

## Schreiben über das Schreiben

Metafiktionales Erzählen bei Simon Vestdijk, Cees Nooteboom und Jostein Gaarder \*

Wir sind daran gewöhnt. Jeden Abend bekommen wir pünktlich Bilder ins Haus geliefert von den aktuellen Brennpunkten der Welt, von den für aktuell gehaltenen, von den dadurch aktuell gemachten Orten der Welt. Die Wirklichkeit, in der wir leben, wird uns vermittelt, sprachlich und über Bilder, sie ist nicht einfach da, sondern ist medial „zugerichtet“. Was wir sehen, ist bestenfalls ein perspektivischer Ausschnitt der Wirklichkeit. Nicht wird gezeigt, welche Bilder weggeschnitten, wie die Bilder montiert wurden, welcher neue Ton den Bildern unterlegt wurde, wie lange der Journalist oder die Journalistin für den Bericht recherchiert haben. Nicht wird gezeigt, wie kalt es in Sarajevo bei der Direktübertragung war, ob der Berichterstattende im Schlafsack saß mit doppelten Socken oder ob sein Magen vor Hunger knurrte. Auch das ist wirklich.

Schnitt. Was habe ich gerade getan? Mein Thema lautet „Schreiben über das Schreiben“, und ich habe mit einem Beispiel aus einem anderen Bereich als dem der Literatur begonnen. Einmal geht es mir dabei um Ihre Aufmerksamkeit, und zum anderen möchte ich gleich zu Beginn die grundsätzliche Dimension dieses Themas vor Augen führen. Lesen und Auseinandersetzung mit Literatur sind ja keine Spielwiesen für Bildungsbeflissene, sondern ein Vehikel, um Kommunikation, Umgang von Menschen miteinander und mit ihrer Umwelt, besser zu verstehen.

Was tut man, wenn man die Frage stellt, was man gerade getan hat? Man tritt heraus aus seinem Tun und betrachtet es von außen, reflektiert, macht sich zum Thema. In der Literatur – gerade in der moderneren – ist diese Frage nach dem eigenen Tun häufig gestellt worden. Sie wird in jedem Unterricht, der sich mit moderner Literatur befaßt, behandelt werden müssen: Was ist wirklich? Was ist Fiktion? Was ist Literatur?

Das Besondere in der Literatur ist, daß hier während des künstlerischen Tuns über dessen Sinn nachgedacht, daß beim Schreiben das Schreiben selbst problematisiert werden kann. Es entsteht eine recht paradoxe Situation, bei der Planung und Ergebnis, Reflexion und Handeln verschmelzen.

---

\*) Geänderte und leicht gekürzte Fassung eines Vortrags auf dem Kongreß des FMF (Fachverband Moderne Fremdsprachen) in Kassel am 24. März 1996

Der Zeichner M. C. Escher hat eine solche logische Pirouette in seinen „Drawing hands“ von 1948 zum Ausdruck gebracht hat. Zwei menschliche Hände, teils als strichhafte Skizze, teils als eine plastische, der Natur nachgeformte Zeichnung, die Räumlichkeit suggeriert, zeichnen sich paradoxerweise gegenseitig. Wie bei einem perpetuum mobile läßt sich kein Anfang finden. Nur der Betrachter kann die immanente Kreisbewegung aufbrechen, indem er nach dem eigentlichen, dem realen künstlerischen Subjekt fragt. Nicht der Gegenstand (hier die Hände), sondern die Tatsache, daß ein Gegenstand (womöglich verblüffend naturgetreu) gezeichnet wird, ist Thema. Das wird zum Thema, indem die Spuren der techné, des Gemachtseins, gerade nicht verwischt werden.

In der Literatur ist dies ebenfalls möglich. Da kann mitten im Schreiben die Etage gewechselt werden, das Schreiben sogar schreibend in Frage gestellt werden. André Gide hat dies zu Beginn dieses Jahrhunderts (1925) zum ersten Mal in seinem Roman „Les Faux-Monnayeurs“ vorgeführt.

Die Möglichkeiten metafiktionalen Schreibens lassen sich exemplarisch auch an einer Trilogie des niederländischen Autors Simon Vestdijk, einem der bedeutendsten niederländischen Epiker im Interbellum, aufzeigen. Die Trilogie entstand Mitte der fünfziger Jahre. In nur zwei Monaten stellte Vestdijk den Roman „Het glinsterend pantser“ (1956) fertig, wobei dieser erste Roman ursprünglich nicht als Auftakt einer Trilogie konzipiert worden war, sich aber als so „gehaltvoll“ herausstellte, daß Vestdijk in den anschließenden Jahren noch die zwei weiteren Bände „Open boek“ und „De arme Heinrich“ folgen ließ und sie dann unter dem Titel „De symfonie van Victor Slingeland“ zusammenfaßte. Vorausgegangen war eine ungewöhnlich lange Zeit des Schweigens, eine Schreibpause von fast drei Jahren. Zurückgezogen lebte Vestdijk in dem kleinen Ort Doorn in der Nähe von Utrecht („kluizenaar van Doorn“). Dort verfaßte er über fünfzig Romane, sieben Bände mit Kurzgeschichten und zweiundzwanzig Gedichtbände, achtzehn Aufsatzsammlungen und Kritiken, daneben noch zahlreiche Übersetzungen. Legendär geworden ist der Ausspruch eines vom Lesen erschöpften Kritikers: Vestdijk schreibe schneller, als Gott lesen könne.

Der Ich-Erzähler des Romans ist der Schriftsteller S..., der in D... wohnt. Seinen vollständigen Namen erfahren Leser und Leserin nicht, aber Bezüge zum realen Autor sind durchaus nicht zu übersehen. S... stößt nach vielen Jahren erneut auf seinen ehemaligen Jugendfreund Victor Slingeland, der inzwischen ein berühmter Dirigent geworden ist und augenscheinlich eine große Anziehungskraft auf Frauen ausübt. Dennoch hält er sich sehr bedeckt und verletzlich. S... erfährt in einem intimen Geständnis, daß sein

Freund an Psoriasis leidet, einer Hautkrankheit, die den Musiker wie ein schimmernder, glitzernder Panzer (vgl. Titel) umgibt und von seiner Umwelt isoliert.

Die Beziehung der beiden Jugendfreunde, die sich im Laufe ihres Lebens immer wieder aus den Augen verlieren und wiederfinden, zieht sich wie ein roter Faden durch die Trilogie und bildet das erzählerische Gerüst. Die psychologische Dimension dieses Romans ist aber nur ein Aspekt. Immerhin sind beide zentralen Figuren Künstler. Sie verbindet der grundlegende Konflikt zwischen Kunst und Leben, die Distanz zur Gesellschaft und das gleichzeitige Eingebundensein in sie, das Auf und Ab von Kreativität und Stagnation, das Loch, in das man fällt, wenn ein Werk beendet ist. Auch ist das Verhältnis der beiden Künstler nicht ohne Konkurrenzdenken.

Daß er einem Schriftsteller die Hauptrolle in seinem Roman überträgt, ihm noch dazu kontrastiv einen Musiker an die Seite stellt, ermöglicht es Simon Vestdijk, den Lesern Grundsätzliches zur Arbeitsweise, zur Intention und zum Selbstverständnis eines Schriftstellers zu vermitteln, etwa anhand einer Skulptur, von der gleich zu Beginn des Romans in einer Schlüsselszene die Rede ist. Der Schriftsteller S... stößt dort in einem Park auf eine Skulpturengruppe von zwei aus Stein gehauenen Kriegern. Beide sind eng miteinander verbunden, der eine schleppt den anderen, den offenbar verwundeten oder gestrauchelten Freund, vom Schlachtfeld. Dieses steinerne Kriegerbild symbolisiert für den Betrachter S... das grundsätzlich gespaltene Verhältnis des Schriftstellers zu seinem Werk, das eben nicht als ein schlichtes Gegenüber von Subjekt und Objekt zu sehen ist. Bei dem Anblick der Skulptur geht S... auf, was es bedeutet, Schriftsteller zu sein: „Men leeft voortdurend naast zichzelf; neen, het is nog erger, men leeft – hoe moet ik mij uitdrukken? – men leeft als het ware dwars door zichzelf heen, zoals dat standbeeld hier in de tuin met één been over zijn gewonde vriend heenstapt en zich niet meer van hem kan losmaken. Náast jezelf, je kijkt opzij: hé, daar staat die vent weer, laten we hem met de pen beschrijven, hoe hij staat, hoe hij doet, hoe hij loopt, hoe hij eet. Maar in werkelijkheid staat daar een vent, niet naast je, want hij heeft zijn hoofd op de plaats van je buik, als een kankergezwell, en als je wilt gaan schrijven, dan zitten je vingers in je hart te woelen: en dat is je eigen hart, want die hele splitsing, in twee personen, is natuurlijk maar zogenaamd.“

Hier manifestiert sich die tragische innere Zerissenheit eines Autors, der den verzweifelten Versuch unternimmt, sich selber (und die Welt) besser zu verstehen, zum Objekt zu machen.

Im weiteren Verlauf des Romans verläßt S... die Beobachterposition und geht daran, einen neuen Roman zu verfassen. Die Leser als Zeugen bei dem

Prozeß der Literaturwerdung können „een kijkje in de keuken“ nehmen, einen Blick in die Schreibwerkstatt werfen. Wie geht ein Schriftsteller vor, woher erhält er seine Impulse, wie fängt er seinen Roman an, wo arbeitet er, wie verarbeitet er seine Umwelt, wo liegen die Schwierigkeiten für ihn, was ist das Spezifische in der Literatur im Vergleich zur Musik usw.? Der Moment vor der Entstehung des neuen Romans spitzt sich zu in dem Motiv der „jungfräulichen Seiten“. Die unbeschriebenen weißen Seiten Papier signalisieren den Augenblick vor dem schöpferischen Akt, den Zeitpunkt, zu dem noch alles möglich ist, sie zeigen auch das Zögern und Zaudern des Schreibenden, seine Selbstzweifel, seine kleinen Fluchtbewegungen.

Das Irritierende in der Slingelandtrilogie ist nun aber, daß man letztlich den Roman im Roman doch nicht kennenlernt. Plötzlich, fast unbemerkt hat S... seinen Roman abgeschlossen und bereits zum Herausgeber geschickt. Ironisch heißt es, man solle den Roman am besten selber lesen.

Traditionellerweise hat der Roman im Roman als eine Art Spiegel eine erklärende Funktion für das gesamte Werk. Nicht bei Vestdijk. Das Buch wird nur scheinbar geöffnet („Open Boek“), der Leser wird gezielt verunsichert und in eine Art Spiegel-Labyrinth geschickt. Teile des Inhalts werden zwar nach und nach bekannt, so daß der Eindruck entsteht, daß das Buch, das S... geschrieben hat, in etwa das Buch ist, das man in Händen hält und gerade liest, aber ganz identisch scheint es doch nicht zu sein, denn immer wieder werden Unterschiede behauptet. Es kann daher nicht von einer einfachen Verschachtelung die Rede sein.

Vestdijk reiht sich mit seiner analytischen, selbstreflexiven und ironischen Schreibweise ein in die Reihe der Autoren, für die ein „naives“, unproblematisches Erzählen im Format eines Romans des 19. Jhs. nicht mehr möglich ist. Nach Nietzsche spätestens erzählt es sich nicht mehr so leicht. Die Slingelandtrilogie ist ein Dokument, das die fundamentale Sinnkrise des Erzählens in der Moderne widerspiegelt. Indem Vestdijk seinen fiktiven Autor S... einen Roman schreiben läßt, das Schreiben also zum Gegenstand seines Romans macht, betont er den Konstruktionscharakter von Literatur. Die Kulissen werden zur Seite geschoben, die Baustelle hinter der Bühne wird sichtbar.

Konnte die Leserschaft sich im realistischen Roman der Illusion unmittelbarer Teilnahme an der Erzählung hingeben, so wird ihr im Roman der Moderne verdeutlicht, daß das Wissen, das sie erhält, ein vermitteltes ist. Deutliche Brückenfunktion zwischen Erzähltem und Publikum übernimmt das erzählende Ich (hier also S...), gerade weil es in dieser Rolle so spürbar unzuverlässig ist: „Van de brief, waarin ik mijn komst meldde, heb ik geen afschrift, maar hij kan ongeveer als volgt geluid hebben.“ (AH, 189).

In der leitmotivischen Wiederholung der Anstrengung des Erinnerns verbirgt sich ein ironischer Effekt. Ad lectores gewandt vergewissert sich der Erzähler S... zwischendurch: „Zei ik al dat...“ (GP, 89), oder er relativiert: „op de indrukken van toen kan ik mij niet geheel verlaten“ (GP, 122). Die sprachliche Unsicherheit und offensichtliche Vergeßlichkeit des Erzählers vereiteln eine „kontemplative Geborgenheit vor dem Gelesenen“ (Adorno). Der Autor des modernen Romans schüttelt – so Adorno – mit einem ironischen Gestus, der den eigenen Vortrag zurücknimmt, den Anspruch ab, Wirkliches zu schaffen. Indem Kunst eingesteht, daß sie „Schein“ ist, gibt sie die Täuschung auf, die ihr gelegentlich zum Vorwurf gemacht wird, und ist – dialektisch genug – darin gerade wahrer als die Pseudowelt der Reklame und der Kulturindustrie, die Wirklichkeit zu sein behauptet und ihren Ausschnitt von Welt unzulässig verabsolutiert.

Literatur gibt sich als Fiktion zu erkennen. „Verfremdungseffekte“ würde Brecht sagen. Er hatte das Dramatische mit epischen Elementen aufgemischt. Der Leser der Slingelandtrilogie erhält textinternen Hinweise auf die Struktur, wenn S... im Rückblick seinen Text als eine Symphonie konzipiert. Wieso aber nimmt die Trilogie dann ein anderes Ende als von ihm vorgesehen? Wieso zerknüllt S... seine musikalische Skizze und wirft sie in den Papierkorb? – Die ästhetische Dimension eines literarischen Textes ergibt sich nicht von selbst, sie muß erschlossen werden.

Indem S... sich zu seiner Romankonzeption äußert, wird es also nicht etwa leichter für den Leser und die Leserin. Nicht immer läßt sich alles fein säuberlich erklären, so, als wäre die literarische Form nur eine leere Hülle, in die der Autor inhaltliches Leben geblasen hätte. Wer z. B. nur autobiographische Bezüge herausklauben will, wird getadelt. Textintern ist es der Leser Frits, der den Roman von S... untersucht hat und mit ihm anschließend ein Interview führt. Er wird deutlich durch die ablehnende Brille des Erzählers S... beschrieben, der ihm gelegentlich auf die Sprünge helfen muß: „Deze vraag was grotendeels van mij afkomstig“ (AH, 56). Frits erhofft sich neugierig Einblick in „de keukengeheimen, de barensweeën, het leuke geknoei van tevoren“ (AH, 52), wird aber im Regen stehen gelassen. Wer ist denn nun psychologisch das Alter ego des Autors in dem Roman? Ist der Schriftsteller in dem Roman das andere Ich des Autors oder der Dirigent? „Als ik het goed begrepen heb, zat je Ik al in de dirigent“ (AH, 58). Frits tut sich schwer mit der Vorstellung, daß es womöglich keine Eins-zu-eins-Auflösung gibt. Die Identifikation des künstlerischen Subjekts mit seinen Figuren ist viel zu komplex und gebrochen. Ironisch wird ihm das erläutert. S... weigert sich, allgemeine Regeln für das Schreiben zu formulieren, es Frits und dem Leser zu einfach zu machen. Er kann ihm

das genaue Lesen nicht ersparen. Verunsichert bleibt der Interviewer Frits zurück: „Ik heb er veel van opgestoken, en sommige dingen begrijp ik nu veel minder goed dan voor we begonnen.“ (AH, 62). Transparenz, Einblick ja, aber nicht zu dem Behufe, die Literatur überflüssig zu machen, eher, um ihre Komplexität sichtbarer zu gestalten.

Die Möglichkeiten des Schreibens über das Schreiben ließen sich an den spielerischen Varianten weiterverfolgen, die Cees Nooteboom in den achtziger Jahren zum Beispiel in „In Nederland“ (1984) und „Een lied van schijn en wezen“ (1981) benutzt. Auch der Roman „Sophies Welt“ (1991) des Norwegers Jostein Gaarder enthält zum teil labyrinthisch anmutende Schichtungen der fiktionalen Welt.

Was ist wirklich? Dazu heißt es in dem Roman „In Nederland“: „De „waarheid“ van onze „werkelijkheid“ en de „onwaarheid“ van het sprookje zijn relatief van aard: ‘Wat – overigens – is de werkelijkheid? Alleen wat wij ervoor aanzien.“ (IN, 77). Also ist letztlich alles Fiktion?

Überhaupt Nooteboom. Er führt (wie auch einige Autoren im Umfeld der niederländischen Literaturzeitschrift „De Revisor“) die Tradition metafiktionales Schreibens fort, die Vestdijk Mitte der fünfziger Jahre so vorangebracht hatte. Es geht in vielen Romanen Nootebooms um das Spiel mit Fakt und Fiktion. Deren Grenze wird aufgehoben oder durchlässig gemacht. Vielleicht hat sich Nooteboom vom modernen Theater inspirieren lassen? Da wird auch nicht mehr peinlich genau die Scheidelinie zwischen Bühne und Zuschauerraum eingehalten, sondern es wird damit experimentiert, gespielt, die Grenze wird verschoben – verschoben in Richtung Bühne, dann entsteht auf der Bühne eine Bühne, Theater im Theater, oder in Richtung Zuschauer: dann sitzen die Schauspieler unerkant mitten im Zuschauerraum oder das Stück beginnt, schon bevor sich der Vorhang hebt. Wer ist Zuschauer, wer ist Mitspieler?

Metafiktionale Einsprengsel, d. h. Stellen, an denen der Erzähler sein Erzählen reflektiert, erscheinen oftmals als Stolpersteine, als lästige Verzögerungen. In dem Roman „In Nederland“ beginnt der Erzähler mit der Märchenformel „Er was eens“ und stellt sich dann aber erst einmal als Erzähler vor: „Mijn naam is Alfonso Tiburón de Mendoza, ik ben Inspecteur van de Wegen in de provincie Zaragoza, een deel van het vroegere koninkrijk Aragón, in Spanje. In mijn vrije tijd schrijf ik boeken.“ Es folgt ein Vergleich zwischen einem Autor und einem Ingenieur, einem Straßenbauer. Zwischendurch unternimmt er mehrere Anläufe sein „sprookje“ endlich zu beginnen, gleitet wieder ab, versucht es erneut. „Ik zal het dus niet meer over mezelf hebben“ – „Maar laat ik mijn verhaal beginnen“ – „Genoeg, terzake“ – „Kijk, nu wil ik beginnen“..... Nachdem durch den Auftakt ei-

ne gewisse Erwartung geweckt wurde, wird man ein wenig nervös wie bei einem starken Stotterer: Wann kommt er zur Sache? Doch „dat gearzel is niet voor niets“, nicht die Erzählung ist hier das Thema, sondern das Erzählen selbst. Der Erzähler schiebt sich unübersehbar ins Bild. Der Blick der Leser wird so mit einem „knipoogje“ auf die literarische Form gelenkt.

Für die Rezipienten sind verschiedene fiktionale Schichten eine Komplizierung, man wird verstärkt nach Orientierungshilfen Ausschau halten. An wen soll man sich halten?

Gelegentlich erkennen die Romanfiguren ihren fiktionalen Status selbst, wie z. B. in Jostein Gaarders Roman über die Geschichte der Philosophie: „Sophies Welt.“ Dort hegen Sofie und Alberto auf einmal den Verdacht, daß sie nur Romanfiguren sind und dem Gehirn eines ihnen unbekanntem Autors entstammen: „Alberto blieb vor einem sehr kleinen Regal ganz hinten stehen. Über dem Regal hing ein winziges Schild. PHILOSOPHIE stand darauf. Alberto zeigte auf ein bestimmtes Buch, und Sofie fuhr zusammen, als sie den Titel las: „SOFIES WELT“ stand darauf. „Soll ich dir das kaufen?“ „Ich weiß nicht, ob ich mich traue.“

Dieses Buch von Sofies Welt nimmt Sofie in die Hände (1. Ebene), ebenso wie das Mädchen Hilde, das es gerade begierig liest (2. Ebene) (und gleichzeitig natürlich der Leser oder die Leserin! – 3. Ebene). Die Romanfiguren Alberto und Sofie beschließen, sich von dem Willen ihres Autors zu emanzipieren und sich aus der Geschichte zu schleichen. Dafür müssen sie den günstigen Augenblick abwarten, da das Bewußtsein des Erzählers abgelenkt ist. Das gelingt ihnen witzigerweise auch. Sie bewegen sich danach in noch einer anderen Wirklichkeit des Romans, können aber keinen Kontakt mehr zu den Personen von Ebene 2 aufnehmen, keinen Kaffee trinken, sich nicht mehr verständlich machen. Sofie lernt zwar endlich Hilde einmal kennen – das Mädchen, für das der Vater „Sofies Welt“ geschrieben hat – setzt sich neben sie, spricht sie an, doch diese hört sie nicht. Sofie kommen die Tränen, denn sie kann Hilde nicht erreichen, wird nur als Lufthauch wahrgenommen. Sie beneidet Hilde, daß sie ein „echter“ Mensch aus Fleisch und Blut ist (ist sie nicht, wissen der Leser oder die Leserin). Später treffen sie eine Frau, die sie begrüßt: „Willkommen in der Ewigkeit“. Sie entstammt offenkundig der Fiktion, einem Märchen der Gebrüder Grimm, und gehört wie viele andere neben ihr zu dem „unsichtbaren Volk“, ein Volk, das das Leben nicht kennt, aber ebensowenig den Tod.

In dem Roman von Gaarder besteht kein Kontakt zwischen den verschiedenen Schichten der Fiktion. Hilde auf Ebene 2 merkt Sofie von der Ebene 1 nur als Lufthauch, sie ahnt ihre Präsenz, erlebt sie jedoch nicht. Kompliziert wird es dann, wenn – wie bei Nooteboom – die Scheidelinie zwischen

Fiktion und behaupteter Realität permeabel wird. Die nikotingelben Finger des fiktionalen Autors in „Een lied van schijn en wezen“ finden sich bei dessen Romanhelden wieder: De kolonel „was twee weken geleden opgehouden met roken, en de vinger ... zat oranje van de nicotine“ (14). Erzähler und Romanfigur sind aufs engste miteinander verbunden und doch auch tragisch geschieden, (vordergründig durch 100 Jahre, logisch aber durch ihren Status) wie die Einsamkeit des wortkargen „kolonels“ zeigt: „Als er nu iemand geweest was, met wie hij had kunnen praten, al was het maar een Nederlandse schrijver geweest, maar de enige Nederlandse schrijver die hem tamelijk goed kende was nog niet geboren, en daarbij, de kolonel kon niet praten, hij had het nooit gedaan.“

Am Ende zerstört „de schrijver“ sein Manuskript, er verbrennt Seite für Seite seiner Erzählung, und genau da verspürt seine Romanfigur, de kolonel „een scheurende, brandende pijn in zijn hartstreek“. Die Selbstzweifel des schrijvers sind zu übermächtig. Er fürchtet, daß alles, was er zu sagen hat, bereits gesagt wurde, daß es somit banal ist. Der Versuch zu schreiben „scheitert“ vorgeblich auch hier (wie schon bei Gide) und wieder ist die Erzählung bereits gelesen, kann also auch durch den Zerstörungsakt nicht ungelesen gemacht werden.

Geschult wird bei solchen Verfahren der analytisch-kritische Blick des Betrachters, der auf die Konstruktionsprinzipien des Kunstwerks hingewiesen wird. Nichts ist fertig, überschaubar, quasi naturgegeben, sondern alles ist ästhetisch-philosophisch betrachtet diskutabel.

Und im Literaturunterricht? Würde man sich da in solch komplexe strukturelle Baugerüste versteigen? Nicht unbedingt. Gerade wenn man im Literaturunterricht den Anspruch hat, daß das Leseverhalten der Schüler und Schülerinnen kritische, analytische und gleichzeitig auch produktive Komponenten integriert, kann man, nachdem an einzelnen ausgesuchten Textbeispielen die Technik metafictionalen Erzählens analysiert worden ist, die Schüler und Schülerinnen durchaus auch anhalten, selber solche Schreibweisen auszuprobieren. Analyse ist das eine, selber kreativ werden das andere! Gemeinsam könnte man untersuchen, welche Wirkung sich mit metafictionalen Schreibverfahren erzielen läßt. Bekannte Texte könnten nachträglich mit einer Rahmenhandlung oder einmontierten Bemerkungen und Erzählerkommentar versehen werden. Eine Heldenstory kann etwa dadurch konterkariert werden, daß ihr Verfasser ein offensichtlich gehemmter, lebensuntauglicher Alkoholist ist, der seine Ängste mit Texten von starken Helden kompensiert. Die metafictionalen Einschübe hätten dann eine Kontrastfunktion zum ursprünglichen Erzähltext.

Eingebaute sprachliche Zweifel des Erzählers oder der Erzählerin, also zu zögern, sich zu genieren, einen bestimmten Ausdruck zu benutzen – nun ja, also, wie soll ich es sagen . . . –, können den Blick der Leser auf das erzählende Medium und den letztlich gewählten Ausdruck lenken. Bei solchen Aufträgen geht es nicht mehr nur darum, eine literarische Phantasiewelt zu erschaffen, einen Text zu erfinden, sondern zusätzlich darum, dessen Funktionieren vorzuführen. Das schärft den Blick für Texte aller Art.

Lesen kann als kommunikativ-dialogischer Prozeß dann erfahrbar gemacht werden, wenn der gelesene Text wie die gesamte Welt der modernen Medien und Kultur als „Faktum“, nicht etwa im Sinne eines „Gegebenen“, sondern als eines „Gemachten“, Produzierten, als Resultat menschlichen Handelns durchschaubar wird. Dazu sollte Literaturunterricht beitragen.