

kjl&m



17.1

forschung.schule.bibliothek

Metafiktionales Erzählen

**Entgrenzte Inszenierungen
in der Kinder- und Jugendliteratur**

Editorial

Metafiktionales Erzählen. Entgrenzte Inszenierungen in der Kinder- und Jugendliteratur

Silke Rabus

Rückt zusammen, Kinder, ich will euch eine Geschichte erzählen! Metafiktion im Bilderbuch [3]

Svenja Blume

Erlebtes erzählen – erlebtes Erzählen. Zur Funktion metafiktionales Erzählens in Patrick Ness' und Siobhan Dowds *Sieben Minuten nach Mitternacht* [13]

Gianna Dicke

Kurze Hosen und ekeleregende Helden. Authentifizierungsstrategien als metafiktionales Spiel mit Fakt und Fiktion in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur [20]

Eva Maria Kohl

Das kunstsinnige Kind als literarische Figur bei Peter Hacks [29]

Andreas Peterjan

Ein Metamärchen in Schwarz-Weiß. Walter Moers' *Wilde Reise durch die Nacht* zwischen Metafiktion und Meta-Fiktion [36]

Stefanie Jakobi

Das Buch ist ein Spiel ist ein Buch. Das inszenierte Computerspiel als metafiktionales Element in Andreas Schlüters *Level 4-Reihe* [44]

Tobias Kurwinkel

„Es gibt viele, ganz viele Welten, [...] in den Büchern sind sie aufgeschrieben!“ Narratologische und didaktische Überlegungen zum Buch-im-Buch-Motiv in Cornelia Funkes *Tintenwelt*-Trilogie [51]

[2] *Jan Standke*

Springen, Wandern, Reisen. Die Popularisierung metafiktionales Erzählens im fantastischen Jugendbuch der Gegenwart [58]

Thomas Bitterlich

Das höchste Fiktionalitätsbewusstsein? Metafiktion – Gegenstandsbereiche am Beispiel verschiedener Bilderzählungen von Ole Könnecke [63]

Siglinde Spuller

Fiktionalität thematisieren – im Bilderbuch *Der unglaubliche Bücherfresser* von Oliver Jeffers [71]

Spektrum

Karsten Schuldt/ Rudolf Mumenthaler/ Ekaterina Vardanyan

Volksschulbibliotheken im Kanton St. Gallen: Ergebnisse einer Studie [74]

Fachliteratur

[79]

Aktuell

Hinweise, Berichte, Mitteilungen [92]

Aus der AJuM und der GEW [94]

Impressum [93]

Verantwortlich für den

Themenschwerpunkt dieser Ausgabe:

Michael Ritter

Themen der folgenden Ausgaben:

Mediales (17.2)

Außerschulische literarische

Lernorte (17.3)

Religion und KJL (17.4)

Titelabbildung:

aus: Oliver Jeffers: *Der unglaubliche Bücherfresser*. © Verlag Friedrich Oetinger GmbH, Hamburg 2007

Editorial

„Da Squire Trelawney, Dr. Livesey und die übrigen Herren mich gebeten haben, alle Einzelheiten über die Schatzinsel vom Anfang bis zum Ende niederzuschreiben und nichts zu verschweigen als ihre Lage, [...] ergreife ich im Jahre des Heils 17.. die Feder und beginne mit der Zeit, als mein Vater den Gasthof „Admiral Benbow“ bewirtschaftete und der gebräunte alte Seemann mit dem Säbelhieb im Gesicht zum ersten Male sein Quartier unter unserem Dach aufschlug.“¹

Am Anfang des genreprägenden Abenteuerklassikers *Die Schatzinsel* inszeniert Robert Louis Stevenson seinen Protagonisten Jim Hawkins als narrative Instanz einer Geschichte, die damit auf der Ebene des Textes Authentizität einfordert, deren Wahrheitsillusion jedoch aufgrund ihrer Genrezugehörigkeit und der offensichtlichen Diskrepanz zwischen den beiden Erzählinstanzen Robert Louis Stevenson (faktischer Autor) und Jim Hawkins (fiktionaler Erzähler) leicht enttarnt werden kann. Dennoch verortet sich die Geschichte in einer Spannung, die dem Abenteuer eine scheinbare Glaubwürdigkeit vermittelt, welche die Intensität der Lektüreerfahrung verstärkt und Identifikationspotenziale eröffnet.

Das Beispiel zeigt darüber hinaus aber auch, dass die literarische Inszenierung und explizite Thematisierung des konstruierten und künstlichen Charakters von Literatur, ihre Gemachtheit nicht erst seit Aufkommen des Metafiktions-Begriffs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als literarisches Verfahren genutzt wird. Das darin angezeigte und verhandelte Beziehungsverhältnis von Fakt und Fiktion in der Literatur wird immer wieder

auch auf den Ebenen von *Histoire* und *Discours* verhandelt; zum Beispiel wenn Erich Kästner sein literarisches Selbst im *Emil eine erlebte* Geschichte erzählen lässt und auch Bilbo Beutlin im *Herr der Ringe* retrospektiv als Autor des *Hobbits* inszeniert wird. Ist letzterer, wegen seiner Verortung in einer geschlossenen sekundären Phantasiewelt deutlich als fiktive Figur zu identifizieren, fällt diese Bestimmung beim intradiegetischen Kästner deutlich schwerer. Letztendlich spielen die damit erzeugten Unbestimmtheiten mit der nur scheinbar eindeutigen Trennlinie zwischen Realität und Fiktion und nehmen damit auch Bezug auf den konstruktiven Charakter unserer sogenannten Wirklichkeit.

Dieses Spiel der metafikionalen Verfahren hat in den letzten Jahren auch in der KJL zunehmende Aufmerksamkeit erfahren. Daher soll diesem Phänomen der Themenschwerpunkt der vorliegenden Ausgabe von kjl&m gewidmet werden.

Zur einführenden Orientierung arbeitet Silke Rabus verschiedene Spielarten des Metafikionalen am Beispiel neuer Bilderbücher heraus. Dieser ersten begrifflichen Bestimmung folgen Beiträge von Svenja Blume, Gianna Dicke, Andreas Peterjan, Eva Maria Kohl und Stefanie Jakobi, die in detaillierten Analysen die Vielgestaltigkeit metafikionalen Erzählens herausstellen. Didaktische Implikationen thematisieren in diesem Kontext Jan Standke und Tobias Kurwinkel, bevor Thomas Bitterlich – ebenfalls aus didaktischer Perspektive – das Verhältnis von Fiktionalität und Metaliteracy über den Begriff der Metafikionalität zu bestimmen versucht. Siglinde Spuller unterbreitet abschließend konkrete Vorschläge, wie die Fiktionalität eines Buches mit Kindern zu thematisieren sein kann.

Michael Ritter

¹ Robert Louis Stevenson. *Die Schatzinsel*. Frankfurt/Main: Büchergilde Gutenberg 2010, S. 11.

Silke Rabus

Rückt zusammen, Kinder, ich will euch eine Geschichte erzählen!

Metafiktion im Bilderbuch

„Schweinchen! [...] Ich glaube, wir werden beobachtet.“ (Willems 2015, 4f.), bemerkt Elefant Gerald argwöhnisch, als er gerade Rücken an Rücken mit seinem tierischen Kompagnon das Leben genießt. Und tatsächlich: „Wir werden *wirklich* beobachtet!“, bestätigt Schweinchen kurz danach: „Es ist ein Kind, das liest! Ein Kind, das *uns* liest!“ (Willems 2015, 8, 11ff.) Wow! Wie cool ist das denn? Die beiden flächig im

Comic-Stil gezeichneten Protagonisten in Mo Willems' Erstlesetitel *Das Buch über uns* können ihr Glück kaum fassen: Offensichtlich betrachtet ein *realer* Leser, der sich außerhalb des physischen Buchs befindet, nicht nur die darin abgebildeten – fiktiven – Figuren, sondern liest auch den in den Sprechblasen verankerten Text. Ein paar Seiten später wird der Leser sogar in den Dialog mit einbezogen und die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmt vollkommen: „Ich kann das Kind etwas sagen lassen!“ (Willems 2015, 23), behauptet Schweinchen tollkühn, als sei es zugleich Schauspieler und Regisseur eines Theaterstücks, in dem das Publikum zum Mitspielen aufgefordert wird. Das Kind soll, so die Rollenzuschreibung, den Text laut vorlesen und dabei *Banane* sagen. Genau so passiert es: Der junge



Abb. 1: Willems 2015, 16–17

Leser sitzt (hoffentlich!) vor dem Buch und liest laut das Wort *Banane* vor, nur um daraufhin zu sehen, wie Elefant und Schweinchen sich darüber vor Lachen zu Boden schmeißen: „Das Kind hat ... ‚BANANE‘ gesagt!“ (Willems 2015, 32f.), brüllt das Rüsseltier prustend los und wird damit wiederum zum Zuschauer der von ihm selbst inszenierten Aufführung im außerfiktionalen Raum.

Zumindest in unserer Vorstellung ertönt so innerhalb und außerhalb des Buches ein schallendes Gelächter, das sich hin- und herpendelnd zwischen Fiktion und Realität zu einem brückenschlagenden Konzert zwischen Protagonisten und Leser verdichtet. Doch ist der Leser – das Kind, ich oder auch Sie – wirklich eine reale Person? Oder handelt es sich nicht eher um eine fiktive Figur, die sich Mo Willems nur imaginiert? Welche Rolle spielen Re-

zipientInnen überhaupt in diesem Spiel namens Identifikation, das für die Fiktion so essenziell ist? Und mit wem identifiziert man sich, wenn die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion durchlässig wird und damit auch die Rollen aller an einer Fiktion Beteiligten fragwürdig werden?

Ungeachtet dieser Fragen ist es schade, dass das Buch schon auf Seite 57 aus sein wird: „Alle Bücher haben ein Ende“, weiß das schlaue Schweinchen nämlich bereits auf Seite 42. Erfreulicherweise haben die beiden in Grau und Rosa gehaltenen Figuren aber doch noch eine Idee, wie sie *ihr Buch* und damit sich selbst retten können. „Hallo. Würdest du uns bitte noch mal lesen?“, fragt der Elefant das lesende Kind und murmelt leise: „Ich hoffe, das klappt.“ (Willems 2015, 56f.)

Was bedeutet Metafiktion?

Mo Willems' *Das Buch über uns* ist nur eines in der langen Reihe der (Bilder-) Bücher, die in den letzten Jahren rund um das Thema Metafiktion erschienen sind. Gängige Verfahren wie die Lesersprache und die aktive Einbindung des Rezipienten werden hier ebenso angewendet wie die Fokussierung auf das Buch als Objekt – wenn etwa Seitenzahlen genannt, Sprechblasen als formales Element des Buches erwähnt und der fiktionale Status der Figuren angesprochen werden.

Wie aber definiert man eigentlich Metafiktion? Erstmals verwendet wird der Begriff, der sich aus dem griechischen Wort *μετά*/meta und dem lateinischen *factio* zusammensetzt, 1970 von William Howard Gass. Der amerikanische Autor bezeichnet damit Bücher, die aus bereits bestehenden Erzählformen neue narrative Verfahren in der Literatur entwickeln:

„I don't mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing

about what they are writing, but those, [...] in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction.“ (Gass 1970, 25)

Die kanadische Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon definiert das Phänomen der Metafiktion zehn Jahre später (1980) wie folgt: „Metafiction [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.“ (Hutcheon 2013, 1) Wie Hutcheon verweist 1984 auch die englische Literaturprofessorin Patricia Waugh auf das den metafiktionalen Verfahren innewohnende und so bedeutsame Prinzip der Selbstreferentialität:

„Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.“ (Waugh 1990, 2)

Metafiktion nennt man damit jene Literatur, die ihre eigene Fiktionalität – also ihre Gemachtheit, ihre Konstruiertheit – sichtbar macht. Die Methoden variieren stark, das Vorhaben bleibt gleich. Immer geht es darum, die *Künstlichkeit* eines Werkes, seinen fiktionalen Charakter, spielerisch zum Vorschein zu bringen. Oder, wie es der Germanist Martin Gerstenbräun formuliert:

„Unter dem Begriff Metafikcionalität fasst man bestimmte Verfahrensweisen, die dem Leser bewusst machen, dass er ein fiktionales Werk vor sich hat und diese Tatsache zum wesentlichen Teil des Lektüreerlebnisses machen.“ (Gerstenbräun 2012, 13)

Und weiter:

„Diese Werke thematisieren unter anderem den Prozess des Lesens, die Rezeptionssituation, die während der Lektüre gegeben ist, die Konventionen, die einen

Text zum Text machen oder auch die Produktionsbedingungen, unter denen Literatur überhaupt entstehen kann.“ (Ebd.)

In der Belletristik finden sich metafiktionale Verfahren schon sehr früh, wie ein Blick auf Miguel Cervantes *Don Quijote* (1605) oder Laurence Sternes *Das Leben und die Ansichten Tristram Shandys* (1759 bis 1767) zeigt. Neuere Titel wie Italo Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in der Winternacht* (1979), Walter Moers *Ensel und Krete* (2000) oder auch Daniel Kehlmanns Roman in neun Geschichten *Ruhm* (2009) intensivieren die rege Forschungstätigkeit weiter. Grundlegende erzähltheoretische Beiträge zum Themengebiet liefern neben den bereits genannten LiteraturwissenschaftlerInnen beispielsweise Gérard Genette, Michael Scheffel, Mirjam Sprenger oder Werner Wolf.

Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang, dass die Diskussion darüber, was Metafiktion ist, keineswegs abgeschlossen ist. Nach wie vor weist der Begriff zahlreiche Unschärfen auf – etwa in seiner Abgrenzung zur Postmoderne. Auch intertextuelle, intervisuelle und intermediale Querverweise, künstlerische Techniken wie die Collage, multiperspektivische oder parodistische Erzählweisen sind nur in bestimmten Kontexten als metafiktionale zu begreifen. Zu ergänzen ist außerdem, dass Metafiktion mehrheitlich als Erzählhaltung und nicht als Genrebegriff verstanden wird. Und schließlich herrscht ganz generell Uneinigkeit über metafiktionale Techniken: „Many researchers and theorists have identified narrative and discursive techniques commonly found in metafictional forms of adult, children's and young adult literature“, erklärt die kanadische Literaturwissenschaftlerin Sylvia Pantaleo „[...] however, there is no definitive list of metafictional techniques.“ (Pantaleo 2004, 5) Eine abschließende Definition der Metafiktion steht damit in

vielerlei Hinsicht noch aus und ist auch für Bilderbücher noch zu leisten, die sich in einer medial geprägten Welt immer wieder als aufregende Experimentierfelder für kreative Weiterentwicklungen präsentieren.

Metafiktion im Bilderbuch

Seit den 1990er-Jahren werden im Umfeld postmoderner Strömungen und ihrer pluralistischen Ausdrucksformen metafiktionale Verfahren verstärkt auch im Bilderbuch beobachtet, zuletzt mit einer außerordentlichen Breitenwirkung. Das erhöhte Aufkommen metafiktionaler Erzählformen in Bilderbüchern schlägt sich zudem in einer gesteigerten Forschungstätigkeit vor allem im anglo-amerikanischen, immer öfter aber auch im deutschen Sprachraum nieder.

Aufgrund des komplexen Ineinanders von Text, Illustration und Buchgestaltung präsentiert sich das Bilderbuch dabei als Sonderfall im gegenwärtigen Diskurs über Metafikcionalität. Im wechselseitigen Bezug werden metafiktionale Verfahren möglich, die weit über jene reiner Text- oder Bildgattungen hinausgehen und die zudem immer wieder Anleihen aus anderen Medien nehmen. Zu den illusionsstörenden Techniken kann dabei das gestaltende Eingreifen von AutorInnen, IllustratorInnen, HerausgeberInnen oder ErzählerInnen in ihre eigenen Bücher ebenso zählen wie die Lesersprache. Figuren verdeutlichen oder steuern aber auch innerfiktionale Entstehungs- und Veränderungsprozesse von Geschichten. Immer wieder finden sich zudem intertextuelle, intervisuelle und intermediale Querverweise auf die UrheberInnen und ihr Werk, die unter Umständen als metafiktionale Verfahren wahrgenommen werden können. Technische Manipulati-

onen an den Büchern, typografische und gestalterische Eingriffe oder auch die interaktive Einbindung der RezipientInnen in die Fiktion gehören zu weiteren gängigen metafiktionalen Erzähltechniken. Über Verfahren wie die *Mise en abyme* – gemeint ist die Spiegelung gleicher oder ähnlicher Elemente auf einer hierarchisch untergeordneten Erzählebene – oder die so genannte *Metalepse* wird dabei die logikwidrige Vermischung der auf unterschiedlichen Hierarchien angesiedelten Erzählebenen sichtbar (vgl. Rabus 2016, 47f.).

Vom Spiel mit der Illusion

Die Palette metafiktionaler Verfahren ist also bunt und nicht immer leicht zu fassen. Ausgewählte Bilderbücher, wie beispielsweise *Mammuts*, *Monster*, *Marsmenschen* und *meine kleine Schwester* von Alex Cousseau und Nathalie Choux, sollen daher zumindest einige grundlegende Erzählprinzipien der Metafiktion sichtbar machen. Hauptfigur ist ein kleines Mammut, das mehr über seine ihn umgebende Welt erfahren möchte.

„Papa sagt, es gibt keine Mammuts. Genau wie Monster, die gibt's in Wirklichkeit auch nicht, sondern nur in Geschichten. ‚Mit dem Unterschied, dass es Monster tatsächlich niemals gegeben hat‘, sagt Mama. ‚Aber Mammuts hat es wirklich mal gegeben, vor langer, langer Zeit.‘ ‚Und was ist aus den Mammuts geworden?‘, frage ich. ‚Sie sind verschwunden‘, antworten Mama und Papa. ‚Ja, und was ist dann mit uns? Gibt es uns jetzt wirklich oder nicht?‘“ (Cousseau/Choux 2010, o.S.)

In einem hochkomplexen Bild-Text-Arrangement entwerfen Cousseau und Choux ein doppeldeutiges Spiel rund um Illusion und Wirklichkeit. Was ist Realität und was Fiktion, fragen wir uns etwa, als

Papa Mammut seinem Sohn erklärt, wie Bücher funktionieren:

„Also, das ist so‘, erklärt Papa. ‚Wir sind nicht auf einer wirklichen Straße oder in der wirklichen Welt, sondern wir sind in einem Buch. Das bedeutet, dass es einen Erzähler gibt, der sich die Geschichte ausdenkt, und eine Zeichnerin, die die Bilder dazu malt. Und wenn der Erzähler möchte, dass ein Monster auf einem Schaf die Straße entlangreitet, dann bittet er die Zeichnerin, ein Monster auf einem Schafsrücken zu malen. Du wirst gleich sehen [...]‘“ (Cousseau/Choux 2010, o.S.)

Sätze wie diese entlarven die Welt, in die das kleine Mammut eingeschrieben und eingezeichnet ist, als Fiktion. Der Leser wiederum sieht sich mit einem narrativen Verfahren konfrontiert, das die Illusion merkbar stört und seine Erwartungen an einen fiktiven Text im wahrsten Sinne des Wortes *ent-täuscht*. In der Regel besteht nämlich ein Konsens darüber, dass in fiktionalen Texten die Illusion einer eigenen, spezifischen Lebenswirklichkeit aufgebaut wird, in die ein möglichst distanzloses Eintauchen erlaubt und möglich ist. Anka Bauer und Cornelia Sander schreiben dazu:

„Hauptziel narrativer Illusion ist es, den Leser über die Fiktionalität des Textes hinwegzutäuschen, also die Künstlichkeit des Werkes zu verschleiern [...], und ihm somit zu ermöglichen, sich gänzlich auf die Welt der Fiktion einzustellen.“ (Bauer/Sander 2004, 200)

Die Anwendung von metafiktionalen Verfahrensweisen irritiert bzw. stört diese Illusionsbildung aber und verunmöglicht sie in manchen Fällen sogar gänzlich, wie Martin Gerstenbräun erläutert:

„Metafiktionale Texte stellen also unsere Wahrnehmung in Frage, indem sie die Erwartungen, die wir gegenüber dem fiktionalen Text haben, unterlaufen und sichtbar machen.“ (Gerstenbräun 2012, 15)

Dass dies teilweise massive Auswirkungen auf die Lektüre hat, weiß auch Sylvia Pantaleo:

„The common element of metafictional devices is their power to distance readers from text, often frustrating traditional reading expectations and practices [...]“ (Pantaleo 2004, 5)

Zwerge auf, obwohl sie doch eigentlich ganz anderen Geschichten entstammen? Befinden sich die Zeichnerin und der Autor innerhalb oder außerhalb des Buchs? Kann ein Leser ebenfalls Figuren in ein Bilderbuch malen? Und wieso liest eine der abgebildeten Botero-ähnlichen Mädchenfiguren in genau jenem Buch, in dem wir selbst gerade lesen?



Abb. 2: Gravett 2015, o.S.

Im Bilderbuch *Mammuts, Monster, Marsmenschen und meine kleine Schwester* wird das Spiel um Sein und Schein allerdings äußerst lustvoll geführt – auch für die LeserInnen. Befriedigende Antworten auf die im Zusammenwirken von Illustration, Text und Gestaltung entstehenden Fragen erhält man allerdings nur bedingt. Gibt es die ProtagonistInnen des Buches beispielsweise wirklich oder nur in der Fantasie? Leben sie in der Vergangenheit (wie das Mammut) oder in der Zukunft (wie möglicherweise die Marsmenschen oder die noch ungeborene Schwester)? Weshalb sind Bücher real, die darin abgebildeten Schafe aber nicht? Warum tauchen in dem Titel Rotkäppchen, Wolf und die sieben

Sichtbar gemachte Fiktion

Die britische Autorin und Illustratorin Emily Gravett legt in ihrem Bilderbuch *Noch mal!* die Gesetze der Fiktionalität ebenfalls spielerisch offen. Noch mal und noch mal drängt ein hellwacher Drache seine Mutter, ihm zur Schlafenszeit seine Lieblingsgeschichte vorzulesen. Darin spielen mit: Chlodwig, der schaurige Drache, eine vom Tod bedrohte Königstochter und zwei ängstliche Trolle. Mit jeder neuen Lektüre verändern sich die farbfrischen Aquarellbilder des weit aufgeschlagen vor uns liegenden, antiquiert anmutenden Buches ebenso wie die daraus vorgelesene Erzählung:

Die müde Drachemutter schildert sie immer kürzer und friedlicher und schläft schließlich erschöpft ein – ebenso wie die ProtagonistInnen der von ihr präsentierten Geschichte. Der kleine Drache dagegen ist fuchsteufelswild. Wutentbrannt schleudert er das Buch durch die Luft. Der dadurch verwüstete Buchinhalt – Figuren, Architektur, ganze Sätze – sammelt sich gemäß den Gesetzen der Schwerkraft in völliger Unordnung kopfüber in einer Ecke. *Noch mal!* ist damit auch ein Beispiel dafür, wie die Konstruiertheit von Fiktion typografisch sichtbar gemacht werden kann, wenn nämlich der Text aus seiner sinngebenden Ordnung gerissen wird und die einzelnen Buchstaben sich als nunmehr bedeutungsfreie Bildelemente darstellen.

Metafiktionale Verfahren können sich aber auch auf der Ebene der Paratypografie ausdrücken. Am Ende brennt der zornige Drache mit seinem feuerspeienenden Atem mittels einer mechanischen Ausstanzung sogar ein echtes Loch in das Buch, und zwar in genau jenes, das wir gerade lesen. Die Grenze zwischen Fiktion und Realität wird durch solche technischen Manipulationen am Druckwerk selbst – wenn fiktive Figuren aus ihrem erzählerischen Kontext heraus direkt in unsere Realität einzugreifen scheinen – vollkommen durchlässig. Doch auch Drache, Trolle und Prinzessin verlassen ihren Handlungsrahmen und wechseln die Erzählebene. Mit einem Sprung durch das Loch auf der letzten Seite retten sie sich auf das hintere Vorsatzpapier des *echten* Buchs und legen dadurch die Fiktionalität des Erzählten verspielt offen.

Vom Wechsel der Ebenen

„Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst

höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“ (Genette 2010, 148), definiert Gérard Genette die Abhängigkeit unterschiedlicher Erzählebenen in literarischen Texten. Wird dann beispielsweise die Grenze zwischen der fiktionsinternen Binnenwelt und der Welt des Erzählers oder Lesers in die eine oder andere Richtung überschritten, spricht man, wie bereits erwähnt, von Metalepse; und damit von einem wesentlichen Merkmal metafiktionaler Erzählwerke, die sich im Bilderbuch in Illustration und Text ebenso wie in der Gestaltung niederschlagen können.

Mit dem genannten Prinzip spielt auch Richard Byrnes *Hilfe, dieses Buch hat meinen Hund gefressen* (vgl. Abb. 3), in dem diesmal das Bilderbuch selbst zu einer agierenden Figur wird. „Bella spazierte gerade mit ihrem Hund über die Seite dieses Buches, als plötzlich etwas sehr Seltsames geschah. Bellas Hund war verschwunden“, heißt es im Erzähltext, und kurz darauf geht Ben im Mittelknick ebenso verloren wie der Hunderettungsdienst, die Feuerwehr, die Polizei und schlussendlich auch das Mädchen selbst. Zum Glück liefert der ein wenig später auftauchende Brief die Lösung: „Liebe Leser, es wäre sehr nett, wenn ihr uns helfen würdet! Bitte haltet das Buch gut fest und SCHÜTTELT es ...“ Und tatsächlich: Nach mehrfachem Schütteln und Drehen von *Hilfe, dieses Buch hat meinen Hund gefressen* rutschen die verschwundenen Protagonisten wieder aus dem Mittelknick heraus und ihr Leben geht (fast) so weiter wie zuvor. Mit seiner (körperlichen) Interaktion nimmt der Leser, zumindest scheinbar, direkten Einfluss auf den Verlauf der Geschichte und macht auf diesem Weg die Fiktionalität des Erzählten sichtbar.

Ich will euch eine Geschichte erzählen

Exemplarisch sei an dieser Stelle noch einmal auf die verschiedenen Instanzen eines Erzählwerks hingewiesen, die bei metafictionalen Verfahren besonders im Fokus stehen. Dazu zählen LeserInnen, AutorInnen, IllustratorInnen und ProtagonistInnen ebenso wie das Werk selbst.

persönlich zu Wort. In Kathrin Schärers *Johanna im Zug* (vgl. Abb. 4) thematisiert die Zeichnerin im Gespräch mit ihrer schweinischen Protagonistin den Entstehungsprozess ihres eigenen Buches. In beiden Fällen wird der fiktionale Erzählraum aufgebrochen und als Illusion enttarnt. Aber auch Bilderbuchfiguren präsentieren sich immer wieder als Ge-



Abb. 3: Byrne 2014, © 2014 Beltz & Gelberg, Weinheim Basel.

„Grundsätzlich muss davon ausgegangen werden, dass ausnahmslos alle in einem fiktionalen Text vorkommenden Personen [...] Teil der Fiktion und somit Figuren des Textes sind. Dazu zählen auch jegliche Arten von Autorenfiguren oder angeblichen Herausgebern, die sich mit auktorialen Bemerkungen in literarische Texte einschalten können.“ (Gerstenbräun 2012, 69)

Die Bilderbuchliteratur weist zahlreiche Beispiele auf, in denen sich SchriftstellerInnen, ZeichnerInnen oder andere Erzählerfiguren in ihre eigenen Geschichten einschleusen und mit manipulativen Eingriffen deren metafictionalen Charakter deutlich machen. In Emily Gravetts *Achtung, Wolf!* meldet sich mittels eines eingblendeten Schriftstücks die Autorin

stalter der sie umgebenden Fiktion und verändern schreibend oder zeichnend ihre Lebenswelt: In Alice Hoogstads textlosem Bilderbuch *Das kunterbunte Monsterbuch* beispielsweise malt die Protagonistin mittels Kreiden in eine schwarz-weiße Großstadtwelt bunte Monster, die nach ihrer Schöpfung wiederum selbst die sie umgebenden Häuser einfärben.

In Aaron Frischs und Roberto Innocentis so verstörendem wie faszinierendem Bilderbuch *Das Mädchen in Rot* schließlich ist die Erzählerin zugleich Urheberin von und wohl auch fiktive Figur in einer von ihr geschilderten modernen Rotkäppchen-Adaption. Im komplexen Neben- und Ineinander von Rahmenhandlung und Binnenerzählung, nimmt sie – mit Blick auf metafictionale Verfahren – eine besonde-