriebene über das Geschriebene<sup>5</sup> definiert (Vgl. Focken / Ott, 2016: S.1).

Gérard Genette bezeichnet die Metatextualität als eine „Text-Text-Beziehung“, das heißt, ein Text kommentiert einen anderen ohne ihn zu zitieren (Vgl. Ebd., S.1). Auch hier lässt sich von einer weitesten Funktion der Metatextualität reden, wo der

---

<sup>3</sup> Im 16. Jahrhundert hat (1577-1649) der niederländische Theologe und Humanist Gerardus Vossius über Quintilian und Donatus folgende Aspekte unterstrichen: Er hatte über die Metalepse als spezielle Form der Metonymie von der Metalepse (*gradationis*) unterschieden. Die Metalepse bedeutet den Sprung von einer Bedeutung zu einer anderen. Mit denen wird ein Wechselspiel zwischen Ursache und Wirkung aufgezeigt. (Siehe dazu Saartje Gobyn 2016.20)

<sup>4</sup> Die ‚unmarkierte Form‘ stammt aus der Theorie von William Nelles. Sie übt keinen Einfluss auf die Entwicklung der Geschichte, aber sie bewirkt eine temporäre (illusionäre) Simultanität zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit (Siehe Saartje Gobyn 2016.30)

<sup>5</sup> „Geschriebenes über Geschriebenes“ bezeichnet eine bestimmte Abfolge von Informationen und stellt allerlei sprachliche Elemente vor (Vgl. Focken und Ott 2016.1).

Text nicht nur einen anderen beschreibt, sondern über sich selbst aussagt. Daher ist Zoran Kraver (Kraver, in: Dauner, 2009: S. 45) der Auffassung, geht der Terminus Metatextualität davon sich mit der Reflexion eines Textes aus, wo der Text auf sich selbst zurückkehrt. Hauptsächlich werden die Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität oder Autoreflexivität herangezogen, um die Metatextualität zu charakterisieren (Idem, S.1).

Oftmals werden mit dem Begriff der Metatextualität auch „Poetologie“, „metapoetologisch“, metapoetisch austauschbar verwendet, um die Selbstbezüglichkeit des Textes zu charakterisieren (Idem, S.1).

Die Metatextualität ist einer der fünf Typen von Genettes Transtextualitätstheorie. Im folgenden Abschnitt behandeln wir den Begriff Transtextualität nach Genettes Konzeption.

### 1.2.1. ‚Transtextualität‘ nach Gérard Genette

Gérard Genette entwirft in *Palimpseste Literatur auf zweiter Stufe* unterschiedliche Ebenen von textuellen Beziehungen, die unter dem Begriff „Transtextualität“ untergeordnet sind. Der Terminus „Transtextualität“ bezeichnet die Beziehungen der Texte zueinander. Gérard Genette definiert „Transtextualität“ als manifeste Beziehung zu anderen Texten“ (Vgl. Genette, in: Solomon, 2016: S.11). Der Begriff Transtextualität umfasst fünf Typen, diese sind:

- **Intertextualität:** ist der Verweis eines Textes auf einen anderen (Vgl. Ernst, Grabovszki, 2011: S.116). Genette definiert den Begriff Intertextualität als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen.“ (vgl. ebd., S.116). Darunter unterscheidet er drei Formen der Intertextualität:
  - Das Zitat (in Anführungszeichen, mit oder ohne Quellenangabe)
  - Das Plagiat (wird nicht deklariert)
  - Die Anspielung (baut auf die Leser Erkenntnis und Verständnis) (idem, 116)
- **Paratextualität:** bezieht sich auf Texte, die an einen Text angehängt sind wie Vorworte, Nachworte, Titel, Untertitel, Fußnoten, Anmerkungen sowie Präsentationstext usw. (Vgl.ebd., S.116)
- **Die Metatextualität:** tritt auf, wenn ein Text einen anderen kommentiert (Idem, S.116)

- **Die Hypertextualität:** ist der Text, den wir aus der digitalen Literatur kennen, zu tun. Sie bezeichnet einen Text, der aus einem anderen, mitunter vor diesem verfassten hervorgegangen ist. Diesen Ursprungstext bezeichnet Genette als „Hypertext“ (Idem, S.116).
- **Die Architextualität:** fügt die Zugehörigkeit eines Textes zu bestimmten Gattungen oder Textsorten (Idem, S.116).

### 1.2.2. Der Dialogizitätsbegriff

Der Begriff Dialogizität wurde erstmals von dem russischen Literaturwissenschaftler und Philosophen Michail Bachtin (1895-1975) eingeführt. Der Begriff Dialogizität wurde in seinen literaturwissenschaftlichen Werken „*Probleme der Poetik Dostoevskijs*“ (1929) und „*Die Ästhetik des Wortes*“ (1979) dargestellt (Vgl. Gudrun Voggenreter, 2019: S.128).

Spezifisch ist die Dialogizität auf die Ebene der Erzählstruktur angewiesen, wobei Bachtin drei Formen unterscheidet: Dialogizität innerhalb des romanesken Wortes, auf der Ebene kleinerer oder größerer Einheiten, auf narrativer Ebene des Romans (Anabel Ternès, 2016: S.51).

Bachtins Konzept „Dialogizität“ zielt auf die Mehrstimmigkeit im Roman bzw. Stimmenvielfalt innerhalb eines einzelnen Textes. Für Bachtin wird durch den Dialog der Stimmen eine kulturell etablierte Wahrheit relativiert. (Vgl. Klawitter / Ostheimer, 2008: S. 94).

Bachtin bevorzugt den Roman als polyphones und dialogisches Genre. Dialogizität erstellt einen „Mikrokosmos der Rede Vielfalt“ bzw. verschiedener Reden, das heißt, der Polyphone der Roman zieht aller gesellschaftlichen, Gedankenstimmen der Epoche zusammen (Vgl. Ebd., S .94). Hier ist wichtig zu betonen, dass die Dialogizität charakterisiert, was dem Text bzw. dem Diskurs in seiner Beziehung zu anderen zugrunde liegt. Dies ist der Fall auch für alle Texte in den Sozial- und Humanwissenschaften, zum Beispiel in Kunst oder auch Medien usw. (Vgl. Ali Aberkane, 2020).

Bachtin differenziert auch den (Dialog) bzw. Dialogizität als Offenheit von individuellen Stellungen wie die Autonomie des Textes und die Identität des

individuellen Bewusstseins und (Monolog) Monologizität als eine Bekräftigung von Autorität und Tradition (Anabel Ternès, 2016: S.94).

Bachtins Konzept der Dialogizität wird von Julia Kristeva erweitert: aus dem Dialog der Stimmen entstand ihr Konzept der Intertextualität, das sie nachher als Intertextualität prägt und weiterentwickelt. Laut ihrer Auffassung wird der Text nicht nur als einer Vielfalt von Stimmen konstituiert, sondern auch ist der Text als Mosaik von Zitaten zu betrachten, die ihrerseits von anderen (weiteren) Texten stammen (Vgl. Ebd., 2016. S.53).

Julia Kristeva definiert den Begriff Intertextualität folgendermaßen: „[...] *jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes*“ (Kristeva, in: Solomon, 2019: S. 07). Mit diesem Zitat wird der Versuch unternommen, die Intertextualität im folgenden Abschnitt detaillierter zu erläutern.

### **1.2.3. Intertextualität als multireferentielle Selbstreflexion**

Der Begriff Intertextualität stammt aus Bachtins Dialogizität, der erstmals von Julia Kristeva in ihrem Werk eingeführt wurde. Ihre Theorie entstand als Übertragung der Ideen des russischen Rhetorikers Michael Bachtin auf die Grundlage von Dostojewskis und Rabalais literarischen Texten, indem sie eine neue Poetik des Romans aufgrund von den Bachtin'schen Kategorien des Dialogs und des Karnevals entwickelt (Vgl. Klavdia Smola, 2019: S.14). Julia Kristeva betrachtet Bachtin als den Bezwinger des Strukturalismus, der den literarischen Text in seiner Vielschichtigkeit rehabilitiert

Bachtin gehört zu den ersten, die die statische Zerlegung der Texte durch ein Modell ersetzen, in dem die literarische Struktur nicht ist, sondern sich erst aus der Beziehung zu einer anderen Struktur herstellt. Diese Dynamisierung des Strukturalismus wird erst durch eine Auffassung möglich, nach der das ‚literarische Wort‘ nicht ein Punkt (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten (oder auch der Person), der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes. (siehe Kristeva, in: Arne Klawitter / Ostheimer, 2008: S. 94).

Von diesem Zitat ausgehend lässt sich feststellen, dass der Text neben seinem dialogischen Charakter auch autonom ist sowie die Identität eines individuellen Bewusstseins zugleich indiziert. Kristeva führt die Intertextualität auf den Dialog der

Texte zurück, indem die Intertextualitätstheorie den Text nicht als geschlossene Einheit betrachtet, sondern bietet eine offene Größenordnung, in der Texte eine Komplexion ihrer inneren Identität und Referenzbeziehung zu einem anderen Text behaupten (Vgl. Ternès, 2016: S. 61).

Aus postmoderner Sicht werden zwei Arten der Intertextualität unterschieden: eine explizite und implizite Intertextualität (Vgl. ebd., S. 95). Implizite Intertextualität bedeutet, dass der Autor unwissentlich Verweise auf andere Texte in den Text einfügt (Idem, S. 95). Das heißt, er kann unbeabsichtigt andere Texte oder Autoren zitieren. Letztere können aber auch explizit zitiert werden oder auch bewusst ausgeblendet oder hervorgehoben werden. Allerdings ist die Verwendung der Begriffe „explizit“ und „implizit“ jedoch aufgrund der Unkontrollierbarkeit der Aussagen und der Intention, Absichten des Autors wenig aussagekräftig. (Idem, S. 95).

Riffaterre und Holthuis in Anlehnung an Charles S. Peirce definieren die Intertextualität als „Modell der rezeptiven Intertextualität“. Dies bedeutet, dass die Rezeptionsästhetik als Grundvoraussetzung der Intertextualität erkennbar ist (Vgl. Ternès, 2016: S. 79). Es besteht ein Interferenzspiel zwischen Text und Leser, denn im Text gibt es gewisse Leerstellen, die der Leser als Leseakt (Lesevorgang) bzw. Textverarbeitung unterschiedlich wahrnimmt. Mit anderen Worten, befindet sich der Leser mitten dessen, was er in geschriebenen, aktuellen Texten und Prätexten wahrnimmt hat (Vgl. Ebd., S. 79). Dies führt zum Verhältnis zwischen dem referierendem Text und Prätext“ (Idem, S. 102. 111). Dieses Referenzfeld umfasst im Rahmen der Intertextualität seine Beziehung zu kulturellen Bedeutungssystemen sowie Gesellschaften, aber auch zu seinen Objekten und Strategien, seine Beziehung zu den Objekten anderer Kunstsysteme (Idem, S.86).

Nach Jacques Derrida entsteht die Intertextualität im Rahmen der Dekonstruktion<sup>6</sup>, Dies bedeutet, Intertextualität ordnet dem sprachlichen Zeichen, dies druckt aus, dass jeder Text sich auf einen anderen Text auf nimmt, der er von den

---

<sup>6</sup> Intertextualität im Rahmen der Dekonstruktion bezeichnet, dass Text durch die Umwandlung eines anderen Textes entsteht. Daher leugnet es eine stabile Verbindung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikaten (Vgl. Arne Klawitter / Ostheimer, 2008: S. 212).

Systemen konstituiert wird, in die eingebettet ist (Vgl. Derrida, in: Klawitter / Ostheimer, 2008: S. 212).

#### **1.2.4. Metasprachlichkeit als intratextueller Diskurs**

Metasprache kann als „Sprache, in der man über eine andere Sprache spricht“, definiert werden (Dauner, 2009: S. 38).

Die Metasprache wurde durch den Begriff Objektsprache als getrennte Phänomene differenziert, deren Referenzpunkt im literarischen Diskurs liegt. Dies bedeutet, dass die Sprache als Mittel um sich herum kreist. (Vgl. Bergmann, 2002: S. 366). Die Metasprache indiziert, inwieweit der Text als sprachliche Reflexivität betrachtet werden kann, denn Sprache kann als Identitätsform verwendet werden, die die Poetik, Identität des Autors sowie der Figuren in fiktiven Texten erkennbar macht, wo sie eine indirekte Verknüpfung zwischen Autor und Leser herstellt. Andererseits liegt sie in der Welt der Figuren bzw. in der Handlung, die in Dialogen und Diskussionen zustande kommt, die dem Leser den Inhalt des Bewusstseins der Figuren nahelegt (vgl. ebd., S. 366).

#### **1.3. Das Archiv als diskursives Metastruktur**

„Die Beschreibungen des Archivs entfalte[n] ihre Möglichkeit [...] außerhalb unserer diskursiven Praxis [...]“ (Foucault, 1981: S. 189)

Das Archiv als Diskurselement wurde erstmals von dem französischen Historiker und Philosophen Michel Foucault in *Archäologie des Wissens* (1926-1984) konzipiert.

Im obigen Zitat wird behauptet, dass das Archiv eine Sammlung von Reden, die praktisch in einer Epoche prägt (Vgl. Ebd., S. 185). Dies bedeutet, dass alle Diskurse innerhalb einer Epoche eine Art kulturelles „Archiv“ herausbilden.

Nach Foucault setzt das Archiv ein „historisches Apriori“ voraus. Es enthält „alle Regeln, die eine diskursive Praxis charakterisieren“ (Idem, S.185). Inzwischen gilt der Diskurs als Rede aufgrund der Existenz bestimmter Aussagen. Da es um ein Zeichen, das zu eigen ist, (Idem, S.147) geht, die einen Existenz- bzw. einen Wahrheitswert besitzt (Idem, S. 147). Der Diskurs gibt nicht nur das Gesagte oder Geschriebene wieder, sondern hält eine synchrone und diachrone Oppositionsbeziehung zu anderen Aussagesystemen und beschreibt eine Ordnung

zwischen einem Sprachsystem und dem darin enthaltenen Ideengut (Vgl. Ebd., S. 148) Laut Foucault werden Diskurse nicht als eine Reihe von Inhalts- oder Ausdrucksindikatoren verstanden, sondern als systematische Praktiken, die das, was sie sagen, nach bestimmten Regeln produzieren (Idem, S.148).

Foucault charakterisiert den Diskurs nicht nur als Gesamtheit von diskursiven Regeln oder Ausschließungsmechanismen, sondern auch als Ausübung von Macht (Idem, S.148). Foucault, auf Nietzsches *Genealogie der Macht* beziehend, verkündete in seiner Rede am Collège de France, als er davon sprach, dass in jeder Gesellschaft Produktionsdiskurse kontrolliert und eingefädelt werden. Er betrachtet daher nicht die Regeln des Diskurses, sondern die Macht, die den Diskurs betreibt oder konstituiert (Idem, S. 148).

#### **1.4. Biografismus und Intersubjektivität**

Das biographische Schreiben verkündet bekanntlich das Leben und die Existenz eines Autors / einer Autorin, indem sein / ihr Werk mit kontextualisiert wird. Diese Annahme wurde vor allem im 19. Jahrhundert systematisiert, als Autoren ihre Arbeit kommentieren oder sie in veröffentlichten Werken auslegen. (Vgl. Barthes, 1980). Hier fungiert der Biografismus jedoch nicht im Sinne eines Autorlebens, sondern kreist um ein metatextuelles Interpretationsprinzip dessen (Vgl. ebd.). Die Erfahrungen des Autors bei der Textdarstellung spielen hier eine entscheidende Rolle und geben Aufschluss über die Bedeutung des Textes (Vgl. ebd.). Im Rahmen des Biografismus steht die intersubjektive Pluralität des Ichs, die die Subjektivität des Bewusstseins hervorbringt (Siehe Lachmann, in: Georg Römpp, 1992: S.11).

Fichtes Intersubjektivitätstheorie geht von der transzendentalen Bestimmung des Ichs, die er in der Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre von 1794 gegeben hatte. Er präsentiert hier jene Bedingungen, unter denen das endliche Subjekt zu einem Bewusst-Sein seiner eigenen Subjektivität gelangen kann, sodass er diesen Bedingungen in der Deduktion des Rechtsbegriff nachgeht und den epistemischen Selbstbezug entweder als praktisches Selbstverhältnis oder als einen Akt der tätigen Reflexion interpretiert (Vgl. Fichte, in: Lailach-Hennrich / Humboldt, 2005: S. 05).

## **2. Zu den narrativen und chronologischen Aspekten in *Trutz***

Im Roman *Trutz* 2017 schildert der Erzähler seine „Reise“ durch die Archive dreier Länder (Deutschland, Österreich und Russland), indem er Licht die Chronik der zwei Familien Trutz und Gejm wirft, und führt zu einem globalen Geschichtspanorama im 21. Jahrhundert, bis er in die Erzählgegenwart zurückkehrt. In diesem Kapitel sollen wir uns mit der Analyse der Erzählstrukturen des Romans beschäftigen, indem wir zunächst dem Prolog als programmatischem Erzählanfang eine Analyse widmen. Danach setzen wir uns mit dem Ich-Er-Erzähler und dem Ich als intersubjektivem Augenzeuge auseinander.

Dabei kreist die Fokalisation in *Trutz* um eine Stelle, besonders die unfokalisierte Erzählung als narratives Konstrukt, die wir in einem Abschnitt behandeln werden.

Weiterhin untersuchen wir die Erzählzeit und die erzählte Zeit des Romans, um die Erzählstrategie der gesamten Diegese an den Tag zu legen. Danach setzen wir uns mit der Mnemonik als Erzählstrategie auseinander. Anschließend wird unser Interesse auf die dialogischen und monologischen Strukturen des Romans gerichtet.

### **2.1. Der Prolog als programmatischer Erzählanfang**

Bevor wir mit der Analyse dieses Abschnitts anfangen, ist es wichtig, einen Überblick über den Roman und dessen Handlung zu verschaffen. *Trutz* wurde von Christoph Hein verfasst und in 2017 veröffentlicht. Der Erzähler, der sich zunächst in der Ich-Form ankündigt, beschreibt eine öffentliche Reise durch die Archive dreier Länder, um die Chronik zweier Familien Trutz und Gejm zu rekonstruieren. So schreibt Christoph Hein im Vorwort: „In diesem Roman geriet ich aus Versehen oder vielmehr durch eine Bequemlichkeit.“ (S. 5) Die Folge: der Erzähler hat sich auf eine Reise durch die Archive zu begeben.“ Im Mittelpunkt des Romans stehen das Ehepaar Rainer Trutz und seine Frau Gudrun Becker mit ihrem Sohn Maykl Trutz neben dem Sowjetbürger

Waldemar Gejm mit seiner Frau Alina und ihren zwei Kindern Geta und Rem im Mittelpunkt der Handlung. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933, flieht der Schriftsteller Rainer Trutz mit Gudrun nach Moskau, dort trifft er Waldemar Gejm, Professor für Mathematik und Sprachwissenschaft an der Lomonossow Universität, der ein neues Forschungsgebiet namens „Mnemonik“ entwickelt, die den

Ursprung und die Funktion des Gedächtnisses bzw. von Erinnerungen behandelt. Ab den späten 1930er Jahren waren Trutz auch Gejms Versäumnisse auf Schwankungen in der globalen politischen Landschaft und Veränderungen in der sowjetischen Parteilinie aufgefallen.

Christoph Hein schildert das tragische Schicksal zweier Figuren in den sowjetischen Arbeitslagern im südlichen Ural. Dies geschah 1951, als der politisch in Ungnade gefallene Moskauer Mathematiker und Linguist Professor Waldemar Gejm und seine Familie hofften, die schlimmsten Katastrophen des Kriegs und des Stalinismus zu überleben. Die zwei Söhne, Maykl Trutz und Rem Gejm, treffen sich ein Jahr später im wiedervereinigten Deutschland und machen fast die gleichen Experimente und identische Erfahrungen wie ihre Väter. Am Ende des Romans sind alle Figuren gestorben außer Maykl Trutz, der die Geschichte retrospektiv wieder erzählt.

Der Roman *Trutz* besteht aus: drei Teilen, der erste Teil enthält 7 Kapitel. Der zweite Teil umfasst 18 Kapitel, und der letzte Teil beinhaltet 6 Kapitel mit einem Prolog und Vorwort.

Der Prolog beginnt folgendermaßen: „In diesem Roman geriet ich aus Versehen oder vielmehr durch eine Bequemlichkeit. Ich wollte mir eine längere Fahrt mit der S-Bahn ersparen.“(S. 6) Aufgrund des Vorworts wird bemerkt, dass die Stimme des Autors mit der des Erzählers verquickt ist, die auf eine Stimmenambivalenz hindeutet. Mit dieser Passage verleiht Hein dem Text einen offenen, metatextuellen und metafikionalen Charakter, und affirmiert somit seine eigenes Autorsein.

Im Prolog befindet sich eine lange Diskussion im Bundesarchiv zwischen dem Autor (Erzähler) und einem anonymen Mann in Form eines Dialog: „Ich weiß nicht Herr“, „Trutz heiß ich, Maykl Trutz, sagte er.“(S.12). Darunter wird verstanden, dass Mayk Trutz als figürlicher Erzähler des Romans gilt. Während des Gesprächs zwischen dem hier fikionalisierten Autor und dem Hauptprotagonisten Maykl Trutz scheint, dass dieses narrative Metaspiel eine intratextuelle figürliche Metalepse thematisiert. Bemerkenswert ist, dass der Vortext seine eigene Entstehungsgeschichte mit erzählt. Dies erlaubt dem Erzähler der Öffentlichkeit seine Geschichte zu berichten und gegen die verstreichende Zeit zu schreiben(Vgl.Saartje Gobyn, 2016: S. 261).

Die Stimmenambivalenz zwischen Autor, Erzähler und Figur weist ein metanarratives Konstrukt, und indiziert eine im *Trutz* präsente Textmontage und/oder Collage, denn der Text enthält verschiedene Textstücke, die unterschiedlich fokalisiert sind und von unterschiedlichen Stimmen artikuliert werden. Sie werden in der Erzählung auch hintereinander sukzessiv gestellt.

Anhand dieses Prologs übt Christoph Hein auf thematischer eine scharfe Kritik, und zwar an den deutsch-russischen Verhältnissen durch die Bezeichnung Titel „*feindliche Freunde*“ (S.6). Der Autor setzt sich dadurch gegen etablierte Zensurmechanismen. Er schildert das Leben der Figuren als aggressiven Überlebenskampf und brutale Gewaltanwendung des russischen Militärs (Vgl. Freund, 1981: S. 3)

Wichtig ist auch die Verwendung von verschiedenen Stilfiguren, vor allem von Analepsen, die als hier dominante Stilfigur gilt, zum Beispiel: „Anfang März, an einem Samstag“ (S. 8), „sechsten März“ (S. 9), „Ende April“ (S. 9). Diese beschreiben im Roman eine schnelle und plötzliche Rückkehr ins Leben der Protagonisten.

Im untersuchten Roman ist die Wiederholung von „Stuhle“, „schrieb“, „die Seiten eines Schreibblocks“, „Stiftung“, „das Schreiben“ (S.8) usw. auffällig, die als Zeichen für das Autor-Sein gedeutet werden können, und die uns an die Schreibaktivität des Autors parallel mit der Schreibtätigkeit, die Rainer Trutz als Figur verkörpert, evozieren. Durch diese Parallelität will der Autor eine Ambivalenz zwischen historischer Faktizität und Fiktionalität hervorbringen. Sie zeigen uns auch die Vielschichtigkeit und die Vertikalität des Textes strukturell auf. Dadurch führt uns die Zeit des Schreibens auf die Enonciationszeit und die Autor-Funktion zurück.

Die Metanarration als ‚Erzählen über das Erzählen‘ liegt auch im untersuchten Prolog und wird durch Mnemonik als simultanes Erzählverfahren bzw. Erzählstrategie zwischen dem Autor und dessen Erzählfigur stilisiert: „Während er erzählte, schaute er aus dem Fenster auf die Spree und das Rolandufer, nur selten sah er einmal zu mir.“ (S.14). Auf diese Weise erscheint sein Text metanarrativ, metafictional und metatextuell.

Bemerkenswert ist die Erwähnung des Musik-Motivs, das hier nicht nur als mediales Element bzw. Intermedialität fungiert, sondern drückt eine Dissonanz zwischen Gedächtnis und dem Tod als Vergessen der Geschichte.

„[...] dieses unpassende Operettencouplet, offenbar von ihr bestellt worden.“(S. 16). Diese Operette bezeichnet in gesamten Leitroman eine Intergenerität<sup>7</sup> (siehe später Unterkapitel 3.2.1).

Mit dem „offenen Grab“(S. 16) versteht der Leser, dass es hier nach Voraussetzung der Erzählung und den Kampf gegen den Tod sowie Vergessen handelt, die als Metaebene des Romans gilt.

Im Prolog wird die Aufmerksamkeit auf die Erzählzeit gelenkt (siehe später Unterkapitel 2.4). Das ist also die Zeit, die der Erzähler braucht, um seine Geschichte zu erzählen. Für den Rezipienten ist es die Zeit, die zum Lesen oder Hören des Textes benötigt wird. Hier hebt die Erzählzeit also das Verhältnis von Diskurs und Histoire hervor. Dies bildet im Text einen Erzähltempo<sup>8</sup>, und das auf die Selbstinszenierung des Textes implizit Bezug nimmt:

“ Die Zuhörer folgten den Ausführungen mäßig interessiert. Ein älterer Herr er saß eine Reihe von mir, zwei Stühle weiter, schien der Einzige zu sein, der genau zuhörte und von ihrer Rede gefesselt war, jedenfalls schrieb er ununterbrochen mit und füllte die Seiten eines Schreibblocks für Stenotypisten“ (S.8).

Im Laufe des Prologs gibt es jedoch immer mehr Anzeichen dafür, dass der Text nicht nur auf sich selbst referiert, sondern das Produkt des bewussten Handelns und Nachdenkens des Autor-Subjekts vor dem Text vorstellt. Dies manifestiert sich einerseits in einer Vielzahl tiefgreifender Verzerrungen, darunter auch durch die Ich-Lektüre des Erzählers der Archivlektüre, die die unterschiedlichen Verständnisebenen der Stimmenambivalenz von Figuren, Leser, Erzähler und Autor widerspiegelt.

Zusammenfassend können wir schlussfolgern, dass der Prolog ein “programmatischer Expansionstext“ ist, und dadurch mit dem Roman eine meta bzw. paratextuelle Duplizität bildet.

## 2.2. Zur gemischten Ich-Er-Erzählperspektive

In jedem fiktionalen epischen Text gibt es im Grunde einen Erzähler, wodurch der Leser unter anderem Ereignisse und die Handlung einer Geschichte erfährt und mit erlebt. Dieser Erzählinstanz kann den Text aus verschiedenen Blickwinkeln erzählen.

---

<sup>7</sup> Intergenerität bezeichnet die Wechselbeziehung zwischen dem fiktiven Text und anderen künstlerischen Systemen. Siehe Ternès 2016. S.88

<sup>8</sup> „Erzähltempo bezeichnet die Beziehung zwischen der Dauer von Ereignissen der Geschichte und ihrer Darstellung im Diskurs“ <http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/erzaehltempo.html> 03/08/2022 20:57

Der hier untersuchte Roman *Trutz* wurde zunächst von einem gemischten Ich-Er Erzähler bzw. Ich-Stimme berichtet. Der anonyme Erzähler in *Trutz* rückt diesen intersubjektiven Charakter jener Instanz in den Mittelpunkt.

Die Chronologie der Ich-Er Stimme markiert den Beginn der Fiktion, indem der Autor seinen Roman schon im Vorwort bzw. im Prolog mit dem Satz: „In diesem Roman **geriet ich** aus Versehen oder vielmehr durch **eine Bequemlichkeit**“ beginnt. Dies veranlaßt, die Reise in die Tiefe Tiefe bzw. Tiefenebene der Geschichte. Auch indiziert es einen autobiographischen Ursprung, der in Form von Enonciationsmomenten vorkommt. Die entsprechende Schlüsselpassage im Vorwort lautet folgendermaßen:

„Die Folge: **der Erzähler hat** sich auf **eine Reise** durch **die Archive** zu begeben.“ Im Prolog lautet die Passage: „Ich wollte mir eine **längere Fahrt** mit der S-Bahn ersparen gleichzeitig die Chance nutzen[...].“ (S.6)

Die zuvor zwei erwähnten Passagen drücken eine Vertikalität des Ich-Er-Stimmenwechsels aus und zeigen eine provokativ erzielte Anonymität des Ichs und Metasprachlichkeit durch die Verwendung der indirekten Rede, indem sie eine Parallelität und doppelte Erinnerung an die schreibende Autorität sowie die Autorfunktion beim Interpretieren an den Tag bringen.

Die Er-Stimme gilt in *Trutz* als Wissensquelle über Leben der Figuren bzw. die Chronik von der zwei Familien als Trutz und Gejm, sondern strukturiert auch die Erzählebene als metanarratives Phänomen, und offenbar die heterodidgische Welt des Autors.

Am Anfang des Romans markiert der Erzähler seine Präsenz durch die Verwendung des Genitivs, dass „Rainer Trutz Maykls Vater ist“ (S.18) schreibt und berichtet von Rainer Trutz und seiner Karriere, seiner Reise nach Moskau, von seinem Traum, Schriftsteller und Schauspieler zu werden. Was am Ende des Kapitels und/oder Romans zu bemerken ist, dass die Stimme des Autors als figürliche Erzähler konfiguriert wurde, um die eigene Selbstreflexion anzuzeigen.

In *Trutz* ist die Ich-Du Form als dramatische szenische Intersubjektivität durch eine Reihe von Reflexionen zu charakterisieren und zwar: die Selbstreflexion und Selbstreferenzialität sowie die Selbstrezeptivität über des Erzählens, das heißt, die Erwähnung der Wörter „Autor“, „Schriftsteller“, „Theater“ usw. (S. 38) indizieren

metafiktioale Enonciationsorte. Der Roman erweist sich als historiografisches Experiment bzw. Projekt durch die Selbstinszenierung des Dialog-Textes, indem es sich um die Normativität des Textes handelt, was die Subjektivität des Erzählers mit der des Autors und Lesers ins Verhältnis setzt. Also der Ich-Erzähler als intersubjektive Instanz kommt sowohl als Erzählendens als auch Erzählens Ich erlebendes Zustande, das heißt, der figürliche Erzähler ist im Roman eine erlebende Figur als auch eine erzählende Instanz. Bemerkenswert ist, dass der Roman in Erzählung endet und der Diegese der Auktorialität dominiert, dass die Diegese zirkulär ist, wo die Erzählhandlung mit dem Schluss und denen Umkehrung wechselseitig steht. „Er hauchte die Worte, während ihm Tränen über die Wangen liefen, wieder und wieder:“ glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.“(S.343)

### **2.3. Zur Fokalisation**

Die Fokalisation ist ein Begriff aus der Erzähltheorie, der 1972 von Gérard Genette eingeführt wurde (Vgl. Martinez / Scheffel, 2007: S.63)

„Fokalisation“ bezieht sich auf die Beziehung zwischen dem Wissen der Figuren in der Geschichte und dessen des Erzählers (Vgl. Ebd., S. 63). Es stehen eigentlich dabei drei Formen davon, und zwar: erstens die Nullfokalisation, die, bedeutet, dass der Erzähler mehr über die Figuren weiß. Die interne Fokalisation, bei der der Erzähler genau erzählt, was die Figuren weiß. Und schließlich die externe Fokalisation bedeutet, dass der Erzähler weniger darüber berichtet, was die Figuren weiß (Idem.S.63)

Im Rahmen der von uns unternommenen Roman-Analyse handelt es sich um eine unfokalisierte Erzählung bzw. Nullfokalisation als metanarratives Konstrukt.

#### **2.3.1 Die unfokalisierte Erzählung als metanarratives Phänomen**

Die unfokalisierte Erzählung oder auch „Nullfokalisation“ genannt, bezieht sich bei *Trutz* auf die Darstellung der Lebensereignisse der Figuren. Hier stellt sich die Frage, wer sich der Geschichte bewusst ist, und der Leser wird dazu gebracht, gleichzeitig dazu mehr über das Leben der Hauptfiguren zu erfahren. Dementsprechend steht im Vorwort, „In seiner objektiven und zugleich sich einfühlenden Chronik der Lebensläufe zweier Familien.“ (S. 1). Dies dient dazu,

Einblick in die Gedanken, Gefühle der einzelnen Charaktere zu gewinnen und ihre Verbindungen zu erklären. Darüber hinaus kommentiert der Autor die einen Ich -Erzähler, indem er also die Rolle des Erzählers als erzählende und gleichzeitig erlebende Figur aufzeigt. Hier ist zu verstehen, dass die eigene Erzählung in der homodiegetische Erzählung wirft.

#### **2.4. ‚Erzählzeit‘ versus ‚erzählte Zeit‘**

Aus chronologischer Sicht ist die Untersuchung der Beziehung zwischen Erzählzeit und erzählte Zeit ein wichtiger Teil der Analyse des Romans *Trutz*. Dabei soll der Leser sich in die erzählte Welt imaginativ hineinversetzen und der Erzählte für vorübergehend annehmen, um den Text überhaupt verstehen zu können (Vgl. Martinez / Scheffel, 2007: S. 21).

Die Erzählzeit kommt zustande in *Trutz*, wenn der Erzähler den fiktiven Leser ersetzt, um die Geschichte zu lesen: „Er war, verbunden mit alltäglichen, halbstündigen Busfahrten, in Anklam auf Gymnasium gegangen, und **die Lesezeit** im Bus wie der Schulbesuch waren für ihn schöne Stunden des Tages.“(S.18).

*Trutz* nimmt die erzählte Zeit in dem Zeitraum auf, indem die Geschichte sich abspielt, dabei wird die Historizität 21. Jahrhundert im Roman anachronisch erzählt. Anderes gesagt, er erzählt das Leben der Hauptfiguren im Ton einer Chronik, die bis in die Gegenwart reicht. Der Autor zeichnet auf diese Weise ein historisches Bild der europäischen Gewaltregime, der Verschleierung und des Schweigens im 20. Jahrhundert:

„Mehrere Male am Tag stellte sowohl Gudrun Trutz als auch Alina Gejm in ihren Wohnungen das Radio [...] Hitler habe wie einst Napoleon mit dem Angriff auf Russland und das sowjetische Reich den Untergang seiner Armee besiegt[...]oder von einer zeitweiligen Zurückverlegung der Frontlinie.“(S.242)

Weiterhin gibt es Zeitraffungen und Zeitdehnungen. Die Zeitraffung bezieht sich auf eine kürzere Erzählzeit als die erzählte Zeit, in der die Handlungen oder Ereignisse „elliptischer“ werden, und diese kommt explizit besonders im Prolog vor „Ende April sah ich ihn zum letzten Mal.“(S.14).

Die Zeitdehnungen fungieren in *Trutz* als Wiedergabe von Gedanken und als repetitives Erzählen: wenn Maykl Trutz die Operette von Johan Strauß singt. Dies gilt im Roman als zirkuläre Wiederholung der Geschichte, weil der Satz am Anfang und am Ende des Romans Erwähnung, findet.

zeitliche Deckung entsteht beispielweise bei der Szenenerzählung, wo Dialoge bzw. Gespräche wiedergegeben werden:

„Und was kosten sie?“

„Dreiundachtzig.“

„Bitte? Wie viel?“ (S. 232)

Aus dem Verhältnis der Erzählzeit und erzählte Zeit wird das Erzähltempo anscheinend, vor allem am Anfang des Romans, genauer im Prolog, wo das bisherige Leben der Hauptprotagonisten auf wenige Seiten zusammengefasst wurde. Hier ist zu behaupten, dass dann eine zeitliche Dehnung erfolgt, in der das Innenleben der Hauptfigur dargestellt wird.

## **2.5.Mnemonik als Erzählstrategie**

Christoph Hein führt den Begriff Mnemonik im Vorwort und Prolog ein programmatischem, der als Lehre von Ursprung und Erinnerung definiert wird (S. 1), indem er die Mnemonik als poetisches-Leitmotiv hochstilisiert, nämlich in Bezug aufgrund man Rekurrenz an der Geschichte und sie gilt zugleich als Erinerrungsdiskurs selbst.

Waldemar Gejm ist Mnemoniker. Er entwickelt dieses Forschungsgebiet an der Moskauer Universität. Er beschreibt Mnemonik als Gedächtnis-Ort, wo der Mensch sein Gehirn trainiert. Dies bedeutet, wie man ein gutes Gedächtnis bekommt, und auch wie man schnell vergessen kann, was einer dessen ambivalenten Charakter betont.

Die folgende Passage reflektiert eine paratextuelle Rekonstruktion der Mnemonik in der Geschichte seit der Antike, indem auf andere Philosophen und Autoren Bezug genommen wird.

“ Alles deutet darauf hin, Cicero und Plinius, Quintilian und viele andere jedenfalls schreiben ihm die Entdeckung der Mnemonik zu, und noch im Mittelalter war man dieser Ansicht. Er soll auch der bedeutendste griechische Lyriker gewesen sein, nur überliefert ist nichts. Die Archive haben seine Arbeiten vernichtet, und zwar sehr gründlich? Das Gedächtnis, das gute Gedächtnis und genaue Gedächtnis war nicht immer erwünscht. Wenn es einen Erfinder der Vergesslichkeit gäbe, er wäre hoch angesehen, mit ihm könnte man sich besser verständigen, der gemeine Mann wie die Herrscher. Das war so, das ist so, das bleibt so. Und die Mönche sorgen in ihren Archiven damals wie heute dafür, dass diese Ordnung des Vergessens erhalten bleibt und nicht vom Gedächtnis gestört wird.“(S,138)

Durch Mnemonik will der Autor eine Vertikalität der Erzählebene, die eine Diegese der erzählenden Ich-Er-Stimme aufzeigt. Der figürliche Erzähler Maykl Trutz übt von „K indesbeinen“ Mnemonik ein, um sein Gedächtnis zu trainieren.

“Und Sie, Sie sind einer dieser Mnemoniker? “Nein, leider nicht. In Deutschland ist diese Wissenschaft weniger bekommt. Aber ich wurde von einem Mnemoniker trainiert, von K indesbeinen an. Vermutlich war er seinerzeit der weltweit beste und berühmteste dieser Zukunft. Gejm heiß er.“ (S. 11).

Daher lädt der figürliche Erzähler den Leser dazu ein, sich an der Geschichte Anteil zu haben. Mnemonik als Erzählstrategie weist eine Zirkularität der Reflexionen über das Erzählen als metanarrativen Ort, wo Mnemonik als Erzählen über das Erzählen fungiert. Das heißt, der Autor reflektiert sein eigenes Schreiben durch die Mnemonik als Erzählmodus, indem wir während der Lektüre bemerken, dass der Autor-Erzähler über das Schicksal der zwei Familien Gejm und Trutz retrospektiv erzählt.

## **2.6. Die dialogischen und monologischen Strukturen**

Die Dialoge erweisen sich im Roman als eine Selbstinszenierung, besonders zwischen den Figuren, durch die Verwendung der Ich-Du-Form, denn die meisten Gespräche sind in der direkten Rede geführt, zum Beispiel: „Ach, Rainer, du bist und du bleibst ein völlig unpolitischer Mensch. Du hast nur Verständnis für deine Schriftstellerei und für Theater und Schauspieler.“ (S.55).

Die Dialoge zeigen im Text einen unerkennbaren Realismus bzw. die realistische Erzählweise der Autor-Figur, um seine Poetik in der Fiktion heraufzurufen.

Durch die Lektüre des Romans kommt man zur Erkenntnis, dass die meisten Dialoge im Roman szenisch sind, wobei die Figuren ein intersubjektives Stimmenspiel im Text darstellen.

Die Präsenz einer gewissen Mündlichkeit“ *da kann man nicht meckern*“(S. 24), sowie deren Interjektionen, wie, “Ach“, “Naja“, usw. verdeutlichen konkrete Gesprächssituationen, um den Roman realistisch erscheinen zu lassen.

Neben dem Dialog steht die monologische Situation, denn es geht um ein Selbst- bzw. Gedankengespräch der Hauptfiguren. Alle Gedanken und Gefühle werden ausgestaltet.

Dies scheint ganz am Anfang und wieder am Ende des Romans, wo Maykl Trutz über seine (inneren) traurigen Gefühle äußert, dass Rem, Rainer, Gudrun, Waldemar,

Gejm und Lilija gestorben seien, außer er sei noch am Leben, „Alle sind tot, Rem, Eltern, Waldemar Gejm und Lilija nur ich nicht.“ (S. 342).

### **ZwischenFazit**

*Trutz* wurde von Christoph Hein geschrieben und 2017 veröffentlicht. Er bündelt eine öffentliche, lange „Reise“ durch „Archive“, um die Chronik der beiden Familien Trutz und Gejm zu erzählen, durch die Stimme Maykl Trutz, der die Geschichte rückblickend nacherzählt. Bei *Trutz* ist der Ich-Er-Ambivalenz nicht nur das Wissen über die Welt der Figuren, sondern indiziert die Vertikalität der Autorstimme, denn der Autor bringt dazu den Leser gleichzeitig die Geschichte des Textes selbst zu erfahren. Als poetologisch-programmatisch erweist sich der Roman durch die Selbstinszenierung des Textes, indem er sich mit der Normativität des Textes auseinandersetzt, wobei die Subjektivität des Erzählers mit des Autors und Lesers verquickt ist.

Dialoge erscheinen im Roman als realistischer Erzählmodus durch die Verwendung der Ich-Du-Form, und auch die meisten Gespräche werden in direkter Rede geführt. Die Transparenz der Autorfigur als figürlicher Erzähler erweist sich als metanarratives Stimmenspiel. Durch das narrative Leitmotiv der „Mnemonik“ will der Autor eine Art von metanarrativ-homodiegetisch-Erzählhaltung gestalten: es geht um Vertikalität der Erzählung. Schließlich ist zu behaupten, dass Hein das Autor-Sein durch dessen Meta-Fiktionalisierung thematisiert, wobei es sich eben um das Thema Schreiben handelt.

### **3. Die fiktionale Konstruktivität und die textuellen Metaebenen des Romans**

In diesem Teil der Arbeit handelt es sich um die Aufdeckung und Untersuchung der verschiedenen Metaebenen des Romans *Trutz*. Dabei analysieren wir die metafiktionale Ebene, dann setzen wir uns mit den intertextuellen Ebenen auseinander. Letztlich decken wir auf die intermedialen Ebenen und ihre Funktionen auf.

#### **3.1. Zu den metafiktionale Orten**

##### **3.1.1. Das Schreiben als metapoetisches Experiment**

Christoph Hein zeigt in *Trutz* die Metaebenen seines Schreibens bzw. er schildert um das Schreiben eines neuen Romans innerhalb des Romans, um dem Text einen metafiktionale und gleichzeitig metatextuelle Charakter zu verleihen. Dabei appelliert er an den Leser dazu, dessen selbstreferentielle und selbstreflexive Enonciationsmomente erkennbar zu machen. Bei der Lektüre des Romans er scheint der Hauptprotagonist Rainer Trutz als Liebhaber der Literatur und des Romaneschreibens. Er setzt sich leidenschaftlich in einer Dachkammer und fängt mit dem Verfassen eines Romans an, und hat endlich Erfolg damit: „In seiner Dachkammer, dem Spitzwegstübschen, wie Gudrun es nannte, hatte er vor Wochen mit einem neuen Roman begonnen, der in einer Kleinstadt spielte, wie er sie zu Weihnachten beim Besuch von Gudruns Eltern“ (S. 60).

Die Situation des Schreibens in seiner Dachkammer lässt der Leser behaupten, dass der Autor Hein dadurch seine Produktivität bzw. Momente des Schreibens hervorruft. Der figürliche Erzähler Maykl Trutz „fixiert“ Wörter, Sätze im Geschriebenen, Schriften, die er vor Jahren skizzenhaft auf geschrieben hatte. Dies lässt uns denken, dass Hein jene Metatextualität auch mittels metasprachlicher und bildlicher Elemente mit in die Diegese prozesshaft einbezieht:

„Bei Rem konstatierte er die Bindung an ein eidetisches, ein geradezu fotografisches Gedächtnis, seine Erinnerungen folgten Bildern, während Maykl auf das einmal von ihm Geschriebene fixiert war. Er hatte jederzeit Worte, einen Satz oder Begriffe parat, die er irgendwann einmal, vor Monaten, vor Jahren aufgeschrieben hatte (S.259).

Die Erwähnung von „Die Geschichte schreibt die Geschichte“ (S. 298) macht den Text aus historiografischer Sicht metafiktionale, metatextuelle und drückt die Tiefenebene des Subjektes aus. Dazu weist er auf die Poetik Heins als Chronisten hin (Hammer, 1992). Während Maykl Trutz, den „fiktiven“ Autor die Geschichte,

nimmt er Notizen, wobei er die Geschichte in Form eines metatextuellen Bericht wiederschreibt oder wiederinszeniert.

„Er redete vier Stunden ohne Unterlass, ich hörte ihm zunehmend gebannt zu und schrieb in Stichpunkten mit, was er sagte. Während er erzählte, schaute er aus dem Fenster auf die Spree und das Rolandufer, nur selten sah er einmal zu mir. Um neunzehn Uhr, genau nach vier Stunden, beendete er seinen Bericht und sagte, er sei jetzt müde und nicht mehr ausreichend konzentriert. Wenn ich mehr erfahren wolle, müsse ich wiederkommen. Ich erkundigte mich, wann es ihm recht sei, und er entgegnete, er sei Rentner, Pensionist, ihm sei jeder Tag recht. Wir verabredeten uns für den sechsten März, wiederum um fünfzehn Uhr. Ich fragte, ob ich ein kleines Aufzeichnungsgerät mitbringen dürfe, einen Recorder, ich hätte nicht sein fabelhaftes Gedächtnis und beim **Mitschreiben entgehe mir vieles**.“ (S.13).

Hier scheinen Erzählen und Schreiben miteinander verquickt. Diese Passage fungiert nicht nur als ein Enociationsmoment, sondern auch als Wiederschreiben der Geschichte bzw. die Wiederholung bildet dabei die Triebfeder und Berechtigung des Romans hinaus. Der zweite Teil der vorigen Schlüsselstelle beschreibt die rekonstruierte fragmentierte Geschichte des Romans selbst, deren metanarrativen Aspekt sowie dessen diskontinuierlichen Charakter.

Aufgrund der Passage “3. Dezember 1955, da gibt es keinen Eintrag, keine Notiz.“ (S. 293) ist zu behaupten, dass der Autor aus rezeptionsästhetischer Sicht Leerstellen oder auch durch Bruchstellen evozieren lässt, und seine Leser zu ihrer Feststellung reflexiv anregt bzw. veranlassen möchte.

Der Roman steht im Zeichen einer eigenen Ironie bzw. der Selbstironisierung, die seine eigene Entstehungs- oder Voraussetzungen veranschaulicht. Wiederum kommt der metatextuelle Charakter des Textes hier durch die semantische Parallele des Wortes „Artikel“ zustande:

„Trutz wurde befragt, er versuchte zu erklären, wieso er damals einen solchen Artikel geschrieben habe, er berief sich auf seine damalige Unkenntnis der Sowjetunion, auf seine Jugend, vor allem aber sagte er mehrfach, sein Artikel sei ironisch gemeint und hätte lediglich die aus seiner Sicht blauäugige Darstellung der deutschen Schriftsteller aufzeigen wollen. Der Ankläger unterbrach ihm und fragte ihn zweimal, ob er tatsächlich glaube, man könne aus einer unernsthaften, einer ironischen Perspektive das sowjetische Aufbauwerk und den Führer der großen Sowjetunion, Josef Wissarionowitsch Stalin, betrachten.“ (S.198)

Im folgenden Abschnitt versuchen wir den Aspekt der intermedialen Transfektion durch die Schlüsselpassage “*Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.*“ zu erklären.

### **3.1.2. Zur autoreferenziellen Transfiktio:** „*Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.*“

Die Transfiktionalität wurde bereits im theoretischen Teil als Konzept der Metafiktion erklärt (siehe hierzu 1.1.1), und fungiert zudem auch im Prolog als Erzählanfang. Die oben zitierte Passage verweist auf eine Operette von Johann Strauß, die als Metapher auch einen semantisch-symbolischen, intermedialen Zusammenhang hindeutet.

Hierfür versetzt Maykl Trutz den Leser in seine eigene Geschichte, wobei er am Ende des Romans singt, und ihm die Tränen aus den Augen fließen. Er stellt melancholisch, resigniert, dass er dem eigenen Gedächtnis nicht entkommen kann, was an dieser Stelle gewissermaßen grotesk ist. Hier kann gesagt werden, dass er da über das Unendliche bzw. eine Art von „fatalem Gedächtnis“ spricht, mit der erstaunlichen Möglichkeit, sich an alles mit allen Details zu erinnern.

Christoph Hein bringt den Leser zu bemerken, dass er den Roman somit offen lässt, und konsequenterweise kritisch implizit hinterfragt. Dies gilt im Roman als Appellfunktion, indem dem Autor den Leser in die eigene Reflexion versetzt, nämlich sich selbst über die Gefahr des Vergessens trotz seiner Fatalität, zu fragen. Dies deutet darauf hin, dass der Autor um die Vergessenheit bittet, bzw. bittliche Gedächtnis zu vergessen. Anderes gesagt will er mit obiger Operettenpassage ausdrücken, dass es hier eben um die Unmöglichkeit des Vergessens geht.

Hein thematisiert im Roman eine Art von „Pseudo-Transfiktionalität“, weil er die Figuren und ihre Handlungen spielen lässt, indem das seine Gedächtnispoetik hier durch seine metadiskursive Ironisierung an den Tag gelegt werden kann.

Jener metatextuelle und metafiktionale Rekonstruktionsgestus erfolgt durch diskursive und örtliche Elemente, deren „Archiv“ im Folgenden untersucht werden sollen.

### **3.1.3. Archiv und 'Gegenarchiv'**

Der Roman *Trutz* wie bereits gesagt, eine „Archivreise“, die das Schicksal zweier Familien, „Trutz“ und „Gejm“ darstellt, und einen Überblick über die Periode des Totalitarismus, Nationalismus, Kapitalismus und Kommunismus historisch bzw. historiografisch kundgibt.

Christoph Hein stellt Maykl Trutz als Archivar, dessen Gedächtnis ebenso als eigenes Archiv gilt, genauer als Archivar in der historischen Abteilung 1 des Zentralarchivs in München, Wien und Linz:

„Nach einer Woche brach er jedoch den Urlaub ab und fuhr über München und Wien nach Linz, um das *Zentrum für jüdische historische Dokumentation* aufzusuchen, von dem er während seines Studiums gehört hatte und auf dessen Existenz er wiederholt bei seiner Arbeit in der *Historischen Abteilung 1* des Zentralarchivs aufmerksam geworden war.“(S. 285)

Mit dem Gedächtnis des Protagonisten will hier der Autor eine Art „Gegenarchiv“ versinnbildlichen, damit er die „nicht erzählte Geschichte“ von Einzelschicksalen evoziert, neben der Geschichte der zwei Diktatoren Stalin und berichtet über die Periode des kalten Kriegs und handelt es sich um die Geschichte individuellen unbekanntem Figuren durch seinen Erinnerungsdiskurs nicht nur die historische Schicksale darstellen, sondern will er die Apparatur der etablierten Geschichtsschreibung durch deren metafiktionale Repräsentation eben in Frage stellen. Da zeigt der Text auf metafiktionale und-textuelle Weise eine andere historische Wahrheit, Z.B. okkultierte Geschichte der DDR-Wendephase, die in Moskau geschrieben wurde, und zwar mittels dieses re-konstruierten Gegenarchivs, dessen Gedächtnisdynamik durch das Leitmotiv der Mnemonik „animiert“ wird. Waldemar Gejm und dessen Mnemonik-Lehre stehen im Mittelpunkt der Geschichte, und zwar als intertextuelle Rekonstruktion

„Alle weiteren Arbeiten Gejms, auch das lange im Akademie-Verlag liegende Manuskript über die Mnemonik, waren vernichtet worden oder verloren, da sie sich in den Archiven des Innenministeriums und des NKWD befanden und damit unzugänglich waren, sein Name war daher in der Mnemonik kaum bekannt.[...] In Moskauer Archiv der Akademie, in der die Hinterlassenschaft der Sowjetischen Akademie aufbewahrt ist, fand sich lediglich die Beschlagnahmebescheinigung eines Konvoluts des Waldemar Gejm im Umfang von neunhundertsechsfünfzig Seiten.“(S.264).

Der Autor sowie möchte hier seinen poetischen Chronist-Status metatextuell parallel thematisieren.

Des Weiteren wird durch den narrativen Diskurs des Protagonisten eine Subversive Wahrheitssuche gegen den Strich initiiert und Ausgrenzungs-Mechanismen historischer Art entlarvt:

„Die Wahrheit, nun ja, gewiss wahr, aber unerwünscht. Das ist der Kalte Krieg. Auch dieser Krieg hat seine unschuldigen Opfer. Der Sieger der Geschichte schreibt die Geschichte. Die Archive sollen nicht die Wahrheit liefern, sondern die dazu die passende Wahrheit. Und zu diesen passenden Wahrheiten gehört ein Schreiben aus Moskau, wonach Ihr Vater bei Kriegsbeginn als Feind der Sowjetunion entlarvt worden und in ein Straflager gekommen sei.“ (S.298).

Auf diese Weise impliziert der Roman *Trutz* eine Temporalität und Historizität, die dessen historischen Raster ausmacht, so dass sich dessen Archiv nicht als statische „Relikte“ der Vergangenheit erweist, sondern sich in die Zukunft projizieren lässt.

Im Folgenden Abschnitt untersuchen wir das Spiel mit Ambivalenz und Metaprosa in *Trutz*.

### **3.1.4. Das Spiel mit textueller Ambivalenz und Metaprosa**

Das Spiel mit textueller Ambivalenz und Metaprosa erfahren wir im Text als Moment der metatextuellen Offenheit durch die Mehrdeutigkeit des Textes sowie durch die multiple Referenz auf andere Textarten und Genres, vor allem auf Briefe, Dialoge, Romane usw. wobei die Hauptfigur selber Schriftsteller ist:

„Rainer hörte ihr interessiert zu. Politik, Religion und Zeitgeschehen waren ihm bisher nicht wichtig, er begeisterte sich allein für das Theater und die Literatur, für die Musik und die bildende Kunst, und obwohl er bei einer Zeitung arbeitete, las er nie die politischen Nachrichten, sondern ausschließlich, sehr gründlich und fast begierig die Kulturseiten, [...], die in Berlin Monat für Monat zunahmen.“ (S.30).

Jene Ambivalenz evoziert auch mögliche Existenzformen von Texten und Zwischentexten im Spiel, indem der Ambivalenz von Wirklichkeit und ästhetischer Autonomie von historischem Diskurs hindeutet.

Die daraus zu erschließende Metaprosa und textuelle Ambivalenz weisen eine auto- bzw. heteroreferentielle Reflexion über den Romantext und ermöglichen, ihn in die Kategorie postmoderner Texte bzw. Diskurse einzureihen

Auf diese Weise impliziert der Autor durch jene Metaprosa und Ambivalenz die eigene Autorfunktion und/oder Autorfigur, um er eigene poetische Reflexion zu indizieren bzw. er stellt im Text seine Produktivität des Autors dar, dazu benutzt er die Subjekt orientierte Metaprosa über das Erzählerische ins Spiel.

Weiterhin befassen wir uns mit der Metakritik als interdiskursivem Geflecht.

### **3.1.5. Metakritik als interdiskursives Geflecht**

Christoph Hein thematisiert durch die Stimme Maykl Trutz sein poetisches programmatisch Autor-Sein, nämlich als Schreiber, Kritiker und Philologe der DDR-Literatur. Sein Roman suggeriert hier eine Art von Metafiktion durch die fiktive Autor-Figur sowie durch die Staatzensur dominante, die den eigenen Text konditioniert bzw. unter Kontrolle setzt. Darüber hinaus erweist sich somit Heins fikionalisierte Geschichtsschreibung als metareflexives sowie metakritisches Moment,

das deren ideologischen Kontrollmechanismen subversiv entlarvt. Hein beruft sich zweckmäßig auf die Kritik des Poeten in Dichters Alexej Khajretdinov

„Andere und nicht weniger ausgewiesene Historiker sowie eine große Anzahl der publizierten Berichte von Zeitgenossen bezeugen ungeachtet des Khajretdinov'schen Einwands ein Aufheulen der Sirenen in Moskau am Morgen des 22. Juni 1941. Diesen Zeugnissen spricht Alexej Khajretdinov jede Glaubwürdigkeit ab, denn sie seien ausnahmslos alle erst Monate oder Jahre später zu Papier gebracht worden, zu einer Zeit, da ihre Urheber durch die Darstellung dieses Ereignisses in den vaterländischen Filmen, Theaterstücken und Büchern derart indoktriniert waren, dass sie eigenen Erinnerungen verfälschten und ihre Schilderung jenes Tages ungewollt und unwissentlich mit der offiziellen patriotischen Geschichtsschreibung in Übereinstimmung zu bringen suchten, was ein bekanntes psychopathologisches Phänomen [...], zumal wenn es ein Ereignis von nationaler oder religiöser Bedeutung betrifft.“(S.240)

Die Metakritik ist in *Trutz* instrumentelles Denken, denn sie referiert implizit auf die Erfahrungstendenz und Textproduktion des Autors und/oder des Protagonisten, wo Rainer Trutz selbst eine Provokation oder auch einen Kampf gegen das Vergessen und eine „Gegenwahrheit“ verkörpert, die sich beim Autor und einer Figur sowie Erzähler als Kritikinstrument einweist.

„Rektor und Prorektor eröffneten Sitzung mit einer jeweils zehnminütigen Selbstkritik bevor sie zum eigentlichen Thema der Versammlung übergingen und Professor Gejm zu einer Stellungnahme zu den gegen ihn erhobenen Vorwürfen aufforderten Ungeübt in dem Gebrauch und der üblichen Abfolge von Kritik und Selbstkritik, der einzigen Waffe, mit der man, sofern man diese Doppelklinge mit Geschick zu führen weiß, eine kleine, wenn auch geringe Aussicht hatte [...] lehne pejorativ gemeinte Kennzeichnungen wie Elite und elitär entschieden ab.“(S.190)

Die Doppelheit von Kritik und Selbstkritik drückt hiermit Heins Selbstzensur als strategische Provokation über die Kontextualität des eigenen Autorseins aus, wobei es auch um eine postmoderne, antielitäre Gesinnung handelt, und versucht über das Sein und die Entseelung von Figuren, die man um Namen Vernunft aufopfert, kritisch zu beleuchten. Diese evozieren in *Trutz* eine Verlust-Ästhetik durch die psychologische Tiefe der Figuren bzw. deren Heterogenität.

## **3.2. Zu den metatextuellen Verweisen**

### **3.2.1. Zu den (auto)intertextuellen und interkontextuellen Bezügen**

Der Begriff (Auto)Intertextualität bedeutet laut Saartje Goby, dass der Autor von ein und demselben Autor verfassten Werke bzw. die hetero- intertextuelle Dimension in Text zu identifizieren. Dieses Konzept bezieht auch im Roman die dramaturgischen Voraussetzungen. Es ist wichtig hier die dramatischen Ereignisse zu erwähnen, die in dem hier untersuchten Roman dargestellt werden im Folgenden die ausdrücklich unter

dem Namen Schiller Thematisierung finden, sowie auf die dramatische Textproduktion Heins implizit referieren.

„An einem Sonntagmittag fuhr er mit den **vier Schülern zum neuen Theater**, wo sie **Schillers Wilhelm Tell** sehen konnten, eine Aufführung in einer bombastischen Bühnenlandschaft, die einen Teil des Mont-Blanc-Massivs darstellen sollte, in der es offenbar auf tätige Vulkane gab, da im Hintergrund der Berggruppe beständig Feuer und Rauch zu sehen waren. Rainer war hingerissen, und Wochen- und monatelang war für ihn entschieden, Schauspieler zu werden. Er las nun vor allem Theaterstücke, suchte sich Rollen heraus, die er auswendig lernte und bei der Feldarbeit halblaut vor sich hin sprach.“ (S.19).

Weitere (auto)intertextuelle Elemente deuten auf andere Werke des Autors hin, die andererseits ein Bild über sich selbst vermittelt, und somit seine Werke indirekt miteinbezogen. Interessanterweise ist hier die Analogie des gleichen Figurennamens mit dem Romantitel, die hierfür eine autoreferenzielle Funktion zu erfüllen vermag:

„Meine Zweifel gegenüber Trutz, die anfängliche Vermutung, es bei ihm mit einem jener Verwirrten zu tun haben, die eine fixe Idee beherrschte, die unter Zwangsvorstellungen litten und Verschwörungstheorien nachjagten, hatten sich bei meinem allerersten Besuch in Luft aufgelöst, dieser Mann hatte mein volles Vertrauen.“(S.14).

Durch die Aussage „höchst persönlich einen neuen Familienfreunde Romane ausgesucht“ (S.46) appelliert der Autor an den Leser dazu, die im Roman impliziten Intertexte erahnen. In *Trutz* wird erzählt, dass der Autor über das Leben in Moskau schreibt, wobei der Protagonist Rainer Trutz und seine Frau Gudrun dachten in Moskau für immer wohnen zu können:

„Schaut euch mein Abteil gut an. In ein paar Tagen sitzt ihr in dem Zug. Bald kommt ihr nach Moskau. Ich freue mich auf euch.“ „Nach Moskau, Nach Moskau“, wiederholte Rainer, „ist das nicht der alte russische Traum?“ „Richtig“, sagte Lilija, „ich sehe, du bereitest dich gut auf die Reise vor.“ (S.96)

Ähnliches ist im Roman *„Gegenlauschangriff Anekdoten aus dem letzten deutsch-deutschen Kriege“* (Hein, 2019) zu finden, in dem Hein berichtet, dass Masha und Irina die Hauptfiguren diesen *Anekdoten* sind: es besteht Analog zu *Trutz* die Lust nach Moskau für immer zu reisen und dort Leben: „Mascha und Irina in einer provinziellen Gouvernementsstadt verkümmern und lebenslang davon träumen, nach Moskau zu reisen.“ Nach Moskau, nach Moskau!“ (Gegenlauschangriff, S.6)

Auf der Tiefenebene wird der Rezipient bemerken, dass zwischen *Trutz* und die Erzählung *Vor der Zeit*(Hein,2013) eine intratextuelle figürliche Metalepse darin besteht, indem in beiden Texten die Stimme Heins mit einem anonymen Mann verquickt ist bzw. der Autor und der figürliche Erzähler in einem Gespräch nach dem „Erzähler“ vorrücken. In *Trutz* heißt es „Ich weiß nicht Herr“ „Trutz, heiß ich, Maykl

Trutz“, sagte er.“(S. 12). In *Vor der Zeit*, Asklepios der Hauptfiguren spricht und erzählt in einem Dialog mit dem Mann (Autor) „Noch immer, scheint es, hatte dieser alte Mann keine Angst vor dem Totengott. „Setz dich“, herrschte er ihn an[...]“ (S. 76). Davon ausgehend kann festgestellt werden, dass der Autor mit dieser intratextueller figürlichen Metalepse eine Makrostruktur bzw. eine Bühne für die Selbstrepräsentation seines Romantextes bzw. erzeugt

Eine andere Ebene der (Auto)-Intertextualität liegt in *Trutz* in Bezug auf die Werke anderer Autoren. Eine gewisse Analogie besteht beispielweise zu Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* (S. 5).

Bei Ransmayr ist die Rede angesichts des Schreibens der ‚Mächtigen‘, indem das Schreiben rehabilitiert wird, wie das Schreiben von Metamorphosen und der Geschichte Cottas, Rom, der eisernen Stadt Tomi, Pythagoras sowie Trachila. Im Vorwort des Romans heißt es:

„Ein (durch Ovid) Briefe aus der Verbannung) ebenfalls historisch belegter Freund Ovids, der Römer Cotta, macht sich in Ransmayrs Roman auf, in Tomi am Schwarzen Meer sowohl nach dem Verbannten selbst zu suchen- in Rom geht das Gerücht von seinem Tod-, als auch nach einer Abschrift der „Metamorphosen“, des legendären Hauptwerks von Ovid. Cotta trifft in der „eisernen grauen Stadt“ Tomi jedoch nur auf Spuren Ovids, sein verfallenes Haus im Gebirge, seinen greisen Diener Pythagoras und, je komplizierter und aussichtsloser sich die Suche gestaltet, auf immer rätselhaftere Zeichen der „Metamorphosen“, in Bildern, Figuren, wunderbaren Begebenheiten. Bis sich zuletzt Cotta selbst in der geheimnisvoll unwirklichen Welt der Verwandlungen zu verlieren scheint: die Auflösung dieser „letzten Welt“ ist wieder zu Literatur geworden.“

Im *Trutz* liegt diese metatextuelle Analogie im Prinzip „Die Geschichte schreibt die Geschichte“(S.298). Bei *Trutz* geht es ebenfalls um Schreiben bzw. das Verfassen von drei Romanen. Hier handelt es sich um eine fiktionalisierte Metatextualität.

Wichtig zu betonen ist, dass Hein in *Trutz* den zweiten Teil von Faust von Johan Wolfgang von Goethe als Schreibmotiv am Ende des Romans als Fragment und offen Text neu semantisiert:

„Nach einer Woche war die Einweisung abgeschlossen und Maykl Trutz hatte mehr oder weniger belanglose Briefe an Goethe zu entziffern, ihren Inhalt in eine chronologische Ordnung zu bringen und in einer Registratur einzufügen und in ein Register zu bringen, Briefe, die Verehrung, gelegentlich auch eine unterwürfig vorgebrachte Entrüstung bekundeten, mehrseitige Elaborate, in denen Gymnasialprofessoren oder Studiosi dem angebeteten Meister ihre Hilfe anboten, um den lang erwarteten zweiten Teil des *Faust-Dramas* zu Ende zu bringen.“ (S.301).

Das letzte Kapitel des Romans endet mit einem Brief an Rem, nach dem Maykl vom überraschenden Tod seines Freundes erfährt. Die Schreibbriefe sind in *Trutz*

metatextuell motiviert und versinnbildlichen eine Montage- und Collagetechnik dieselben enthüllten eine Intimität und verleihen dem Roman eine subjektivierte der Historizität, jenseits seiner kollektiven Dimension, über doch mit individuelle Erfahrungsmodi einer gegebenen Epoche.

(Auto)-Intertextualität ist hier strukturierender Diskurs, der möglicherweise auf die Textgenese und metatextuelle Konstruktion des Romans selbst paratextuell auch hindeutet.

### **3.2.2. Historizität und historiografischer Diskurs: eine re-konstruierte Chronik**

Im hier untersuchten Roman *Trutz* wird aus der Perspektive eines vermeintlich nüchternen Chronisten die Geschichte zweier Familien erzählt, die zum Opfer totalitärer Regimes fallen. In der Fiktion tauchen immer wieder historische Ereignisse auf, sodass sie eher den Historiker als den Erzähler zum Helden aufzufordern scheinen:

„Man war gewiss, Hitler habe wie einst Napoleon mit dem Angriff auf Russland und das sowjetische Reich den Untergang seiner Armee besiegelt, doch stattdessen hörte man ständig Informationen über einen *taktischen Rückzug* der Roten Armee oder von einer *zeitweiligen Zurückverlegung der Frontlinie*.“ (S.242)

Gudrun und Rainer Trutz flohen in den 1930er aus Deutschland, weil sie nach der Machtübernahme Hitlers nicht mehr in ihrer Heimat bleiben konnten: „Mein Vorfahre war der Erfinder des Gejm-Pflugs, eines Arbeitsgeräts, das noch heute bei den Bauern geschätzt und genutzt wird.“ Ein deutscher also. Und Sie selbst, haben Ihnen vielleicht die gewisse Vorliebe für die Deutschen? Für Ihren Herrn Hitler?“ (S.190).

Aber ihr festes Sicherheitsgefühl in der Sowjetunion erwies sich später als falsch: sie wurden später Opfer der sogenannten stalinistischen „Säuberungen“, die Ende der 1930er Jahre begannen:

„ Das Ende des Krieges feierten die Deportierten ausgelassen, hofften doch alle, die Zeit der Deportation und Zwangsarbeit sei vorbei, sie könnten wieder in die alte Heimat, in die Autonome Wolgadeutsche Republik, in die Region Saratow oder nach Pulin zurückkehren und die strenge Meldepflicht und die Ausgangsbeschränkungen, die das ohnehin beschwerliche Leben in Korkino unerträglich machten[...] auch die Ausgangsbeschränkungen blieben für sie weiterhin gültig.“ (S.257).

Wiederum hatte Christoph Hein als Sohn eines Pfarrers, der in der DDR nicht studieren durfte, der aufgrund seines Glaubens diskriminiert wurde.

Maykl Trutz, geboren 1934 in Moskau, ab dem zweiten Lebensjahr ist dieser Sohn deutschen Emigranten, er wurde von Waldemar Gejm zum „Mnemonikkünstler“ gebildet. Mit dem gleichälteren Sohn des Professors Gejm Rem, benannt nach „Revolution“, Solidarität und Marxismus», verband ihn eine lebenslange Freundschaft. Die übermäßige Ernsthaftigkeit der marxistischen Theorie, insbesondere unter der Brigade ungelernter ausländischer Intellektueller, die an der Bahn der Moskauer arbeiten, verleiht dem Text faktuale Akzente z.B. durch die Erwähnung der sogenannten „Entkulakisierung“:

„ Moskau war nach dieser Radiomeldung wie erstarrt, Moskau war verwirrt, Moskau schwieg. Moskau war wie gelähmt. Auf Rainers Metro-Baustelle vermied man jegliche Äußerungen. Auch in den Essenspausen der Schokoladenfabrik saßen die Frauen schweigend beieinander, die Verhaftungen und Prozesse in den Jahren **der sogenannten Entkulakisierung** waren auch in der Hauptstadt unvergessen.“ (S.167).

Der Roman *Trutz* enthält eine umfangreiche Erzählschleife. Sie erstreckt sich vom Berlin der 1920er Jahre über Moskau in die Kriegsgefangenenlager in Sibirien und zurück durch die DDR bis zum heutigen Berlin. Er traf ihn bei einer Veranstaltung zum Hitler-Stalin Pakt. Trutz, Archivar im Ruhestand, hat Praxiswissen und weist Bundesarchivare auf sachliche Mängel hin(Vgl.300). Der Erzähler spricht dann mit dem sprunghaften Gedächtniskünstler in der Umkleidekabine, idealistische Opfer.

Die Historizität des Romans liegt ebenso darin, dass der fiktive Autor Maykl Trutz im Roman eine historisch ausgearbeitete Geschichte parallel erzählt. Hein poetisiert die offizielle Historiographie als Metafiktion und Autoreflexivität und verleiht seinem Roman die Züge eines Hybriddiskurses

Zudem kommen die Rekonstruktionsmomente der Geschichte zustande, wo das Historische und das Schreiben selbst einander überschneiden, die auch das Chronist-Sein Heins bzw. Autorfunktion in Roman repräsentiert wird. Über die seltsamen Todesursachen Rainer Trutz-Maykls Vater- wird hier eine Art historisches Dementi metatextuell artikuliert.

„ Mit dieser kleinen Korrektur war nicht allein über Lijonjas Leben entschieden und das Todesdatum von Rainer Trutz gelöscht, durch den Eintrag gelangte kein Bericht über den Tod von Rainer Trutz an die Zentrale, da auch keiner der Soldaten vom Begleitschutz und keiner der Gemeindevollzieher den Tod eines Deportierten Trutz nach Moskau meldete, denn alle hatten ihn der nächsten Station lebend übergeben, und *Bergwerk Eins Workuta* vermeldete diesen Tod nach dem Willen des Majors ebenfalls nicht, denn hier so stand es in den allwissenden Papieren, war ein Rainer Trutz nie angekommen, gehörte die Nummer Sechsvierzehn- Achtundsiebzig zu einem ukrainischen Deportierten, der in der Baracke Sieben hauste und noch am Leben war.“(S.229).

Die vorige Schlüsselpassage veranschaulicht sowohl die Historizität der Handlung als auch die des Autorseins, indem der Entstehungsprozess des Romantextes selbst durch seine paratextuellen Konstituenten hier selbstinszeniert wird.

### **3.2.3. (Auto)-Biografismus und Intersubjektivität**

Mit *Trutz* will Christoph Hein u.a. die Geschichte seines eigenen Lebens teilweise mit erzählen. Dies ist eng verbunden mit zwei historische Persönlichkeiten, die die Geschichte und viele Biografien beeinflusst haben: Adolf Hitler und Joseph Stalin.

Christoph Hein lässt sein autobiografisches Gedächtnis durch die Stimme verschiedener Figuren zu Wort kommen.

„In seiner objektiven und zugleich sich einfühlenden Chronik der Lebensläufe zweier Familien hat Christoph Hein einen Jahrhundertroman im zweifachen Sinn geschrieben: ein Jahrhundert umgreifend, ein Jahrhundert zu widerspiegeln, ein Jahrhundert verstehbar zu machen und nachzuerleben.“

*Trutz* ist eine Geschichte des 20. Jahrhunderts, ein Vorbild für viele europäische Biographien, während und nach dem zweiten Weltkrieg. Es geht um Exil, Deportation und Mord. Jede Familie war betroffen, jeder hatte eine Geschichte zu erzählen, jeder ist tragisch. Maykl Trutz erzählt dem Erzähler, dem er bei einer Lesung begegnet, seine Lebensgeschichte, die mit seinem Vater Rainer Trutz beginnt. Dies verleiht dem Text eine neue Tendenz des autobiografischen Schreibens durch den metanarrativen und intersubjektiven Charakter der Erzählung, was dessen polyphonen und enunziativen Aspekt ausmacht.

## **3.3. Die multimedialen und metakünstlerlichen Bezüge**

### **3.3.1. , Die Veroperung‘ des Romandiskurses**

Das Opernereignis, die in *Trutz* Erwähnung findet, ist die „*Fledermaus*“ (Hess, 2013) von Johan Strauß nach einem Libretto von Carl Haffner und Richard Genée, Henri Meilhac und Ludovic Halévy Vaudeville Réveillon. Im 1. Akt äußert sich der verliebte Alfred über die ehemalige Gesanglehrerin von Rosalinde von Eisenstein besorgt über ihren abwesenden Mann und lässt sie endlich in den Chor eintreten (Vgl. Ebd. 2013).

Mit dieser Operette verbindet der Autor seinen eigenen Text mit anderen künstlerischen und medialen Systemen, um ihn den Text intermedial strukturieren zu lassen. Dabei besteht zwischen dem narrativen Text und der Operette eine intrasemiotische oder isomediale Beziehung (Vgl. Anabel Ternès 2016. S.88). Der Text ist hier wohl auf eine gewisse lyrische Vertikalität seiner Konstitution auf Metaebene.

„Die Lehrerin stellte Geta auch ihre Sammlung von **Partituren** und **Klavierauszügen** für Anfänger und Fortgeschrittene zur Verfügung, und Geta Gejm jubelte, als sie unter Klavierfassungen populärer **Musik** ein **Operettenlied** entdeckte, in dem es hieß, **glücklich sei nur, wer vergessen könne.**“ (S.258)

Jene Operette, Musik und deren Klavierauszügen indizieren eine Intergenerität (siehe dazu 2.1), was auf eine Art von intertextueller Referentialität hin deutet, während die szenische Umsetzung von Bühnenwerken zur Intermedialität gezählt wird (Vgl. Anabel Ternès 2016. S.88)

Davon ausgehend lässt sich behaupten, dass diese Operette nicht nur eine intertextuelle Textebene, sondern sie referiert auch auf die Poetisierung und Ästhetisierung der Heinschen Gedächtniskonzeption. Hier wird gefragt: ist der Körper im Moment des Schreibens eingebunden im Singen oder Spielen eines Instruments?

Hein referiert auf seine klassische Operette, um die Alliterationen und Endreime, den syntaktischen Parallelismus oder die melodisch, repetitive Struktur durch ihre sprachliche Umsetzung. Mit anderen Worten ist hier zu behaupten, dass Strauß Operette möglicherweise die Dissonanzen und Brüche bzw. Diskontinuitäten von Geschichte und Text in *Trutz* durch deren parallele Semiotik und Semantik indiziert.

### 3.3.2. Musik und Akustik als Erinnerungsmotive

Im Grunde genommen gilt die Musik im gesamten Roman *Trutz* als intermediales Motiv. Beim Lesen des Textes kann festgestellt werden, dass die Musik eine besondere Stelle im Leben des fiktiven Autors bzw. Schriftstellers einnimmt: das kann mit folgendem Zitat aus dem Roman veranschaulicht werden:

„Mit dem **Requiem von Mozart** wurde die **Feier eröffnet**, ein Mann vom **Beerdigungsinstitut** oder von Friedhofsverwaltung stand an dem **CD-Player**, regelte **die Lautstärke** und unterbrach **die Musik** an einer geeigneten Stelle, damit einer **der Freunde von Maykl Trutz** sprechen konnte [...] **glücklich, der vergessen könne, was nicht zu ändern kann.**“ (S. 16).

Für den Schriftsteller die Musik verleiht dem Text einen narrativen Rhythmus und versinnbildlicht einen obsessiven Gedächtnis-Charakter. Der Autor gebraucht die Musik als komplexes Erinnerungsmotiv. Verschiedene Textpassagen können das schon Besagte begründen, ein Beispiel dazu sind die medialen Lexeme „Beerdigungsinstitut“, „CD-Player“, „Lautstärke“ (S.16). Es ist also weiter zu behaupten, dass die gespielte Musik im Beerdigungsinstitut dem Text einen elegischen Ton zuschreibt. Dies ist zudem ein Zeichen für eine gewisse Rhythmik der Geschichte, wo der Tod mit dem Vergessen hier gleichgesetzt zu sein scheinen.

Im Anschluss daran kann dazu festgestellt werden, dass das „Radio“ als medialer, akustischer Gegenstand hier eine hypermediale Konstruktion des kulturellen und sozialen Gedächtnisses erzielt wird. „Sie hatte ihren **Radioapparat** mitgebracht, um nach dem Essen mit den beiden Freunden gemeinsam **Musik** zu hören.“ (S. 133).

Schließlich kann gesagt werden, dass die Musik, das Radio, der CD-Player intermediale Komponenten im Text sind, die in der Repräsentation und Artikulation des historischen Gedächtnisses von grundlegender Bedeutung sind, indem die Textreflexion und Musikästhetik des Autors einander bedingen.

### 3.2.3. Theatralität als dramatische Selbstinszenierung des Romantextes

Die Schreibvoraussetzungen des Autors beim Medium „Theater“ und dessen Theatertechniken sind in *Trutz* in den Gesprächen zwischen Figuren erkennbar. Der Protagonist Rainer Trutz (wie Hein) verfasst von Theaterstücken und träumt davon Dramaturg zu sein. „Trutz überlegte, ob er protestieren sollte. Als Schreiber von Theaterstücken sah er sich nun völlig in seiner Hoffnung gescheitert, eine Schriftstellerkarriere einzuschlagen.“ (S. 38).

Mit dieser Theater-Referenz will der Autor eine Art von metatextuellem Inszenierungsmoment des Romans selbst evozieren.

Bei *Trutz* ist das Theater rekurrent und stellt eine fiktive Situation dar, die nicht real ist. Der Roman inszeniert sich mittels eines dialogisch-karnevalesken Modus selbst was eine dramatische Selbstinszenierung des Romans selbst, dessen genetische Entstehungsgeschichte, zur Schau stellt:

„Daheim setzte er sich an den Schreibtisch und schrieb rasch eine erste Fassung seiner Rezension. Er bemühte sich, dem kleinen Text eine Dramaturgie zu verleihen, pointierte zu beginnen, dann einen Überblick über das gesamte Buch zu geben, um

schließlich mit einer Wertung zu enden. Nach vier Stunden lagen drei Schreibmaschinenseiten vor ihm, genau doppelt so viel, wie von der Redaktion vorgegeben war. Er las sie sich laut vor, schüttelte verzweifelt den Kopf und machte sich auf den Weg zur Piscator-Bühne im Theater am Nollendorfplatz.“ (S.56)

Wörter wie „Schauspieler“, „Dramaturgie“, „Theaterstück“, „Redaktion“ (S.28 u.38), beziehen sich direkt auf eine andere literarische Gattung, nämlich das Drama. Dies besagt, dass der Autor somit beabsichtigt, Grenzen üblicher klassisch-konventioneller Genreklassifikation hinausgeht. Damit wird ein postmodernes Offenheitsprinzip erneut vorgebracht. Auf diese Weise verleiht jene metatextuell geprägte Genrevermischung dem Roman *Trutz* des Status eines metareflexiven performativen postmodernen Romans.

### **Zwischenfazit**

Abschließend kann gesagt werden, dass im Roman *Trutz* die Schlüsselaspekte Metafiktion und Metatextualität eine Kohäsion aufweisen, weil *Trutz* als narrativer Text seine durch unterschiedliche fiktionale Konstruktivitätsmomente und textuelle Metaebenen hervorruft.

Unter diesen metafiktionalen Aspekten ist ein Schreiben im Schreiben bzw. im Roman als textuelle Metaisierung zu verstehen. Hier ist eine Duplizität des literarischen Diskurses Heins festzustellen. Weiterhin stehen in *Trutz* eine metafiktionale und eine metanarrative Erzählweise sowie metatextuelle Orte in unauflösbarer Korrelation zueinander, um eine metapoetologische Reflexion in Ganz zu setzen. Hierbei sind die Motive der Erinnerung (des Gedächtnisses) sowie das strategische Umschreiben von historischer Gegenwart in ihrer Pluriform zu begreifen oder wahrnehmbar zu machen. Im Roman tritt deutlich zutage, dass der Autor die Geschichte der DDR-Zeit als Totalitär versteht, die noch immer zu Appell-Funktionen auffordert und längst bis heute noch nicht hinreichend aufgearbeitet wurde.

Die (auto)Intertextualität wird in *Trutz* stark als Diskurskonstruktion konzipiert, was auch auf die textuelle Genre und Metatextkonstruktion des Romans selbst hinweisen.

Um die intermediale Komposition seines Romans zu verwirklichen, hat der Autor im *Trutz* verschiedene Kunstformen, wie Theater, Musik, Oper zueinander in

Beziehung gesetzt, um auf diese Weise seine eigene Poetik bzw. Identität zu evozieren und sich realgeschichtlichen Gegebenheiten und Erfahrungen subversiv zu distanzieren.

Zuletzt kann zu diesem Kapitel gesagt werden, dass hier Metafiktion und Metatextualität eine ästhetisch anspruchsvolle poetologische Referenzform ermöglichen, was auch den besonderen Reiz man Heins Prosa ausmacht.

#### 4. Schlussfolgerung und Ausblick

In der vorliegenden Masterarbeit wird der Versuch unternommen, auf die komplexen Paradigmen Metafiktionalität und Metatextualität, sowie auf deren Kategorien in Christoph Heins Roman *Trutz* (2017) einzugehen.

Ziel der Arbeit war zudem, ihre Formen und Funktionen textexemplarisch und analytisch auszuloten.

Nach der Analyse des Romans hat sich herausgestellt, dass Christoph Heins Roman verschiedene Kategorien der Metafiktionalität und Metatextualität konstellationsartig aufweist. Trotz der bei den Subkategorien von Metafiktionalität und Metatextualität vorliegenden Differenzen, erweisen sich beide Größen in einer Wechselbeziehung als wesentliche Komponenten postmoderner Autoreferenzialität und Selbstreflexivität.

Aus narratologischer Sicht her betrachtet, beruht *Trutz* auf einer ambivalenten und sogar metanarrativ konstruierten Ich-Er-Erzählperspektive, wobei der Autor somit eine Narration ersten und zweiten Grades erzielt und den Erzählakt in seiner immanenten Reflexion als „Erzählen im Erzählen“ erscheinen lässt. Infolgedessen wird die Vertikalität der Autorstimme als intersubjektives stilisiertes Spiel wahrgenommen. Dabei ist festzustellen, dass jene doppelte Narrativität sowohl eine metapoetische als auch eine (biografische) Reflexion bzw. Reflexivität der Erzählung selbst impliziert.

Der Roman *Trutz* kreist, kulturgeschichtlich gesehen, um die Archive dreier Länder und zwar Deutschland, Österreich und Russland, wobei diese ihren ursprünglichen Handlungsort in Moskau haben. Heins Roman durchgeht ein para bzw. (auto)intertextuell konstituiertes und genreoffenes Archivmotiv, das vom Hauptprotagonisten (als Archivar) verkörpert wird, nämlich im Zeichen einer intergenerationalen Gedächtnis-konstruktion. Darüber hinaus erzielt der Autor und Chronist Hein eine dynamische, den institutionell etablierten Geschichtsdiskurs revidierende, aber auch eine kritisch zu reflektierende Geschichtsschreibung und Wahrheitssuche.

In diesem Sinn sind die Rekonstruktionsmomente der textuellen Historizität erkennbar, wo das historische und fiktionale Schreiben selbst einander überschneiden

bzw. ineinander verschmelzen, so dass jene Ambivalenz das poetische Programm und das Chronist-Sein des Autors metafikcional affirmiert

Weiterhin beruht der Roman auf einer Multitextualität, die auf Grund der Interkontextualität des Textes kombinatorisch hervorgebracht wird, indem jene Interkontextualität das Subjekt des Autors durch ein Stimmenspiel mit in die Diegese einbezogen. Es handelt sich um subversive Appellfunktionen an den Leser sowie um poetologisch motivierte Verschiebungsorte, die ihn (den Leser) auf die Entstehungs bzw. Konstitutionsgeschichte des Textes zurückführen. Diese Duplizität des literarischen Diskurses besteht darin, dass beim Schreibprozess des Romans ein ‚Spiel im Spiel‘ zustande kommt, wo der Text seine eigene Entstehungsgeschichte (Historizität) projiziert, sodass dessen Tiefenstrukturen an gewissen Schlüsselstellen erkennbar werden.

Die Metanarration ist im *Trutz*-Text eine weitere Komponente und Strategie metafikcionalen Schreibens. Ein weiteres Element davon ist die Mnemotechnik, die als Leitmotiv den gesamten Roman und dessen Handlungsstrukturen durchläuft. Jener Erinnerungs-Bzw. Gedächtnisdiskurs wird auf metanarrativer Basis durch die Stimme des Protagonisten und figürlichen Erzähler Maykl Trutz artikuliert. Mnemonik fungiert demzufolge als Erinnerungsdiskurs, der die im Roman dominante Historie als Kollektivgeschichte durch das Schicksal der Familien *Trutz* und *Gejm* schildert.

Der Rekurs auf eine im Roman dramatisch inszenierte Dialogizität zielt u.a. auf eine dynamisch animierte Textrezeption durch eine ambivalente und intersubjektive Ich-Du-Form. Der Bezug auf andere Medien und Kunstformen in metafikcional metatextuell geprägten Roman *Trutz* ermöglicht eine hypermediale, multiperspektivische alltagsästhetische, sowie subjektivierte Geschichtsauffassung. Die Letzte relativiert wiederum die Dominanz der tradierten und etablierten Geschichtsschreibung oder lässt die letztere zumindest perspektivisch als intersubjektive Diskurskonstruktion schillern.

Es ist an dieser Stelle zu behaupten, dass Heins Metakritik durch die kritische Haltung *Trutz* prangert die totalitären Regimes des Nationalsozialismus und des Kommunismus zugleich an. Mit anderen Worten: Die Stimmenambivalenz zwischen Autor und (figürlichem) Erzähler erfolgt durch eine Textproduktion der Metakritik an den das schreibende Subjekt konditionierenden Zensurmechanismen.

Ein weiteres Schlüsselmotiv des Romans liegt in der Musik als Sinnbild für den Rhythmus der Geschichte und ihre möglichen Dissonanzen, die wiederum auf eine Gedächtnis-Ästhetik zurückzuführen sind. Aufgrund dessen versinnbildlicht sie indes eine ästhetisierte, stark symbolische und existenzielle Parallele zwischen Tod und Vergessen. Nichtsdestotrotz lässt sich feststellen, dass jene metadiskursiven Momente des Schreibens eine Körperlichkeit des Autor-Seins und eine krisenhafte Erinnerungsästhetik, vor allem durch die im Roman elegisch erwähnte Strauß-Operette, implizieren.

Am Ende des Romans ist die Transfiktionalität des wiederum erwähnten Strauß-Operettenstücks, deren gemeinsames Motiv darin besteht, die Fatalität des (historischen) Vergessens auf Metaebene zu versetzen, bemerkenswert.

Auch wenn die vorliegende Arbeit zu gewissen relevanten und aussagekräftigen Forschungsergebnissen gekommen ist, sind weitere Untersuchungen und potentielle „Verfeinerungen“ der Konzepte Metatextualität und Metafiktionalität künftig zu unternehmen, vor allem am Beispiel von den anderen Texten Christoph Heins.

## 5. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

**Hein, Christoph (2017):** Trutz, Berlin

### Weitere Primärliteratur

**Hein, Christoph (2019):** Gegenlauschangriff: Anekdoten aus dem letzten deutsch-deutschen Kriege, Berlin

**Ders. (2013):** Vor der Zeitkorrekturen, Berlin

**Ransmayr, Christoph (1988):** Die letzte Welt, Frankfurt am Main

### Sekundärliteratur

- **Andrea, Lailach-Hennrich Humblot Universität Berlin:** Der Begriff Intersubjektivität ein Begriffsmerkmal, Berlin Universität
- **Bareis, Alexander (2008):** Dissertation zum Thema: fiktionales Erzählen, zur Theorie der literarischen Fiktion als Make Believe, Lund University
- **Barbara, Diederichs(1998):** Dissertation zum Thema: Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher, Mannheim
- **Barbara, Josepha Scheuermann (2005):** Dissertation zum Thema Erzählstrategien in der Zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin, Köln Universität
- **Bichler, Klaus (2012):** Magister der Philosophie. Selbstinszenierung im literarischen Feld osterreiches, Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bourdien'schen Feld, Wien
- **Blum, Magdalema (2012):** Magistra der Philosophie Erzählstrategien im Dokumentarfilm „Operation Spring“, Wien
- **Bohnet, Christine (2019):** der metafiktionale Roman, Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs, München
- **Boudia, Nawal (2020):** Formen und Funktionen der Selbstreflexivität und –referentialität in Markus Orths' Roman *Hirngespinnste* (2009)
- **Böhn, Andreas (2011):** Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität, Berlin

- **Brigitte Kerchner und Silke Schneider(2006):**Foucault: Diskursanalyse der Politik eine Einführung. Berlin Universität
- **Cigdem Ünal (2005):** Die Lektüre von metafictionalen Texten, Ankara Universitesi Dil Fakultesi Dergisi
- **Chihai, Matei (2011):** Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos. Professeur de lettres romanes à l' université de Wuppertal (Allemagne).
- **Dauner, Dorea (2009):** literarische Selbstreflexivität von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Stuttgart zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie (Dr.phil.) genehmigte Abhandlung, Stuttgart
- **Djeroud, Sabiha (2012):** die Intertextualität in der Novelle Uwe Timschitz *Freund und der Fremd*
- **Ernst, Grabovszki (2011):** vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger. Bohlau, Wien
- **Flacke, Michael (1994):** Verstehen als Konstruktion. Literaturwissenschaft und Radikaler Konstruktivismus, Wiesbaden
- **Freise, Matthias und Ulrike Katja Seiler (2002):** Metapoetik als Begegnung mit Gott in Capeks Hora, Wiener Slawistischer Almanach.
- **Freund, Winfried (1981):** die literarische Parodie, Stuttgart
- **Friedrich, Emmanuel Focken und R.Ott, Michel (2015):**Erzählungen von Schriftragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur. Metatexte und schriftragende Artefakte, Berlin
- **Foucault, Michel(1984):** Archäologie des Wissens
- **Genette, Gérard (1972) :** Figures 3, 25. Bd Romain- Rolland, Paris.
- **Ders. (2004):** Métalepse de la figure à la fiction, Paris.
- **Gobyn, Saartje (2016) :** Metalepse im Werk von Günter Grass, eine Analyse der narrativen Struktur in sechs ausgewählten Romanen (1961-2010), Belgien
- **Kaupert, Christa (2006):** Dissertation: Verstand und Erfahrung in Kants Vernunftkritik und Herders Metakritik. Bonn Universität
- **Klawitter, Arne und Michael Ostheimer(2008):** Literaturtheorie Ansätze und Anwendungen, Göttingen

- **Kuhschelm, Anna (2014):** das Illusionsstörende Potential von Metafiktion in Wolf Haas das Wetter von 15 Jahren und Verteidigung der Missionsanstellung
- **Martinez, Matias und Scheffel, Michael (2007):** Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage, München und Göttingen.
- **Müller, Marion (2003):** Dissertation, Universität Karlsruhe (TH), Fakultät für Geists- und Sozialwissenschaften: Zwischen Intertextualität und Interpretation. Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796-1805
- **Paskoski, Dimce (2003):** Foucaults Archäologie und der Diskurs der Literatur. Stuttgart
- **Pecherstorfer, Elisabeth (2012):** Magistra der Philosophie unter dem Titel: der Umgang mit dramatischen Texten in Deutschunterricht der Sekundärstufe 1 und 2. Verlag, Wien.
- **Pörksen, Bernhard (2011):**Schlüsselwerke des Konstruktivismus. Umschlaggestaltung: Künkelopka Medienentwicklung, Heidelberg.
- **Rabe, Paul Moritz (2012):** Erzähltheorie und Erzählpraxis Fallstudien am Beispiel zeithistorischer Biographie. Magisterarbeit, Wintersemester. Ludwig-Maximilians-Universität München. Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften.
- **Rau, Anja (2000):** what you click IST what you get? Die Stellung von Autoren und Lesern in interaktiver digitaler Literatur. Verlag, Berlin
- **Rersa, Souad(2016):** Formen und Funktionen der Ironie in Christoph Heins Erzählung „Der Tangospieler“
- **Römpp, Georg (1950) :**Husserls Phänomenologie der Intersubjektivität und ihre Bedeutung für eine Theorie intersubjektiver Objektivität und die Konzeption einer Phänomenologischer Philosophie. Kluwer Academic publishers.
- **Ritland, Frode (2008):** Systematik bei Christoph Hein 1980 Bis 1989, Bergen
- **Saint-Gelais, Richard (2011):** Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux. Thomas Carrier- Lafleur université Laval et université Paul- Valéry Montpellier 3.

- **Schaefer, Christina (2013):** Konstruktivismus und Roman Erkenntnistheoretische Aspekte in Alin Robbe-Grillet's Theorie und Praxis des Erzählens. Zeitschrift für die französische Sprache und Literatur. Beihefte. Neue Folge 39), Stuttgart.
- **Schmid, Wolf (1999):** Dialogizität in der narrativen Kommunikation. Gedruckt in: Ingunn Lunde (Hg.), Dialoge and Rhetoric- Communication Strategies in Russian Text and Theory, Bergen 1999, S. 9- 23.
- **Smola, Klavdia (2019):** Formen und Funktionen der Intertextualität im Prosawerk von Anton Šechov, München
- **Sprenger, Mirjam (1999):** Modernes Erzählen Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Verlag, Stuttgart, Weimar
- **Ternès, Anabel (2016):** Intertextualität, der Text als Collage, Berlin. Deutschland
- **Vogelmann, Frieder (2017):** Foucault lesen in: Wiesbaden, Deutschland
- **Voggenreiter, Gudrun (2019):** Dialogizität am Beispiel des Werkes von Boleslaw Lesmian, München
- **Zoidl, Veronika (2016):** Titel der Diplomarbeit „Ich brauche jetzt die bessern Wörter nicht mehr“, in die metasprachliche und poetische Funktion von Sprache in Ilse Aichingers Kurzprosa. Veröffentlicht in Wien Universität

### **Seminarquellen**

- **Aberkane, Ali (2019-2020):** Seminare der Literaturwissenschaft L3 Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah
- **Aberkane, Ali (2021-2022):** Seminare der Literaturtheorie, M2, Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah
- **Beghoul, Rafika ( 2020-2021):** Seminare der Grammatik und Rhetorik M1, Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah
- **Ders. (2021-2022):** Seminare der Intertextualität und Intermedialität, M2, Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah
- **Djeroud, Sabiha (2021,2022):** Seminare der Literaturwissenschaft, L3, die Intertextualität in der Novelle Uwe Time der Freund und der fremde Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah

- **Rersa, Souad (2017-2018):** Seminare für Einführung in die Erzählzeit und erzählte Zeit Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah

### **Nachschlagwerke**

- **Duden Allgemeinbildung (2013):** Berühmte Zitate und Redewendungen, Deutschland, Berlin

### **Internetquellen**

- Barthes, Eisenfeld, Sarah. Roland (1980) Die Diktatur des Lesers. Analyse und Vergleich von der Tod des Autors und Was ist Literatur. <https://www.grin.com/document/354879> (9.6.2022). um 14 : 39
- Greve De Lore (2017-2018): „ Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden.“ Die Metafiktionalität in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Eine Analyse von Michael Endes“ die unendliche Geschichte“, Cornelia Funkes „Tintenherz“ und John Connollys „ the book of lost things“. [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/508/285/RUG01-002508285\\_2018\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/508/285/RUG01-002508285_2018_0001_AC.pdf)
- Hammer, Klaus (1992). Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch: Materialien, Auskünfte, Bibliographie. Aufbau. Berlin und Weimar  
<https://www.booklooker.de/B%C3%BCcher/Angebote/autor=Hammer+Klaus+%28Hrsg+%29&useDefaults=1?sortOrder=titel> (18.9.2022) um 23:07
- Ligo. de.(O.D.). Sekundäres Erzählen und Erzähltempo Ligo literaturwissenschaftliche Grundbegriffe Online  
<http://www.ligo.de/definitionsansicht/fachgeschichtegerm/fachgeschichtegermanistik.html> ( 24/05/2022) (03/08/2022). um 19:48 und um 20:57
- Renner, Karl (2013). Medien Erzählen Gesellschaft / Transfiktionalität. [https://books.google.com/books/about/Medien\\_Erz%C3%A4hlen\\_Gesellschaft.html?hl=fr&id=ohAYcKOh2FIC#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com/books/about/Medien_Erz%C3%A4hlen_Gesellschaft.html?hl=fr&id=ohAYcKOh2FIC#v=onepage&q&f=false) (8.4.2022) um 23:07

- Waugh, Patricia (1984). The Theory and Practice of Self-conscious Fiction (1984). <https://www.academia.edu/resource/work/3626028> (18.05. 2022). um 09 :05