

Titel:

Textkrisen: Ökonomie und Metafiktionalität in Paul Murrays Roman *The Mark and the Void* (2015) und Adam McKays Film *The Big Short* (2015)

Autor:

Jonas Nesselhauf

Erstveröffentlichung:

Jonas Nesselhauf: „Textkrisen: Ökonomie und Metafiktionalität in Paul Murrays Roman *The Mark and the Void* (2015) und Adam McKays Film *The Big Short* (2015)“. Karsten Becker (Hrsg.): *Erzähltes Geld : Finanzmärkte und Krisen in Literatur, Film und Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020, S. 161-177.

Verfügbar unter <https://verlag.koenigshausen-neumann.de/product/9783826069307-erzaehltes-geld/>

Jonas Nesselhauf

**Textkrisen: Ökonomie und Metafiktionalität
in Paul Murrays Roman *The Mark and the Void* (2015)
und Adam McKays Film *The Big Short* (2015)**

1. Zum Zusammenhang zwischen Ökonomie und Literatur

In den vergangenen Jahren hat sich mit der „Literarischen Ökonomik“ ein interdisziplinäres Forschungsfeld dem Zusammenhang zwischen Ökonomie und Literatur angenommen und strukturelle wie formale Analogien zwischen beiden Bereichen aufgezeigt.¹

Ein vielfach hervorgehobener Aspekt betrifft beispielsweise die generelle Ähnlichkeit zwischen Geld und Schrift als die zentralen Medien und Zeichensysteme. Ein anderer Zusammenhang etwa wird häufig zwischen der literarischen Imagination und der ökonomischen Spekulation gesehen, haben doch beide innerhalb ihres Systems eine quasi ‚schöpferische‘ Macht. Und während von der Forschung auch die Literarizität ökonomischer Texte (etwa in der Inszenierungsanalyse von Bilanzpressekonferenzen oder bei Metaphern und Denkfiguren in ökonomischen Theorien) untersucht wird, geht der Blick schließlich ebenso auf Möglichkeiten einer ‚Übersetzung‘ ökonomischer Theorien und Prinzipien in literarische Erzählweisen. So stellt sich hierbei beispielsweise die Frage, wie denn ein ‚ökonomisches‘ (also ein sich an ökonomischen Prozessen orientierendes) Erzählen – bzw. umgekehrt ein ‚unökonomisches‘ Erzählen – aussehen könnte. In diesem Zusammenhang kann zum Beispiel das in den vergangenen Jahren immer

¹ Vgl. für die deutschsprachige Forschung einfürend bspw. Jochen Hörisch: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt am Main 1996; Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich 2002; Sieglinde Klettenhammer (Hg.): *Literatur und Ökonomie*. Innsbruck 2010; Iuditha Balint u. Sebastian Zilles (Hg.): *Literarische Ökonomik*. Paderborn 2014; Agnieszka Komorowska u. Annika Nickenig (Hg.): *Poetiken des Scheiterns. Formen und Funktionen unökonomischen Erzählens*. Paderborn: Fink 2018. – In der bereits früher einsetzenden englischsprachigen Forschung sind exemplarisch zu nennen: Mark Shell: *The Economy of Literature*. Baltimore, MD 1978; Kurt Heinzelman: *The Economics of the Imagination*. Amherst, MA 1980; Donald N. McCloskey: „The Rhetoric of Economics.“ In: *Journal of Economic Literature* 21 (1983), S. 481-517; Willie Henderson: *Economics as Literature*. London 1995; Nicole Bracker u. Stefan Herbrechter (Hg.): „Metaphors of Economy.“ Sonderheft *Critical Studies* 25 (2005); Çınla Akdere u. Christiane Baron (Hg.): *Economics and Literature. A Comparative and Interdisciplinary Approach*. Oxon 2017; Matt Seybold/Michelle Chihara (Hg.): *The Routledge Companion to Literature and Economics*. Oxon 2018.

wieder in Romanen zur Wirtschaftskrise anzutreffende multiperspektivische Erzählen – etwa in John Lanchesters *Capital* (2012) oder in Sascha Rehs *Gibraltar* (2013) – als literarische Annäherung an die komplexen Verknüpfungen der modernen Finanzwelt und den globalen Echtzeithandel verstanden werden.²

Eine weitere in den vergangenen Jahren und in literarischen wie filmischen Bearbeitungen der Weltwirtschaftskrise von 2008 immer wieder anzutreffende narrative Strategie ist die Metafiktionalität. In der ‚klassischen‘ und vielzitierten Definition von Patricia Waugh:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality outside the literary fictional text.³

Indem allerdings metafiktionale Texte selbstreflexiv über ihren eigenen Status als Erzählung nachdenken und die narrativen Prozesse offenlegen, sprengt die Metafiktionalität zwangsläufig die traditionellen Erzählkonventionen. Aber, so möchte ich behaupten, ein metafiktionales Erzählen kann sich ebenso ökonomischen Prozessen auf den Struktur- und Erzählebenen annähern – diese „Textkrisen“ spiegeln also quasi die ökonomischen Krisen, die sie abbilden.

Hierzu soll der vergleichende Blick auf Formen und Funktionen von Metafiktionalität in Paul Murrays satirischem Roman *The Mark and the Void* (2015) sowie Adam McKays Film *The Big Short* aus dem gleichen Jahr gehen.

² Vgl. etwa Jonas Nesselhauf: Zeitgeschichte(n). Die Rückkehr des multiperspektivischen Romans in literarischen Bearbeitungen der Weltwirtschaftskrise 2008 ff. In: Kerstin Stamm u. Patrick Stoffel (Hg.): Europa. Eine Fallstudie. Berlin 2016, S. 231-245; Jonas Nesselhauf: Die Krise hat viele Seiten. Die Weltwirtschaftskrise 2008 ff. und der multiperspektivische Roman bei Chirbes, Lanchester und Bossong. In: Nicole Mattern u. Timo Rouget (Hg.): Der große Crash. Wirtschaftskrisen in Literatur und Film. Würzburg 2016, S. 273-290; J. Alexander Bareis: Die Finanzkrise in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Analysen zu Erzählstrategien in Texten von Magnusson, Goetz, Kehlmann, Knecht und Lüscher. In: Frank Thomas Grub und Dessislava Stoeva-Holm (Hg.): Emotionen. Beiträge zur 12. Arbeitstagung schwedischer Germanistinnen und Germanisten „Text im Kontext“ in Visby am 15./16. April 2016. Berlin 2018, S. 141-160.

³ Patricia Waugh: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London 1984, S. 2.

2. Paul Murray: *The Mark and the Void* (2015)

Der dritte (und von der Kritik insgesamt positiv rezensierte) Roman des irischen Schriftstellers Paul Murray (geb. 1975) spielt gut zwei Jahre nach der Insolvenz von Lehman Brothers und erzählt vom französischen Banker Claude, der als Analyst der fiktiven „Bank of Torabundo“ (BOT) in Dublin arbeitet. Im dortigen International Financial Services Centre der irischen Hauptstadt trifft er den Schriftsteller Paul, der zunächst über das Bankwesen zu recherchieren scheint und Claude als modernen Jedermann – durchaus in Nachfolge des Leopold Bloom aus James Joyces monumentalem Dublin-Roman *Ulysses* (1922) – und damit als literarische Figur verewigen möchte.

Doch bald zeigt sich: Eigentlich wollte der literarisch erfolglose Autor lediglich über den Kontakt zu Claude die BOT ausrauben – die allerdings ungünstigerweise eine Investmentbank ist und über kein eigenes ‚Vermögen‘ (und daher keinen Tresorraum) verfügt. Als sich Paul enttäuscht zurückzieht, findet Claude mehr über den Schriftsteller heraus, der ein Opfer der Weltwirtschaftskrise von 2008 geworden ist: Gemeinsam mit seiner Frau lebt er in einer Bauruine – während des Immobilienbooms gekauft, ist die Luxuswohnung jedoch längst so wertlos wie marode geworden, während die Bank allerdings weiterhin die hohen Hypothekenzahlungen einreibt.

Parallel zu diesem ‚privaten‘ Plot geht es in einem weiteren Handlungsstrang um die Entwicklungen im irischen Bankensektor: Denn während die Nachrichtensendungen von Unruhen und Unsicherheiten auf der ganzen Welt berichten – der internationale Währungsfonds muss in Griechenland eingreifen, der Bundesstaat Texas strebt die Unabhängigkeit von den USA an –, gerät mit der „Royal Irish“ eine der größten Banken des Landes in finanzielle Schwierigkeiten. Kapitalismuskritische Demonstrationen ziehen durch Dublin, wo in anderen Stadtteilen bereits Menschen verhungern.

2.1. ‚Narrative Leerverkäufe‘

Einblick in die ‚Parallelwelt‘ der Banken und in die Geschäftspraktiken der BOT erhält der Rezipient durch den Banker Claude Martingale, die homodiegetische Erzählinstanz des Romans, der aus einem kurzen Prolog und vier Kapitel unterschiedlicher Länge besteht.

#	Seiten ⁴	Titel des Kapitels	Epigraph des Kapitels
[0]	MV 1–3	[Prologue]	—
1	MV 5–121	A Boat Ride	As a remedy to life in society I would suggest the big city. Nowadays, it is the only desert within our means. – Albert Camus ⁵
2	MV 123–261	In the Abyss	Life is something so hideous that the only way to endure it is to escape it. And one escapes by living in art. – Gustave Flaubert ⁶
3	MV 263–366	Persona Ficta	In societies where modern conditions of production prevail, all of life presents itself as an immense accumulation of spectacles. Everything that was directly lived has moved away into a representation. – Guy Debord ⁷
4	MV 367–459	King Tide	That sucker could go down. – George W. Bush ⁸

⁴ Die Seitenzahlen folgen der Ausgabe Paul Murray: *The Mark and the Void*. London 2016, S. 1 und werden im Folgenden mit der Sigle MV direkt im Text zitiert.

⁵ Das Zitat des französischen Philosophen Albert Camus (1913–1960) aus dessen Skizzenbüchern (*Carnets*) ist datiert als „Paris, März 1940“ und lautet im Original: „Comme remède à la vie en société: la grande ville. C’est désormais le seul désert praticable.“ (Albert Camus: *Carnets*. Mai 1935–Février 1942. Paris 1962, S. 205.)

⁶ Das gekürzt wiedergegebene Zitat von Gustave Flaubert (1821–1880) stammt aus einem Brief vom 18. Mai 1857 an die Schriftstellerin Marie-Sophie Leroyer de Chantepie (1800–1888) und lautet im vollständigen Wortlaut: „La vie est une chose tellement hideuse que le seul moyen de la supporter, c’est de l’éviter. Et on l’évite en vivant dans l’Art, dans la recherche incessante du Vrai rendu par le Beau.“ (Gustave Flaubert: *Correspondance*. Tome II. Juillet 1851–Décembre 1858. Paris 1980, S. 717.)

⁷ Das Zitat des französischen Marxisten und Philosophen Guy Debord eröffnet dessen Hauptwerk *La société du spectacle* (1967) und lautet, in Anlehnung an Karl Marx: „Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation.“ (Guy Debord: *La société du spectacle*. Paris 1992, S. 3 [Hervorhebung übernommen].)

⁸ Das dem damaligen US-Präsidenten George W. Bush zugeschriebene Zitat bezieht sich auf die drohende Wirtschaftskrise vom September 2008 und lautet vollständig: „If money isn’t loosened up, this sucker could go down.“

Als Ich-Erzähler beschreibt Claude dabei seinen Arbeitsalltag, reflektiert aber auch durchaus kritisch das Investmentssystem und die Rettung der Banken im Zuge der Weltfinanzkrise von 2008 (vgl. etwa MV 23, MV 30f.). Die „Bank of Torabundo“⁹ ist durch ihren vorsichtig agierenden CEO, Sir Colin, unbeschadet durch die Krise gekommen – wird inzwischen aber von einem US-amerikanischen Investmentguru geführt, dessen vorheriger Arbeitgeber gerade mit Steuermilliarden gerettet werden musste (vgl. MV 41). Der neue Chef nun, Porter Blankly, versucht seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter mit pseudophilosophischen Memos zu motivieren,¹⁰ und verfolgt gleichzeitig eine aggressive Geschäftsstrategie: Die Bank soll durch riskante Zukäufe und gewagte Spekulationen zukünftig ‚too big to fail‘ werden. Der deutsche BOT-Mitarbeiter Jürgen bemerkt dazu: „A sufficiently large bank would create its own reality as opposed to simply reacting to consensus.“ (MV 193)

Doch diese (dubiose) ökonomische Strategie wird nicht nur auf der inhaltlichen Ebene des Romans thematisiert, sondern gleichzeitig zu einer der zentralen Aspekte der Narration selbst, der es in ähnlicher Weise ebenso um ein ‚Erschaffen‘ der eigenen Wahrheit geht.¹¹ Denn die Romanerzählung (respektive die Erzählinstanz) geht gewissermaßen einen riskanten Spekulationshandel mit dem Rezipienten ein. Dies impliziert die bekannte Nähe zwischen Schriftsteller und Banker, die beide mit ihren jeweiligen Medien (Sprache respektive Geld) etwas ‚erschaffen‘, und sei es nur ihre eigene Wahrheit, indem sie ‚too big to fail‘ werden.¹²

⁹ Benannt ist die Bank nach einer (fiktiven) Vulkaninsel im Pazifischen Ozean „with an extremely benevolent tax climate“ (MV 35).

¹⁰ Diese (Pseudo-)Aphorismen erinnern an kurze Sinnsprüche aus Glückskeksen; so schreibt Porter Blankly etwa: „Think counterintuitive.“ (MV 98) oder „All that glitters is not gold.“ (MV 179).

¹¹ Dies knüpft an eine latente Verwandtschaft zwischen ‚Wahrheit‘ und ‚Währung‘ an – im Englischen impliziert „currency“ ja ebenfalls einen „state of being current“.

¹² Dieses ‚Erschaffen‘ findet sich auch in einem anderen Zusammenhang wieder, nämlich als Gegensatz zu Leere und Nichts, beginnend mit dem Titel des Romans, dem vielsagenden, aber gleichzeitig offenen „The Mark and the Void“. Die Struktur – ein Polysyndeton aus zwei gleichberechtigten Substantiven mit bestimmtem Artikel – ist in der Literaturgeschichte vielfach anzutreffen, von Edgar Allan Poes „The Pit and the Pendulum“ (1842) über Oscar Wildes Kunstmärchen „The Nighingale and the Rose“ (1888) und O. Henrys „The Cop and the Anthem“ (1904) bis zu William Faulkners „The Sound and the Fury“ (1929), Thomas Wolfes „The Far and the Near“ (1935) oder Ernest Hemingways „The Old Man and the Sea“ (1951); ebenso im Film von „The Thief and the Cobbler“ (1993) bis „The Fast and the Furious“ (seit 2001). Murrays Titel lässt sich beispielsweise übersetzen als „Das Zeichen und die Leere“ oder „Der Beweis und die Lücke“, in jedem Fall also als Verbindung von (materiellem oder zumindest sichtbarem) Indiz und einer Leerstelle – etwas, das da ist und etwas, das fehlt. Ein solches Fehlen oder Nicht-Existieren wird im Roman an verschiedenen Stellen aufgegriffen, etwa am Beispiel des Dubliner Bankenviertels

In *The Mark and the Void* zeigt sich dies zunächst vor allem auf der paratextuellen Ebene – gewissermaßen der narrativen ‚Schattenbank‘ – des Romans.¹³ So geht den vier Kapiteln ein vorangestellter Prolog voraus; hier umreißt das erzählende Ich direkt im ersten Satz die „idea for a novel: we have a banker rob his own bank“ (MV 1), und fragt am Ende der Skizze: „What do you think? Would people buy it?“ (MV 3) Dieser doppeldeutige Verweis eröffnet bereits den immanenten Zusammenhang zwischen Literatur und Wirtschaft, wenn das Verhältnis zwischen Erzähler und Leser als ein hochgradig ökonomisiertes dargestellt wird: Der Leser soll die Geschichte ‚kaufen‘.

Indem der Rezipient nun weiterliest, geht er dieses Geschäft ein, das sich jedoch schnell als ein ‚fauler Handel‘ entpuppt: Der Rezipient erfährt schon bald, dass die BOT nicht über ein tatsächliches Bargeldvermögen in einem Tresor verfügt (vgl. MV 90), und dementsprechend der paratextuell angekündigte Raubzug so nicht möglich sein wird. Das Scheitern dieses narrativen ‚Leerverkaufs‘ – die Erzählinstanz spekuliert mit einer Geschichte, die so nicht eingehalten werden kann – kommt daher auf den ersten Blick einem erzählerischen ‚Bankrott‘ gleich. Die weitere Geschichte kann damit nur noch als narrative Illusion und über den Fiktionspakt bestehen, den Samuel Taylor Coleridge ja mal als eine „willing suspension of disbelief“ (1817) bezeichnet hat.

2.2. ‚Narrative Entwertung‘

Ein weiterer Aspekt ist für den vorangestellten, metafikcionalen Prolog wichtig: Zwar wird hier die Prämisse des gesamten Romans und quasi die nun folgende Handlung vorweggenommen (nämlich: ‚ein Banker raubt seine eigene Bank aus‘), doch kann diese kurze Einleitung keiner konkreten narrativen Instanz ‚zu-gerechnet‘ werden – anders als der restliche Roman, der homodiegetisch durch Claude erzählt wird. Damit kämen prinzipiell sowohl der Schriftsteller Paul als auch der Banker Claude (oder gar eine dritte Herausgeberinstanz) als potentielle Ich-Erzähler in Frage.

Dies mag auf den ersten Blick nicht weiter problematisch erscheinen, führt jedoch zu einem strukturellen Problem: Denn indem der Rezipient den gerade beschriebenen ‚narrativen Leerverkauf‘ aufdeckt, dieser

IFSC als „legal elsewhere“ und „a city that is not a city“ (MV 23) oder dem Namen des neuen CEO, *Blankly*. Dieser Konflikt zwischen Realität und Virtualität findet sich auch bereits bei Claudes akademischem Lehrer, dem (fiktiven) französischen Philosophen François Texier, wie auch den „Simulacrum“-Gemälden (vgl. dazu Anm. 21).

¹³ Vgl. einführend zur (häufig unbeachteten, im ‚Schatten‘ des (Haupt-)Textes bleibenden) Paratextualität natürlich Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main 1993, S. 11ff.

substantielle Teil des Romans aber durch einen fehlenden Urheber quasi nicht ‚beglaubigt‘ ist, droht auch der folgende Erzählprozess regelrecht ‚entwertet‘ zu werden und dadurch (im Geld-Diskurs bleibend) seine ‚Deckung‘ zu verlieren.¹⁴ Anders gesagt: So wie die BOT als Investmentbank nicht über tatsächlich ‚materielles‘ Geld in einem Tresor verfügt und lediglich mit ‚digitalem Geld‘ handelt, fehlt auch der restlichen Erzählung eine substantielle Grundlage – diese Referenzlosigkeit entspricht dabei durchaus dem Wirtschaften der New Economy, und die im Prolog versprochene Prämisse kann letztlich nur in der Fiktion erreicht werden, also erneut in der Erschaffung der ‚eigenen Wahrheit‘.

Ein genauerer Blick auf die Erzählhaltung des Romans scheint dies zu bestätigen, denn die ‚Rollen‘ der beiden zentralen Figuren Claude und Paul sind im Roman auffälligerweise umgedreht – nicht der Schriftsteller schreibt über den Investmentbanker, sondern der Banker Claude tritt als homodiegetischer Erzähler auf. Doch mehrere Szenen gegen Ende sowie Gespräche zwischen Paul und seinem Lektor über einen neuen Roman lassen daran Zweifel aufkommen (vgl. MV 353, MV 434, MV 448f.). Nimmt man daher an, der (unter dem Namen Paul Murray veröffentlichte) Roman ist letztlich doch von der fiktionalen (intradiegetischen) Autorfigur Paul verfasst worden, die lediglich den Banker Claude als Erzählerfigur vorschaltet, führt auch dies allerdings zu Widersprüchlichkeiten, schließlich umfasst die Erzählung sowohl die Gedanken von Claude (also eine interne Fokalisierung in den Banker) wie auch die Schilderung von Ereignissen, bei denen Paul nicht anwesend war. Damit entpuppt sich der Roman entweder *daher* als Fiktion, weil er die Autorfigur Paul in einer von Claude erzählten Geschichte gar nur erfindet, oder, weil der Schriftsteller Paul die ihm nur bedingt zugängliche Erzählperspektive von Claude wählt.¹⁵

Und auch auf inhaltlicher Ebene zieht sich das Thema der literarischen Fiktion (in zahlreichen, häufig metafikcionalen Anspielungen) durch den

¹⁴ Bis heute funktionieren Schuldscheine oder das Geld jeder Währung über eine Unterschrift (auf Banknoten: des Zentralbankdirektors) als Beglaubigung und ‚Versprechen‘ eines realistischen (materiellen) ‚Gegenwerts‘ (vgl. etwa Niall Ferguson: *The Ascent of Money. A Financial History of the World*. London 2018, S. 26) – beides fehlt hier jedoch.

¹⁵ *The Mark and the Void* stellt damit den spannenden Fall eines Erzählers dar, der quasi nicht im Besitz von dem ist, was er aber dennoch (so ja die Referenz im Prolog) verkaufen möchte: Denn seine Geschichte ist Fiktion. Dies erinnert durchaus an Karl Marx (1818-1883), der Geld definierte als „Mittel und Vermögen, die Vorstellung in die Wirklichkeit und die Wirklichkeit zu einer bloßen Vorstellung zu machen“ (Karl Marx: *Ökonomisch-Philosophische Fragmente*. In: *Frühe Schriften*. Erster Band. Stuttgart 1962, S. 506–665, hier S. 635). – Vgl. hier erneut die bereits angesprochene Paratextualität des Romans, etwa in der Kapitelüberschrift „persona ficta“, die einerseits auf den (juristischen) Fachterminus einer ‚Rechtsperson‘ verweist, andererseits auch schlicht ‚fiktive Figur‘ bedeuten kann.

gesamten Roman. So denken beispielsweise die Figuren der Textwelt, als sie von Paul und seinem vermeintlichen Buchprojekt erfahren, über ihr Dasein als Personen in einem Erzähltext nach und messen sich mit ihren literarischen ‚Vorgängern‘ wie Ahab, Darcy und Heathcliff (vgl. MV 17)¹⁶ oder Pip, Daisy, Yossarian und Snowball (vgl. MV 85)¹⁷. Claude wiederum wünscht sich vom Schriftsteller Paul einen Roman ohne stereotype Hintergrundgeschichte – die er jedoch durch seine eigene Biographie, inklusive eines plakativen Konflikts mit dem eigenen Vater, selbst verkörpert. Auf Claudes dezidierten Wunsch hin, Banker sollten nicht nur in der klischeehaften Rolle als ‚Gordon Gekko‘¹⁸ dargestellt werden (vgl. MV 24), betritt ausgerechnet mit Howie Hogan (!) ebenjene Personifikation eines von Gier getriebenen Bankers den Raum, der sich gerade mal wieder auf dem Weg zu einer Befragung wegen sexueller Belästigung am Arbeitsplatz befindet (vgl. MV 27). Und auch wenn Claude darauf besteht, dass „hackneyed tropes“ wie „adventures, escapades, dramatic reversals, falling in love“ (MV 63) vermieden werden sollen, endet der Roman doch bezeichnenderweise in geradezu Dickenscher Manier und mit dem postmodernen Äquivalent eines reichen Onkels als *deus ex machina*.¹⁹

Diese auffällige Thematisierung des Erzählens innerhalb der Erzählung als Metafiktion wird in *The Mark and the Void* um ein ‚typisch‘ postmodernes Spiel mit Uneindeutigkeiten und Mehrdeutigkeiten ergänzt – vielleicht auch um den um die angekündigte Geschichte ‚betrogenen‘ Rezipienten zusätzlich zu ‚verwirren‘. So scheinen die paratextuellen

¹⁶ Diese Verweise spielen auf klassische Romane des 19. Jahrhunderts an, konkret auf die Figur des Captain Ahab aus Herman Melvilles *Moby-Dick, or: The Whale* (1851); auf Fitzwilliam Darcy aus Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813); sowie auf das Findelkind Heathcliff in Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847).

¹⁷ Auch diese Referenzen verweisen auf ‚Klassiker‘ der (englischsprachigen) Weltliteratur, konkret auf den Waisenjungen Philip Pirrip, genannt Pip aus Charles Dickens’ Roman *Great Expectations* (1860/61); möglicherweise auf Daisy Miller aus der gleichnamigen Novelle von Henry James (1878) oder Daisy Buchanan aus F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1925); auf Captain John Yossarian aus Joseph Hellers Roman *Catch-22* (1961); sowie auf Snowball aus George Orwells *Animal Farm* (1945).

¹⁸ Die Figur des Gordon Gekko als Prototyp des narzisstischen und gierigen Börsenhais geht auf Oliver Stones Film *Wall Street* von 1987 (dort gespielt von Michael Douglas) zurück.

¹⁹ Die rettende Instanz trägt bezeichnenderweise den Namen „Cyrano Solutions“ (MV 449) und spielt damit auf einen der bekanntesten französischen Schriftsteller – Cyrano de Bergerac (1619–1655), einen Verfasser phantastischer Romane – an; auch der finale Dialog zwischen Claude und Ish ist an Pathetik und Klischeehaftigkeit kaum zu übertreffen.

Kapitelüberschriften und Epigraphe, der ambivalente Name des Protagonisten²⁰ und die fiktionale Autorfigur Paul, die zahlreichen Anspielungen auf philosophische Konzepte²¹ nur vordergründig ein Erklärungsansatz, häufig jedoch eine Sackgasse zu sein.²²

Vor allem aber kann die auffällige Metafikcionalität und das postmoderne Erzählen letztlich als ebenjene Strategie verstanden werden, die dem Roman noch übrigbleibt: Da die Erzählinstanz ja ihre narrative ‚Deckung‘ verloren hat und der (realistische) ‚Gegenwert‘ zum narrativen ‚Leerverkauf‘ des Prologs fehlt, muss sie selbst ‚too big to fail‘ werden, um am Ende des Romans die ‚eigene Wahrheit‘ erzeugen und das versprochene Ende doch noch ‚verkaufen‘ zu können.

2.3 ‚Narrative Erwartungen‘

Bei einem genaueren Blick auf den Banker Claude als das erzählende Ich (möglicherweise im Roman des Schriftstellers Paul) fällt als ein weiterer Aspekt die recht auffällige Art der Wissensvermittlung und Informationsvergabe auf: Claude zeichnet sich von Beginn der Erzählung an durch eine naive Unwissenheit aus, die beim Rezipienten eine dramatische Ironie erzeugt, durchschaut der Banker schließlich trotz ‚seltsamer‘ Zwischenfälle

²⁰ Zu den postmodernen Spielereien des Romans gehört nicht zuletzt auch der (relativ selten erwähnte und dem Rezipienten daher nicht unbedingt präsenste) Nachname des Bankers Claude – Martingale. Dies ist gleichzeitig die Bezeichnung eines Wettsystems, das vor allem im Glücksspiel (besonders dem Roulette) eingesetzt wird. Der (stereotyp französische) Vorname Claude wiederum geht auf das Lateinische „claudicatio“ („hinken“, „wanken“, „auf schwachen Füßen stehen“) zurück und kann als Anspielung auf die narrative ‚Grundlage‘ der Erzählung verstanden werden.

²¹ So verweist Claude als studierter Philosoph beispielsweise immer wieder auf seinen akademischen Lehrer François Texier und dessen „fascinating ideas about simulacra, and the derealization of modern life“ (MV 60). Solche Referenzen auf poststrukturalistische Theorien – natürlich sind damit Jean Baudrillard (1929–2007) und seine Schriften *L'Échange symbolique et la mort* (1976) und *Simulacres et Simulation* (1981) gemeint – finden sich versatzstückartig immer wieder im Roman, sowohl auf inhaltlicher (Erwähnung) als auch auf formaler (Anwendung) Ebene (vgl. dazu auch Anm. 22 und 26).

²² Vgl. hierzu etwa auch die literarischen ‚Klassiker‘ der US-amerikanischen Postmoderne wie Thomas Pynchons Roman *The Crying of Lot 49* (1966) oder Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death* (1969), in denen unzählige Anspielungen und Symbole als (vermeintliche) Verweise auf historische Ereignisse, Persönlichkeiten oder mythologische Stoffe letztlich im Interpretationsprozess des Rezipienten nicht über die angedeutete Sinnhaftigkeit verfügen und somit zur ‚oberflächlichen‘ Chiffre verkommen. Und auch in diesem Roman stellt beispielsweise die Doppeldeutigkeit der Personennamen letztlich nur bedingt einen ‚Schlüssel‘ zur Deutung als vielmehr ein Spiel mit dem Rezipienten dar (vgl. dazu auch Anm. 26).

zunächst nicht den tatsächlichen Grund für Pauls Interesse – nämlich das Auskundschaften der „Bank of Torabundo“, nicht das Schreiben eines Romans über Claude als vermeintlichen ‚Jedermann‘ des frühen 21. Jahrhunderts.

Dies mag den Rezipienten durchaus an der Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz zweifeln lassen,²³ vor allem jedoch stellt sich die Frage, wie der im paratextuellen Prolog eingegangene ‚Handel‘ – „we have a banker rob his own bank“ (MV 1) – nun noch eingehalten werden könnte, schließlich orientiert sich der (mit dem Literaturwissenschaftler Hans Robert Jaufß gesprochene) literarische oder lebensweltliche ‚Erwartungshorizont‘²⁴ des Rezipienten ja weiterhin an dieser Erzählprämisse. Diese im Rezeptionsprozess quasi automatischen Vermutungen über den Fortgang der Handlung und die weitere Entwicklung der Figuren ähneln dem volkswirtschaftlichen Prinzip der „rationalen Erwartungen“ respektive der „adaptiven Erwartungen“ – während die *rational expectations* alle verfügbaren Grundlagen einbeziehen, richten sich die *adaptive expectations* nach vergleichbaren Erfahrungen der Vergangenheit.

Ein von rationalen Erwartungen geleiteter Rezipient würde also alle innerhalb des Textes vorliegenden Informationen zusammentragen und für seine Prognose berücksichtigen (‚literarischer Erwartungshorizont‘); im Gegensatz dazu bezieht der von adaptiven Erwartungen geleitete Rezipient frühere Leseerfahrungen mit ein und versucht dadurch den weiteren Fortgang zu antizipieren (‚lebensweltlicher Erwartungshorizont‘). Beide Verfahren können – wie in der Finanzwelt ebenso²⁵ – durchaus zum richtigen Ergebnis führen, wären jedoch (r)eine Spekulation des Rezipienten. Der sicherlich wahrscheinlichste Ausgang des Romans dürfte dementsprechend entweder das im Prolog angekündigte Ende (der Banker raubt doch noch seine eigene Bank aus) oder jedoch ein Misslingen dieser Erzählprämisse (wodurch der ‚Handel‘ scheitern und der Erzähler ‚bankrott‘ gehen würde) sein.

Wie also geht der Roman aus? Tatsächlich scheint das Ende doch noch das einleitende Versprechen erfüllen zu können, wenn (der weiterhin homodiegetisch erzählende) Claude resümiert:

²³ Vgl. dazu das von Wayne Booth in die literaturwissenschaftliche Forschung eingebrachte Konzept des ‚unreliable narrators‘ (vgl. Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, IL 1983, S. 211ff.).

²⁴ Vgl. Hans Robert Jaufß: *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*. In: *Poetica* 7 (1975), S. 325-344.

²⁵ Dies ist, wie Jaufß’ Erfahrungshorizont, natürlich immer abhängig vom Weltwissen und dem (literarischen oder ökonomischen) Erfahrungswissen des Rezipienten respektive des Spekulanten.

What happens to the banker? Nothing happens to the banker. The banker is paid to be a person to whom nothing happens. [...] As I pass the door, though, something stops me, pulls me back. What is it? The security desk is unmanned, the lights are off, all is in darkness. Yet some strange energy emanates from within, tugs at me with invisible fingers. Without knowing why, I push the door and find that in all the excitement it has been left ajar. [...] Is there a point now? Am I going to do this? Somewhere out in the night a clock strikes thirteen. (MV 439f.)

Was genau Claude nun in der Folge machen (oder nicht machen) wird, bleibt eine auffällige Leerstelle zwischen zwei Kapiteln. Der Rezipient erfährt allerdings, dass ein nicht unerheblicher Geldbetrag von der „Bank of Torabundo“ abgezweigt wurde, und sowohl der Schriftsteller Paul wie auch die Kellnerin mit dem vielsagenden Namen Ariadne²⁶ nun ihre finanziellen Schwierigkeiten los sind.

Da diese Szene allerdings zahlreiche Fragen aufwirft und (wie das Schlagen der Uhr) weniger real als eine Einbildung/Imagination/Traum sein dürfte – also eine Fiktion innerhalb der Fiktion des Romans²⁷ –, macht Claude in seiner Erzählung das, was die BOT ebenfalls erfolgreich versucht: Die Erzählinstanz ist selbst ‚too big to fail‘ geworden und der Rezipient längst auf seine Existenz angewiesen. Mit der ‚Macht‘ des Erzählens erschafft er seine ‚eigene Wahrheit‘, nun nicht mit Zahlen – wie Howie Hogan zuvor sagte: „You need to remember they’re numbers. They’re not real. You can make them do what you want.“ (MV 287) –, sondern mit Worten.

3. Adam McKay: *The Big Short* (2015)

Auch Adam McKays von der Kritik hoch gelobter und vielfach preisgekrönter Film *The Big Short*, im gleichen Erscheinungsjahr wie Murrays

²⁶ Die griechische Kellnerin und Künstlerin Ariadne – wie die mythologische Figur quasi auch auf einer Insel (Irland, nicht Naxos) zurückgeblieben – entwickelt sich im Laufe des Romans zu Claudes ‚love interest‘. Ihr Nachname Acheiropoietos wiederum erinnert an die griechisch-orthodoxen Ikonengemälde („Acheiropoieton“ als ‚nicht-von-(Menschen-)Hand-geschaffenes‘) und knüpft mit dem eigenhändigen (Er-)Schaffen (χέρσ und ποιεῖν), negiert durch das ũ-Privativum, an ein Paradox an, das sich bereits in ihren Gemälden andeutet. Diese Serie mit dem Titel „Simulacrum“, wird von Paul als „bad copy or false image of something“ gedeutet: „Maybe [...] she is pointing to some much bigger falseness in the world around us. ‚Art is the lie that shows us the truth‘, didn’t someone say this?“ (MV 81) Dieses in unterschiedlichster Abwandlung dem Maler Pablo Picasso (1881–1973) zugeschriebene Zitat kann letztlich aber auch metafiktional als Prinzip des Romans verstanden werden.

²⁷ Vgl. hier erneut die Intertextualität des Romans, etwa in der Picasso-Referenz zuvor oder dem paratextuellen Flaubert-Zitat einer „escape [] by living in art“ (MV 123).

Roman in die Kinos gekommen, zeichnet sich durch eine auffällige Metafiktionalität aus.²⁸ Das mit dem Oscar ausgezeichnete und für zahlreiche weitere Preise nominierte Drehbuch von Charles Randolph basiert dabei lose auf Michael Lewis' Sachbuch *The Big Short: Inside the Doomsday Machine* (2010) und versucht, die komplizierten Hintergründe und die teils unübersichtliche Entwicklung der „US housing bubble“ der frühen 2000er Jahre an ausgewählten Personen nachzuzeichnen.

3.1 ‚Narrative Komplexität‘

Der Film setzt sich aus drei zentralen Handlungssträngen zusammen: Der autistische Hedgefonds-Manager Michael Burry wettet gegen die von den großen Ratingagenturen als ‚sicher‘ eingestuftes Collateralized Debt Obligations (CDOs), bestehend aus Immobilienhypotheken, da er durch die Analyse der tatsächlichen CDO-Inhalte mittelfristig einen breiten Zahlungsausfall und damit einen ‚Zusammenbruch‘ des US-amerikanischen Häusermarkts voraussieht. Nur wenige andere Investmentbanker sehen diese Entwicklung, darunter Mark Baum und sein zu Morgan Stanley gehöriges Team oder die ‚Nachwuchsspekulanten‘ Charlie Geller und Jamie Shipley, die sich dafür an den erfahrenen Ben Rickert wenden.

The Big Short wechselt zwischen diesen gleichberechtigt nebeneinander stehenden Erzählsträngen, die allerdings immer wieder durch kurze, mehrfach in die Filmhandlung eingebaute und das Geschehen durchbrechende Clips unterbrochen sind, in denen der Rezipient direkt angesprochen wird. So kündigt beispielsweise der *voice-over narrator* nach bereits etwa 13 Minuten „Margot Robbie in a bubble bath to explain“ an – und schon erscheint die australische Schauspielerin in einem Cameo-Auftritt²⁹ und erläutert aus dem Schaumbad heraus das komplexe ökonomische Prinzip von „Mortgage-backed Securities“ (MBS):

Basically [mortgage-backed securities] were amazingly profitable for the big banks. They made billions and billions on their 2% fee they got for selling each of these bonds. But then they started running out of mortgages to put in them. After all, there are only so many homes and so many people with good enough jobs to buy them, right? So, the banks started filling these bonds with riskier and riskier mortgages. [To the butler, refilling her glass] Thank you, Benter. [Again to the audience] That way they can keep that profit

²⁸ Der Timecode folgt der Paramount-DVD von 2016 und wird im Folgenden mit der Sigle BS direkt im Text zitiert.

²⁹ Robbie spielte bereits zwei Jahre zuvor in einer anderen filmischen Bearbeitung einer Wirtschaftskrise die weibliche Hauptrolle, nämlich in Martin Scorseses *The Wolf of Wall Street* (2013).

machine churning, right? By the way, these risky mortgages are called subprime. So, whenever you hear ‚subprime‘, think ‚shit‘. Our friend Michael Burry found out that these mortgage bonds that were supposedly 65% triple-A were actually just mostly full of shit. So, now he’s going to ‚short‘ the bonds. Which means to ‚bet against‘. Got it? Good. Now fuck off. (BS 00:13:19 min.)

Sowohl die Ausgangslage – eine Schauspielerin erklärt komplexe ökonomische Zusammenhänge, wobei Robbie wie ein Pin-Up Girl inszeniert wird, während sich der Rezipient durch den *male gaze* als regelrechter ‚Eindringling‘ in ihrem Strandhaus fühlt – als auch die filmische MTV-Ästhetik mit schnellen Schnitten, raschen Kamerabewegungen und einer grellen Ausleuchtung lassen die kurze Szene eher absurd wirken. Dies wiederholt sich an späterer Stelle, wenn ebenso der Koch Anthony Bourdain (vgl. BS 00:32:57 min.) sowie die Sängerin Selena Gomez und der Verhaltensökonom und Nobelpreisträger Richard Thaler (vgl. BS 01:23:34 min.) zu Wort kommen und ebenso als ‚poppig‘ inszenierte Clips in die eigentliche Filmhandlung eingefügt werden.

Dies mag sowohl als unterhaltsame Ironie von *The Big Short* verstanden werden wie auch als das Gegenteil dazu: Denn tatsächlich sollen die Komplexität der US-amerikanischen Finanzkrise (mit dem Höhepunkt der Pleite von Lehman Brothers im September 2008) und die schiere Absurdität eines kaum noch zu durchschauenden Finanzsystems erst gar nicht verschleiert oder vereinfacht werden. Dazu gehört auch, dass ökonomische Theorien eben nicht ausgespart, sondern komplizierte Prozesse erklärt und dezidiert mit den Fachtermini beschrieben werden. Und wenn sich der Rezipient dabei zunächst ‚verloren‘ und ‚verwirrt‘ fühlt, ist das absolut so beabsichtigt.

Gleichzeitig steht die ‚übertriebene‘ Ästhetik dieser Clips im Gegensatz zum dokumentarischen Charakter des restlichen Films. Dieser offensichtliche, bewusst erzeugte Bruch ist aber natürlich keineswegs zufällig, sondern lässt sich in einem Zusammenhang zum Thema des Films stellen, schließlich spiegelt sich hier die ‚Kreativität‘ der Finanzmärkte in ihrer Erschaffung immer neuer Mechanismen (und Begriffe) zur Gewinnsteigerung. Die drei kurzen Clips sind daher auf gleich mehrfacher Ebene metafikional: Sie durchbrechen die Diegese wie auch die intrinsische Logik des Films und sprechen den Rezipienten direkt an; obwohl die als Cameo auftretenden Prominenten dabei eine dezidiert ökonomische Sprache verwenden, fungieren die Sequenzen dabei als regelrechter ‚comic relief‘ innerhalb der Filmhandlung.

3.2 ‚Narrativer Insiderhandel‘

Aus filmnarrativer Perspektive spannend ist nun die Frage, wie diese Clips innerhalb der Handlung montiert werden, also welche narrative Instanz die verschiedenen Erzählstränge ordnet und beispielsweise diese erklärenden Filmclips in die Handlung einbaut.

Dies führt zu einer weiteren Auffälligkeit des Films, denn eine der zentralen Figuren entpuppt sich bereits relativ früh als der Off-Erzähler (ein im Film ohnehin verhältnismäßig selten verwendetes Erzählmittel), der die Geschichte strukturiert und kommentiert und die drei Handlungsstränge damit quasi verbindet – es ist der Banker Jared Vennett, der sich immer wieder auch aus der Diegese heraus direkt an den Rezipienten wendet. So etwa zu Beginn des Films aus einem New Yorker Szenelokal heraus: „I told you we’d meet later. Unfortunately, it’s in a place like this in which I would never be. I never hung out with these idiots after work, ever. I had fashion friends.“ (BS 00:23:11 min.)

Ein solches Durchbrechen der vierten Wand – also ein direktes Ansprechen des Zuschauers von einer in die Kamera blickenden Figur³⁰ – als metafiktionaler Einschnitt wird begleitet durch einen offensichtlichen Widerspruch, schließlich befindet sich Jared Vennett als Erzähler und Protagonist eben doch inmitten ‚protziger‘ Banker in einer solchen Nobelbar. Dies lässt ihn wenig glaubwürdig erscheinen, und auch in einer der ersten Szenen des Films, einem Rückblick in die vermeintlich ‚langweilige‘ Finanzwelt der 1970er Jahre (BS 00:01:35 min.), taucht er als Figur zu seiner eigenen Off-Erzählung auf – und scheint dabei genauso alt (bzw. jung) auszusehen wie in der weiteren Filmhandlung mehr als drei Jahrzehnte später. Damit ließe sich Vennett zwar durchaus als ‚zeitloser‘ *homo oeconomicus*, als Personifikation des archetypischen Bankers, interpretieren, doch stellt sich bei solchen Diskrepanzen und Brüchen zwangsläufig die Frage nach der ‚Zuverlässigkeit‘ ebenjener narrativen Instanz.³¹

Dies ist gerade deswegen von Bedeutung, da es sich bei der Erzählinstanz auch um eine der zentral an der Filmdiegese beteiligten Figur ebenjener Geschichte handelt. Gleichzeitig ist der Erzähler – wie auch bei Murrays *The Mark and the Void* zuvor – ausgerechnet ein Banker, also nicht nur ein ‚Insider‘ des Finanzwesens, sondern eine zu sehr mit dem ökonomischen System (und der jeweiligen Krisensituation) verbundene Figur. Eine

³⁰ Dieses ursprünglich aus dem Theater stammende Verfahren (die ‚vierte Wand‘ ist die zum Publikum hin offene Bühne) wird aufgrund der ‚Drastik‘ recht selten in Filmen und Fernsehserien (etwa in Comedy-Formaten wie *Scrubs* und *Malcolm in the Middle* oder der Politserie *House of Cards*) verwendet, schließlich bricht es radikal mit der filmischen Illusion und hebt die Darstellungsgrenzen aus den Angeln.

³¹ Vgl. dazu erneut Booths Konzept der „unreliable narration“ (vgl. dazu auch Anm. 23).

gewisse Vorsicht seitens des Rezipienten ist daher angebracht – und das bis zum Schluss, als sich Vennett am Ende des Films ein letztes Mal als die ‚allwissende‘, ‚überblickende‘ und die Erzählfäden haltende Instanz an den Zuschauer wendet:

So, I was right. [...] And everyone [else] was wrong. And, yeah, I got a bonus cheque for it. Sue me. You know? It's a lot of money. I get it. I can feel you judging me. That's palpable. But, hey, I never said I was the hero of this story. (BS 01:43:48 min.)

Dass dieser Scheck übrigens einen falschgeschriebenen Betrag (nämlich „fourty-seven million dollars“) ausweist, muss wohl als letztes ironisches (und metafiktionales) Augenzwinkern des Films verstanden werden.

Dies führt zu zwei Auffälligkeiten: Erstens ist nun interessant, dass der Film direkt im Anschluss an diese ‚Offenbarung‘ quasi selbst seine ‚Krise‘ – im Sinne der etymologischen Wortbedeutung von κρίσις, *krísis*, als ein Wendepunkt – erfährt: Denn die drei Handlungsstränge spitzen sich sowohl filmästhetisch (eine schnelle Schnittfrequenz und Wechsel zwischen den Strängen) als auch inhaltlich zu und kulminieren im Verkauf der CDS: Burry macht schließlich einen Gewinn von 498% (vgl. BS 01:54:36 min.), Geller und Shipley besuchen den Handelsraum von Lehman Brothers, der einem postapokalyptischen Trümmerfeld gleicht (vgl. BS 01:54:36 min.), und auch Baum verkauft seine Derivate (vgl. BS 01:58:08 min.).³²

Zweitens muss die Glaubwürdigkeit von Vennett als *voice over*-Erzähler und damit wohl auch als narrative Instanz des gesamten Films aufgrund der zahlreichen Widersprüche in Darstellung und Inszenierung deutlich angezweifelt werden, letztlich aber auch gerade durch seine Off-Kommentare. So wurde beispielsweise in der literaturwissenschaftlichen Forschung darauf hingewiesen, dass übermäßige Leseransprachen (etwa als ‚verzweifelte‘ Beglaubigungsstrategie) ein ‚unzuverlässiges Erzählen‘ befördern, also eine zu stark präsente Erzählinstanz zu einer solchen Dekonstruktion des Erzählens führen kann.³³

Vennett lässt sich daher in gewisser Weise mit dem erzählenden Ich (Claude) aus *The Mark and the Void* zuvor vergleichen, das ja auch einen ‚Handel‘ mit dem Rezipienten eingehen wollte; dies erinnert aus ökonomischer Perspektive aber auch an das „Gesetz des sinkenden Grenzertrags“, das bereits in Grundzügen von Anne Robert Jacques Turgot (1727–1781)

³² Vgl. Jonas Nesselhauf: ‚It's the Economy, Stupid.‘ Politico-Economic Theories and Cinematic Language in ‚The Big Short‘. In: Ulrich Hamenstädt (Hg.): *The Interplay between Political Theories and Movies. Bridging two Worlds*. Heidelberg 2019, S. 97-117, hier S. 107.

³³ Vgl. etwa Booth: *The Rhetoric of Fiction* (wie Anm. 23), S. 157ff.

und später von Johann Heinrich von Thünen (1783–1850) beschrieben wurde. Auf die Literatur übertragen bedeutet dieses Prinzip von „diminishing returns“: „The more frequently the same character is depicted on the same page, the less likely that character is to be in control.“³⁴

4. Fazit: Metafiktion als ökonomisches Prinzip

Sowohl Murrays Roman *The Mark and the Void* als auch McKays Film *The Big Short* zeichnen sich durch die auffällige Verwendung von Metafiktionalität aus – und dies sicherlich keinesfalls zufällig. Vielmehr lassen sich dezidierte Parallelen zwischen metafiktionalem Erzählen und Ökonomie herstellen, von denen ich drei Aspekte – anlehnend an die vorherigen Überlegungen zu den beiden untersuchten Texten – abschließend hervorheben möchte.

Erstens: Handelte es sich bei beiden Erzählern nicht nur um aktive Akteure des Finanzsektors, sondern auch um unmittelbar Beteiligte der Finanzkrise von 2007/08, konnte in der Erzähl- und Darstellungsweise beider Texte eine gewisse Nähe zwischen Ökonomie und Narration festgestellt werden. So verliert die Erzählinstanz in Murrays *The Mark and the Void* bereits früh ihre ‚Deckung‘ (‚narrative Entwertung‘) und verspekuliert sich mit einer Geschichte, die sie letztlich nicht einhalten kann (‚narrative Leerverkäufe‘); der ‚Erwartungshorizont‘ (nach Jauß) des Rezipienten erinnert dabei an das volkswirtschaftliche Konzept der „rational expectations“ respektive der „adaptive expectations“, und die auffällige Unglaubwürdigkeit des filmischen Erzählers (nach Booth) in *The Big Short* lässt sich mit dem ökonomischen „Gesetz des sinkenden Grenzertrags“ zusammenbringen.

Zweitens: Damit zeichnen sich beide Texte trotz ihres Medienunterschieds durch ein dezidiertes Nachdenken über Ökonomie mit gleichzeitiger Selbstreflexion des Erzählens aus – schließlich handelt es sich bei beiden Erzählern ja aber auch um Banker. Wenn die Literaturwissenschaftlerin Patricia Waugh zuvor Metafiktionalität als selbstreflexives Erzählmittel definiert und vermutet hat: „In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality outside the literary fictional text“,³⁵ trifft dies sicherlich sowohl auf *The Mark and the Void* als auch *The Big Short* zu, schließlich hebt der metafiktionale Erzählvorgang die Abstraktion (und teils auch: Absurdität) der wirtschaftlichen Prozesse in Zeiten des Turbokapitalismus, einem an Echtzeit angelehnten

³⁴ William Moebius: Introduction to Picturebook Codes. In: Peter Hunt (Hg.): Children's Literature: The Development of Criticism. London 1990, S. 131-147, hier S. 139.

³⁵ Waugh: Metafiction (wie Anm. 3), S. 2.

globalen Handel, und kaum noch durchschaubare Verknüpfungen bei einer Vielzahl von reellen und digitalen Spekulationsobjekten hervor.

Drittens: Narrative Verfahren wie ein explizites Durchbrechen der ‚vierten Wand‘ oder das Einfügen von ‚poppigen‘ Clips auf einer die Handlung trennenden Metaebene führen im Film zu einer Offenlegung von Erzählstrukturen und dadurch letztlich zu einem ‚Illusionsbruch‘. Auch der Roman setzt die auffällige Metafiktionalität und das postmoderne Erzählen gezielt als Strategie ein und reizt die „willing suspension of disbelief“ aus: Da die Erzählinstanz ja ihre narrative ‚Deckung‘ verloren hat und der (realistische) ‚Gegenwert‘ zum narrativen ‚Leerverkauf‘ des Prologs fehlt, muss sie selbst ‚too big to fail‘ werden, um am Ende des Romans die ‚eigene Wahrheit‘ erzeugen und das versprochene Ende doch noch ‚verkaufen‘ zu können. Der Verlust der narrativen Glaubwürdigkeit (oder: ‚Deckung‘) korrespondiert also mit dem ökonomischen Kontrollverlust der Bank und führt auf der Handlungsebene zur Finanzkrise, auf der Erzähl- und Strukturebene zu einer ‚Textkrise‘.