



LUND UNIVERSITY

Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe

Bareis, Alexander

2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Bareis, A. (2008). *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*. [German]. Acta Universitatis Gothoburgensis.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Göteborgs Germanistische Forschungen 50

Herausgegeben von
Christiane Pankow und Edgar Platen



GÖTEBORGS UNIVERSITET
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

© J. Alexander Bareis 2008

Bild: Alexandra Nilo

Distribution: ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

Box 222

SE-405 30 Göteborg

Schweden

ISBN 978-91-7346-605-9

Intellecta Docusys AB, Västra Frölunda

FIKTIONALES ERZÄHLEN

Zur Theorie der literarischen
Fiktion als Make-Believe

J. Alexander Bareis



GÖTEBORGS UNIVERSITET
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

Vorwort zur vorliegenden Ausgabe

Die vorliegende Ausgabe in der Reihe *Göteborger Germanistische Forschungen – Acta Universitatis Gothoburgensis* basiert auf einer Disputationsauflage meiner Dissertation, die ich am 12. Mai 2007 in Göteborg zur Erlangung der Doktorwürde öffentlich verteidigt habe. Es wurden nun wenige inhaltliche und redaktionelle Veränderungen durchgeführt, die hauptsächlich auf Vorschlägen von Dr. Bärbel Westphal, Universität Växjö, beruhen, die im Rahmen des Disputationsaktes als Fakultätsopponentin teilnahm. Ihr sei an dieser Stelle für Ihre Hinweise gedankt. Der Stand der behandelten Forschungsliteratur ist demzufolge identisch mit dem zum Zeitpunkt der Abgabe des Manuskripts für die Disputationsauflage im Februar 2007.

Den Herausgebern der Reihe, Prof. Dr. Christiane Pankow und Prof. Dr. Edgar Platen, beide Universität Göteborg, sei an dieser Stelle für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe gedankt.

Göteborg, im Februar 2008

Vorwort und Dank

Der Elfenbeinturm der Wissenschaft ist keineswegs so einsam und abge-
schieden wie sein Ruf. Es herrscht dort reger Betrieb, und auch vermeint-
liche Einzelprojekte wie Doktorarbeiten entstehen in der Regel nicht in
Klausur, sondern profitieren vom wissenschaftlichen Austausch. Einigen
für die vorliegende Arbeit besonders hilfreichen Bewohnern des Elfen-
beinturmes möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Dieser
gilt vor allem meinem wissenschaftlichen Betreuer Prof. Dr. Edgar
Platen, Göteborg, der die vorliegende Arbeit in all ihren Phasen mit glei-
chermaßen interessiertem wie kritischem Auge verfolgt und unterstützt
hat und nicht zuletzt durch seine wohlthuend ruhige Art einen bisweilen
etwas aufgeregten Doktoranden behutsam in die richtige Richtung
gelenkt hat. Auch bin ich Prof. Dr. Lutz Danneberg, Berlin, zu Dank
verpflichtet, der vor langer Zeit durch ein Oberseminar an der HU Berlin
meine intellektuelle Bekanntschaft mit den Theorien Waltons gestiftet
hatte und der über all die Jahre als wahrer „Überzeugungstäter“, stets
voller Enthusiasmus, eine wertvolle wissenschaftliche, aber auch morali-
sche Unterstützung für mich war. Dr. Wilhelm Schernus, Hamburg, hat
sich im Laufe der Jahre durch eine nie enden wollende Diskussionsberei-
tschaft, Hilfsbereitschaft und Gastfreundschaft ausgezeichnet, für die ich
ihm herzlich danken möchte. Desweiteren gilt mein Dank den Kollegin-
nen und Kollegen am Institut für Deutsch und Niederländisch an der Uni-
versität Göteborg, insbesondere meiner Zimmer- und Leidensgenossin
Anna Kuschel für ihre großzügige geistige wie moralische Unterstützung.

Der Elfenbeinturm und dessen Bewohner profitieren bisweilen aber
auch von der Unterstützung diverser ideeller Einrichtungen. Ich bin für
finanzielle Unterstützung besonders folgenden Stiftungen zu Dank ver-
pflichtet: *Knut och Alice Wallenbergs stiftelse* für ein zweijähriges Pro-
motionsstipendium; STINT, *stiftelsen för internationalisering av högre
utbildning och forskning* für ein Aufenthaltsstipendium an der University
of Michigan sowie *Kungliga och Hvitfeldtska stiftelsen* für ein Stipen-
dium in der Schlussphase der Fertigstellung dieser Arbeit. Für ein Reise-
und Sachmittelstipendium danke ich *Helge Ax:son Johnssons stiftelse*.

Zum Glück gibt es aber auch ein Leben außerhalb des Elfenbeintur-
mes. Meinen Eltern sei an dieser Stelle für all ihre Unterstützung, nicht
zuletzt während meines Grundstudiums, gedankt. Allen voran danke ich
aber meiner Familie, meiner Partnerin Lene und meinen Söhnen Levin
und Paul, auf deren Gesellschaft ich verzichten musste, wenn ich im El-
fenbeinturm verweilte. Zu ihnen nach Hause kommen zu dürfen hat die
Zeit im Elfenbeinturm erst erträglich gemacht. Ihnen widme ich in Dank-
barkeit diese Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
Teil I	17
1. Kendall L. Waltons Fiktionstheorie	19
1.1. Zur Verwendung des Begriffs ‚Mimesis‘	20
1.2. Darstellungen	24
1.2.1. Was gilt als Darstellung?	28
1.3. Make-Believe	31
1.4. Requisiten	34
1.5. Vorstellen (Imaginieren).....	35
1.6. Die Prinzipien des Generierens	36
1.6.1. Implizite fiktionale Wahrheiten.....	37
1.6.2. Primäre fiktionale Wahrheiten	40
1.7. Werkwelt und Spielwelt	42
1.8. Zusammenfassung Teil I	46
Teil II	49
2. Grundprobleme und Modelle literaturwissenschaftlicher Fiktionstheorien	51
2.1. Anstatt einer Einführung in die vorliegende Forschung	51
2.2. Fiktion vs. Wirklichkeit	55
2.3. Fiktion vs. Wahrheit	64
2.4. Zur Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion	69
2.4.1. Intrinsicische Fiktionssignale	72
2.4.2. Paratextuelle Fiktionssignale	79
2.4.3. Das Vor-schreiben von Vorstellungen	82
2.5. Fiktionstheoretische Modelle	86
2.5.1. Sprachhandlungs- und kommunikationstheoretische Fiktionstheorien	88
2.5.2. Intentionalistisch argumentierende Fiktionstheorien	92
2.5.3. Mögliche Welten	95
2.5.3.1. Ontologie und Semantik.....	100
2.5.4. Semiotische und analytisch-philosophische Fiktionstheorien.....	103
2.5.5. Erzähltheoretische Fiktionstheorien	106
2.6. Zusammenfassung Teil II	113
Teil III	117
3. Grundzüge eines integrativen Modells des fiktionalen Erzählens	119
3.1. Fiktionstheoretisch relevante Kernbereiche erzähltheoretischer Ansätze	121
3.1.1. Von der Romantheorie zur deutschsprachigen Erzähltheorie	123
3.1.1.1. ‚Low structuralism‘ und Diskursnarratologie.....	125
3.1.2. Fiktionstheorie und Ansätze der strukturalistischen Narratologie	131
3.1.3. Fiktionstheorie und poststrukturalistische/postmoderne erzähltheoretische Positionen.....	132
3.1.4. Fiktionstheorie und ‚natürliche‘ Narratologie	136
3.2. Fiktionales Erzählen als Teil einer integrativen Fiktionstheorie	138
3.2.1. Prolegomena einer integrativen Theorie des fiktionalen Erzählens.....	139
3.2.2. Der implizite Autor – ein Teil der Fiktion?	144
3.3. Mimesis des Erzählens	148
3.4. Potentiell fiktionsspezifische Konzepte der Narratologie	170
3.4.1. Unzuverlässiges Erzählen	172
3.4.2. Metafiktion, <i>metafiction</i> , Metafiktionalität und Metanarration.....	189

3.4.3. Metalepse und mise en abyme.....	201
3.5 Zusammenfassung Teil III.....	214
4. Fazit und Ausblick	217
4.1. Abstract.....	221
5. Bibliographie	223
5.1. Literarische Texte	223
5.2. Forschungsliteratur	224

Einleitung

Fiktion scheint allgegenwärtig. In den Medien, in der alltäglichen Sprache, in der Justiz, der Wissenschaft, im Kinderspiel. Zumindest die umgangssprachliche Verwendung des Begriffs Fiktion (im Gegensatz zu einer kritisch-theoretischen Begriffsverwendung) inkludiert eine solche Vielzahl von Geltungsbereichen, so dass von *der* Fiktion im Singularis möglicherweise gar nicht mehr gesprochen werden kann. Vielmehr scheinen wir uns in einer Zeit des ‚Panfiktionalismus‘ zu befinden, wo bestenfalls, wenn überhaupt, von *Fiktionen* gesprochen werden kann. Doch damit nicht genug: Die Omnipräsenz des Begriffs scheint darüber hinaus Hand in Hand zu gehen mit dem vollständigen Verlust eines Differenzkriteriums, das dem Begriff zumindest umgangssprachlich einmal eigen war – der einstige Gegensatz zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird mittlerweile von mancher Seite als überholtes Denken von überkommenen Traditionalisten angesehen: Wer könne heutzutage noch unterscheiden zwischen Fiktion und Wirklichkeit? Dabei, dies wird leicht übersehen, scheint es allerdings eher der Begriff der Wirklichkeit zu sein, der in eine Krise geraten ist: Klar zu definieren, was Wirklichkeit sein soll, scheint schlicht unmöglich. Auch deshalb macht die vorliegende Arbeit es sich nicht zur Aufgabe, die Frage zu beantworten, was Wirklichkeit oder Realität sei.

Diese Arbeit stellt jedoch, zumindest als Ausgangspunkt, die Frage: ‚Was kennzeichnet Fiktion?‘ Gestellt wird sie aber aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, weshalb das Anliegen letztendlich stets die Fiktion in der Literatur bleibt. Eine kurze und eindeutige Antwort erscheint dem Forscher, der die einschlägige literaturtheoretische Forschungsliteratur hierzu kennt, kaum möglich. Diese Sachlage teilt der Literaturwissenschaftler sicherlich mit einer Reihe von Kollegen aus einer Anzahl von Nachbardisziplinen. Die enorme Menge der Veröffentlichungen und die Vielzahl der Fragestellungen innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Theorie der Fiktion ist kaum noch zu überschauen; blickt man zudem über den fachspezifischen ‚Tellerrand‘ in andere Disziplinen wie Film- und Theaterwissenschaft, in denen der Begriff Fiktion eine ähnlich große Rolle spielt wie in der Literaturwissenschaft, muss jeder noch so ambitionierte Leser die Hoffnung aufgeben, sich einen Gesamtüberblick verschaffen zu können. Hinzu kommt die umfassende Forschung zur Fiktion im Bereich der Philosophie und einer Reihe weiterer Disziplinen.

Deshalb versucht diese Arbeit auch in keiner Weise einen Anspruch auf vollständige Erfassung aller Sekundärliteratur zum Thema zu erheben und diese dann auch noch kritisch zu diskutieren. Der Blick über Disziplinengrenzen hinaus soll aber gewagt werden – schließlich sprechen nicht

nur Literaturwissenschaftler von Fiktion. Diese Untersuchung zur Fiktionalität der erzählenden Literatur geht deshalb von folgender Annahme aus: Wer sich mit der Frage der Fiktion beschäftigt, kann und – dies gilt es anhand der Ergebnisse zu prüfen – *sollte* einen Ansatz wählen, der die Theorie der Fiktion nicht von vorneherein auf Werke der Literatur beschränkt, sondern auch andere Erscheinungsformen von Fiktion theoretisch mit in Betracht ziehen kann. Das Problem der Fiktion literarischer und insbesondere erzählerischer literarischer Werke ist zwar zentraler Gegenstand dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit und das Herausarbeiten von Grundzügen einer Theorie des literarischen fiktionalen Erzählens ist ihr erklärtes Ziel; doch aus diesem Grund den literarischen Gebrauch des Begriffs Fiktion in Hinblick auf die Theoriebildung von Beginn an zu privilegieren, erscheint zumindest intuitiv unbegründet. Daher soll im Folgenden von einer allgemeinen Theorie der Fiktion ausgegangen werden, um im Anschluss daran das – gegebenenfalls – Spezifische der literarischen Fiktion zu erfragen. Schließlich ist es keineswegs von vorneherein klar, dass die Fiktion der Literatur notwendigerweise eine andere oder auf irgendeine Weise spezielle Form der Fiktion darstellt, die aufgrund dessen eine andere theoretische Bestimmung des Grundphänomens Fiktion benötigt.

Die vorliegende Arbeit stellt also als Ausgangspunkt die Frage nach der Fiktion. Zu ihrer Beantwortung kann und soll auf die Arbeiten anderer zurückgegriffen werden, die der Frage nach der Fiktion von einem allgemeinen Ausgangspunkt aus nachgegangen sind. Aufgabe dieser Arbeit muss demzufolge auch sein, den Bereich der literarischen Fiktion in eine derartige allgemeine Theorie der Fiktion zu integrieren.

Von einem solch allgemeinen Ausgangspunkt geht der amerikanische Philosoph Kendall L. Walton aus. Waltons Monographie *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* aus dem Jahre 1990 beschäftigt sich, wie der Untertitel bereits deutlich macht, nicht allein mit literarischer Fiktion, sondern mit der grundlegenden Gemeinsamkeit aller darstellender Kunstwerke, die laut Walton in ihrer Funktion besteht, Fiktion hervorzurufen.¹ Waltons Theorie der Fiktion ist im Bereich der analytischen Philosophie eine der wichtigsten und einflussreichsten Arbeiten zum Thema, hat jedoch bislang in der Literaturtheorie nur relativ wenig Beachtung gefunden, auch wenn sich diesbezüglich eine Veränderung ausmachen lässt, sowohl in der englischsprachigen, aber erfreulicherweise gerade auch in der deutschsprachigen Li-

¹ Walton, Kendall L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge (USA), London 1990.

teraturtheorie.² Ein Anlass für das Interesse seitens der Literaturtheorie ist sicherlich, dass Waltons analytisch-philosophische Arbeit sich nicht nur

² Vgl. die Bezugnahme auf Walton in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft: Bühler, Axel: „Autorabsicht und fiktionale Rede“. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone (Hg.): *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999. S. 61-75; Wirth, Rainer A.: *Welt/Spiegel/Buch: Theorie der Fiktionalität und James Joyces Prosa*. Frankfurt/M. u. a. O. 2000, der die Theorie Waltons vor allem in Bezug auf die Rezeption, allerdings im Rahmen einer Possible-World-Theorie, heranzieht; Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001; vgl. zuletzt auch zu anthropologischen Aspekten ders.: „Zeichen, Phantasie und Spiel als poetogene Strukturen literarischer Fiktion“. In: Zymner, Rüdiger/Engel, Manfred (Hg.): *Anthropologie der Literatur. Poetische Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn 2004. S. 51-80. Ein knapper Hinweis auf Walton findet sich zuletzt bei Gabriel, Gottfried: „Der Begriff der Fiktion. Zur systematischen Bedeutung der Dichtungstheorie der Aufklärung“. In: Schönert, Jörg/Zeuch, Ulrike (Hg.): *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2004. S. 231-240. Vgl. auch Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, New York 2004, wo Walton in Hinblick auf Possible-World-Theorien kurz diskutiert wird. Vgl. auch Köppe, Tilmann: „Prinzipien der Interpretation – Prinzipien der Rationalität. Oder: Wie erkundet man fiktionale Welten?“ In: *Scientia Poetica* 9, 2005. S. 310-329, der auf Walton in Hinblick auf das Konzept ‚fiktionaler Wahrheiten‘ zurückgreift. In Bezug auf den Begriff ‚Realismus‘ unter Rückgriff auf Walton vgl. Bunia, Remigius: „Realismus und Fiktion. Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz’ *Abfall für alle*“. In: *Lili* 139, 2005. S. 134-152 sowie in Bezug auf das ‚Realitätsprinzip‘ mit knappem Hinweis auf Walton ders.: „Framing the End“. In: Wolf, Werner/Bernhart, Walter (Hg.): *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam, New York 2006. S. 359-380. Vgl. in Auswahl die Beiträge mit Bezugnahme auf Walton in der englischsprachigen Literaturwissenschaft: Ronen, Ruth: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge 1994; Sutrop, Margit: „The Anthropological Turn in the Theory of Fiction: Wolfgang Iser and Kendall Walton“. In: Jürgen Schlager (Hg.): *The Anthropological Turn in Literary Studies* (= REAL: The Yearbook of Research in English and American Literature 12). Tübingen 1996. S. 81-95; dies.: „Prescribing Imaginings: Representation as Fiction“. In: Scholz, Bernhard F. (Hg.): *Mimesis: Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen, Basel 1998. S. 45-62; dies.: *Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature*. Paderborn 2000. Marie-Laure Ryan diskutiert in ihrer Monographie zur Literatur in elektronischen Medien Waltons Ansatz im Zusammenhang mit der emotionalen Teilnahme an fiktionalen Welten, setzt sich aber fiktionstheoretisch nur wenig mit Waltons Theorie auseinander, vgl. Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, London 2001. Vgl. außerdem von Ryan, neben einer Reihe anderer Beiträge, einen Artikel zum Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriff im Zusammenhang mit Fiktion, in dem sie Waltons Konzept der ‚fiktionalen Wahrheit‘ übernimmt: „Truth Without Scare Quotes: Post-Sokalian Genre Theory“. In: *New Literary History* 29, 1998. S. 811-830. Umfangreich zu Walton die Arbeit von Rossholm, Göran: *To Be and Not to Be. On*

ausgiebig zur literarischen Fiktion äußert, sondern darüber hinaus auch Kernbereiche der Erzähltheorie diskutiert, wie Uri Margolin konstatiert:

[W]e have, for example, Genette's insistence that the very act of narration, and not any specific kind of narrated, is the constitutive, essential element [of literary narrative]. The same view is arrived at independently and by an entirely different route by the philosopher Kendall Walton [...].³

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit widmet sich einer eingehenden Analyse der Fiktionstheorie Kendall Waltons, um erste Schritte dieses anderen Wegs zu literaturwissenschaftlichen und erzähltheoretischen Grundfragen nachvollziehen zu können. Da die Theorie Waltons in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft bislang noch nicht zusammenhängend dargestellt worden ist, vor allem aber um in den nachfolgenden Teilen der vorliegenden Arbeit auf die im ersten Teil erarbeiteten Grundlagen aufbauen zu können, wird zunächst das theoretische Modell Waltons diskutiert und mit einigen grundlegenden kritischen Stellungnahmen zusammengeführt.

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit wird Waltons Modell in Hinblick auf Grundfragen der literaturtheoretischen Fiktionstheorie und im Vergleich zu alternativen Ansätzen diskutieren. Hierbei soll untersucht werden, inwieweit Waltons Theorie im Vergleich zu ausgewählten literaturwissenschaftlichen und anderen analytisch-philosophischen Fiktionstheorien bei der Beantwortung von Grundfragen der Fiktionstheorie einen Erklärungsvorteil bieten kann und in welcher Hinsicht Waltons Modell weiterer Modifikation bedarf, gerade in Hinblick auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen. Im Mittelpunkt stehen hierbei zunächst die Fragen nach dem Wahrheitsbegriff und dem Realitätsbegriff in der Literatur sowie nach der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion. Gerade der Bereich der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion stellt einen entscheidenden Aspekt fiktionstheoretischer Modellbildung dar, da hierin die klassifikatorische Qualität des Begriffs begründet liegt. Ein literaturwissenschaftlicher Fiktionsbegriff, der keinerlei Trennschärfe

Interpretation, Iconicity and Fiction. Bern u. a. O. 2004; vgl. auch Johansson, Christer: „Fictionality Dissolved: On Four Different Representational Phenomena Related to the (Traditional) Concept of Fiction“. In: Skalin, Lars-Åke (Hg.): *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*. Örebro 2005. S. 251-282 sowie im gleichen Band zur Frage nach fiktionaler Kohärenz der Beitrag von Pettersson, Mikael: „What's the Story? On the Issue of Truth in Fiction“. In: Skalin (Hg.), *Fact and Fiction in Narrative*, S. 227-250.

³ Margolin, Uri: „Of What is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative“. In: Herman, David (Hg.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus 1999. S. 142-166. Hier: S. 165.

mehr beinhaltet wie beispielsweise eine panfiktionalistische Sichtweise im Sinne von ‚alles ist Fiktion‘, scheint in der literaturwissenschaftlichen Praxis unbrauchbar und in Bezug auf literaturwissenschaftliche Ansprüche der Begriffsbildung unzureichend.⁴ Gleichzeitig sei aber bereits hier darauf hingewiesen, dass ein Verständnis von Fiktion im Sinne von Fiktivität, von ‚erfunden‘ oder ‚nicht-wirklich‘, ebenso wenig ausreicht, da die Klasse der Artefakte, die gemeinhin als Fiktion klassifiziert wird, mitnichten nur oder stets aus Fiktivem, also Erfundenem oder Nicht-Wirklichem besteht – vielmehr deutet ja bereits die Rede von ‚realistischer Literatur‘ ein gegenteiliges Verständnis an. Es muss also geklärt werden, wie der literaturwissenschaftliche Fiktionsbegriff Trennschärfe behalten kann, ohne dabei einem naiven Verständnis von ‚Fiktivismus‘ anheim zu fallen, der Fiktion allein durch Erfundensein und Nicht-Wirklichkeit definiert sieht. Im Anschluss daran sollen einige ausgewählte alternative fiktionstheoretische Modelle untersucht werden, die sich entweder direkt mit Waltons Theorie kritisch auseinandersetzen oder alternative Lösungen der diskutierten Grundprobleme anbieten.

Im dritten Teil der Arbeit soll aufgrund der in den ersten beiden Teilen erzielten Erkenntnisse aus Waltons umfassender Theorie ein integratives theoretisches Modell der Fiktion gewonnen werden, das die potentielle Spezifik der Literatur, insbesondere der erzählenden Literatur, zu berücksichtigen vermag, ohne dabei literarischer Fiktion eine paradigmatische Vormachtstellung zuzuweisen. Hierzu werden einige der potentiellen literaturwissenschaftlichen und narratologischen Konsequenzen einer Fiktionstheorie nach Walton herausgearbeitet, um dadurch Erkenntnisse über die literaturspezifischen Modifikationen eines solchen integrativen Fiktionsmodells zu erlangen. Von besonderem Interesse werden hier solche narratologischen/erzähltheoretischen Fragestellungen sein, die in direktem Bezug zur Theorie der Fiktionalität zu sehen sind.⁵ Zunächst

⁴ Damit soll nun nicht ein ‚scharfes‘ literaturwissenschaftliches Begriffsverständnis im Sinne Fricke eingefordert werden, vgl. Fricke, Harald: *Die Sprache der Literaturwissenschaft. Textanalytische und philosophische Untersuchungen*. München 1977, wohl aber eine Begriffsverwendung, die den Begriff der Fiktion nicht gänzlich entleert. Zur Begriffsbildung in der Literaturwissenschaft vgl. vor allem die Beiträge in Wagenknecht, Christian (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986*. Stuttgart 1988, insbesondere der Beitrag von Gabriel, Gottfried: „Wie klar und deutlich soll eine literaturwissenschaftliche Terminologie sein?“ In: Wagenknecht (Hg.), S. 24-34, in dem gerade das ‚trennscharfe‘ Begriffsverständnis in der Arbeit Fricke kritisch diskutiert wird.

⁵ In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe Narratologie und Erzähltheorie synonym verwendet. Zur Unterscheidung aus wissenschaftshistorischer und theoretischer Sicht vgl. Cornils, Anja/Schernus, Wilhelm: „On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology“. In: Kindt, Tom/Müller, Hans-

wird dabei die Frage berücksichtigt, wie sich Waltons Fiktionstheorie zu modernen wie klassisch-strukturalistischen Positionen der Erzähltheorie verhält und welche fiktionstheoretisch relevanten Voraussetzungen in den jeweiligen erzähltheoretischen Modellen für die Modellierung eines integrativen theoretischen Modells zu beachten sind. Darüber hinaus wird auf die Frage einzugehen sein, welche Konsequenzen eine Verwendung der Fiktionstheorie Waltons in der Literaturwissenschaft für narratologische Grundprobleme wie die Definition von Erzählung und des Erzählers in der fiktionalen Erzählung hat. Waltons Theorie eröffnet in diesem Bereich eine Reihe von Möglichkeiten, die von der germanistischen Literaturwissenschaft bislang weitgehend unbeachtet geblieben sind. Schließlich sollen fiktionsspezifische erzähltechnische Strategien der Narratologie unter Berücksichtigung der erzielten Ergebnisse aus einer Verwendung der Theorie Waltons überprüft werden, um damit den Möglichkeiten einer Erzähltheorie nachzugehen, die besonders fiktionstheoretische Strategien und Konzepte berücksichtigt und integriert.

Harald (Hg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin, New York 2003, S. 137-174. Vgl. auch Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen“. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002. S. 1-33. Vgl. auch die Kontroverse um den Artikel von Darby, David: „Form and Context: An Essay in the History of Narratology“. In: *Poetics Today* 22, 2001. S. 829-852; vgl. Fludernik, Monika: „History of Narratology: A Rejoinder“. In: *Poetics Today* 24, 2003. S. 405-411; vgl. Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: „Narratology and Interpretation. A Rejoinder to David Darby“. In: *Poetics Today* 24, 2003. S. 413-421; vgl. die Antwort auf die Kritik von Darby, David: „Form and Context Revisited“. *Poetics Today* 24, 2003. S. 423-437.

Teil I

Wenn ich den Leser in den Text hineinführe, kann ich ihn dann dazu zwingen, im Text zu bleiben? Kann ich mich und den Leser dazu bringen, Überlegungen, Handlungen, Entwicklungen zu folgen, denen wir nicht folgen möchten? Kann ich uns sämtliche Fluchtmöglichkeiten versperren, kann ich uns jede Möglichkeit einer Distanzierung von Zeit, Figuren und Verlauf nehmen? Fragen unter anderem, bei denen es um Techniken des Anwerbens, des Einflüsterens, des Glaubensmachens geht, so wie auch eine der Figuren des Romans ein Einflüsterer ist.

Marcel Beyer⁶

⁶ Beyer, Marcel: „Vorsprechen, einreden, unterhalten, verschweigen“. In: Herholz, Gerd (Hg.): *Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Vierzehn Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren*. Essen 1998. Zitiert nach <http://www.literaturbuero-ruhr.de/experi.htm> [23.10.2006].

1. Kendall L. Waltons Fiktionstheorie

Der grundlegende Gedankengang in Waltons Theorie der Fiktion darstellender Kunstwerke lässt sich auf folgende Weise stark verkürzt zusammenfassen: Darstellungen sind Objekte, die die soziale Funktion besitzen, als Requisiten in einem Make-Believe-Spiel zu dienen. Eine Requisite ist etwas, das Kraft der konditionalen Prinzipien des Generierens Vorstellungen vorschreibt. Aussagen, deren Vorstellungen vorgeschrieben sind, sind fiktional, und der Umstand, dass eine gegebene Aussage fiktional ist, stellt eine fiktionale Wahrheit dar. Fiktionale Welten entstehen durch eine Sammlung von fiktionalen Wahrheiten; was fiktional ist, ist fiktional in einer gegebenen Welt – der Welt eines Make-Believe-Spiels, oder der Welt eines darstellenden Kunstwerkes.⁷

Dies sind in aller Kürze die Grundelemente der Fiktionstheorie Waltons. Um sie besser zu verstehen, werden in den folgenden Kapiteln die Grundbegriffe von Waltons Theorie erläutert. Zuvor jedoch soll in einem einleitenden Kapitel der Begriff ‚Mimesis‘ diskutiert werden, des-

⁷ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 69, Kursivierungen original: „*Representations*, I have said, are things possessing the social function of serving as props in games of make-believe, although they also *prompt* imaginings and are sometimes *objects* of them as well. A prop is something which, by virtue of the conditional *principles of generation*, are *fictional*, and the fact that a given proposition is fictional is a *fictional truth*. *Fictional worlds* are associated with collections of fictional truths; what is fictional is fictional in a given world – the world of a game of make-believe, for example, or that of a representational work of art.“ Waltons zentrale Begriffsbildungs- und Verwendung wird im weiteren Verlauf der Arbeit entsprechend der hier vorgenommenen Überführung ins Deutsche verwendet. Folgendes gilt für die Verwendung einiger weiterer zentraler Termini: ‚Fiktional‘ in dieser Arbeit bedeutet ‚auf einer Fiktion beruhend‘. Wenn etwas fiktional ist, bedeutet dies, dass es gemäß einer sozial und kulturell bedingten Praxis als auf einer Fiktion beruhend rezipiert wird. ‚Fiktionalität‘ ist in dieser Definition indifferent gegenüber Fragen nach Referenz und Wahrheitsgehalt von Aussagen – fiktionale Texte können, müssen aber nicht zu realen Objekten referieren, und fiktionale Propositionen können, müssen aber nicht wahr sein. ‚Fiktiv‘ in dieser Arbeit bedeutet ‚erfunden‘ und ‚nicht wirklich, nicht real‘, ist also eine ontologische Beschreibung, die die Nicht-Wirklichkeit eines Objekts bezeichnet. Zur Definition von Realität/Wirklichkeit in dieser Arbeit gilt Folgendes: Wann immer hier der Begriff Realität oder Wirklichkeit verwendet wird, ist damit die wie auch immer definierte (sei es realistisch, idealistisch, pragmatisch o. ä.) Realität gemeint, die dem ‚normalen‘ semantischen Verständnis des Begriffs Realität entspricht, ohne jeglichen theoretischen/ontologischen Ballast einer wie auch immer zu beschreibenden philosophischen Realitätstheorie. Vgl. auch Kap. 2.2. und 2.3. der vorliegenden Arbeit. Der Begriff Literatur wird als unabhängig vom Fiktionsbegriff verstanden, als Sammelbegriff für sprachliche Kunstwerke innerhalb der Gattungen Drama, Lyrik und Epik, ohne hierbei einen bestimmten theoretischen Hintergrund und ohne einen systematischen oder begrifflichen Zusammenhang mit dem Konzept der Fiktion vorauszusetzen.

sen Begriffsgeschichte wegen der ungewöhnlich hohen Kontamination durch unterschiedlichste Einflüsse der Klärung bedarf – ohne dabei einen Anspruch auf eine einzige oder gar richtige Deutung des Begriffs zu erheben. Stattdessen soll die Diskussion der problematischen Begriffsgeschichte zum einen verhindern, dass die Darstellung der Theorie Waltons von einem durch den Begriff ‚Mimesis‘ geprägten Erwartungshorizont beeinflusst wird. Zum anderen wird der Begriff ‚Mimesis‘ in der weiteren Explikation der Theorie Waltons, aber auch bei Entwicklung der aus der Fiktionstheorie Waltons heraus angestellten Überlegungen zu narratologischen Konsequenzen einer integrativen Fiktionstheorie in Teil III der vorliegenden Arbeit von Bedeutung sein, weshalb eine Erläuterung und Klärung im Sinne des weiteren Vorgehens gleich zu Beginn sinnvoll erscheint.

Der Ausgangspunkt Waltons ist die Annahme, dass Fiktion grundsätzlich in Analogie zu einem Make-Believe-Spiel verstanden werden kann. Um dies verständlich zu machen, wird im Anschluss an die Diskussion des Mimesisbegriffs zunächst der Begriff ‚Darstellung‘ im Sinne Waltons diskutiert, darauf hin die Begriffe ‚Make-Believe‘, ‚Requisite‘, ‚Vorstellen‘ sowie Waltons Konzepte der ‚Prinzipien des Generierens‘, der Rede von ‚fiktionalen Welten‘ und ‚fiktionalen Wahrheiten‘ und die Unterscheidung zwischen ‚Werkwelt‘ und ‚Spielwelt‘. Die vorgenommenen Begriffserläuterungen verzichten auf eine eingehende Diskussion der möglichen Verwendungsweisen der jeweiligen Begriffe in anderen Kontexten und konzentrieren sich im wesentlichen auf die Verwendung der Begriffe bei Walton.

1.1. Zur Verwendung des Begriffs ‚Mimesis‘

Kendall Waltons Theorie der Fiktion trägt den Titel *Mimesis as Make-Believe* – wengleich der Begriff ‚Mimesis‘ schon im Titel dessen zentrale Bedeutung für die Theorie nahe zu legen scheint, ist dies nur bedingt zutreffend. Der eigentlich zentrale Begriff in Waltons Theorie ist vielmehr ‚Darstellung‘ (‚representation‘), der, so Walton, „grob“ seinem Verständnis von Mimesis entspricht, allerdings nur in der von Walton selbst vorgenommenen Definition von Darstellung.⁸ Vielmehr scheint es Walton mit der Verwendung des Begriffes Mimesis, der außer im Titel nur noch ein einziges Mal in der Einleitung verwendet wird, eher darum zu gehen, den Bezug zu einem Diskussionsfeld herzustellen, in dessen Umfeld sich auch seine Theorie befindet.

⁸ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 3: ‚Mimesis,‘ with its distinguished history, can be understood to correspond roughly to ‚representation‘ in my sense“. Zum Begriff ‚Darstellung‘ vgl. Kap. 1.2. der vorliegenden Arbeit.

In diesem Kapitel soll eine kurze Diskussion des Mimesis-Begriffes vorausgestellt werden, vor allem in Hinblick auf die literaturwissenschaftlichen Verwendungen des Begriffs. Damit soll einerseits ein einseitiges Verständnis des Begriffs im Sinne einer bestimmten Schule vermieden werden, andererseits aber bereits ein Ausblick darauf gegeben werden, wie in Teil III der vorliegenden Arbeit die Theorie Waltons in den spezifisch erzähltheoretischen Diskurs eingearbeitet werden soll.

Der Begriff ‚Mimesis‘ hat eine ebenso lange Tradition wie unterschiedliche Auffassungen über seine Bedeutungen. Bereits bei Platon und Aristoteles ist die Bedeutung des Begriffes nicht deckungsgleich, sondern teilweise gar in direkter Antithese zueinander aufgestellt. Möglicherweise trägt dieses unterschiedliche Verständnis in der Antike die Verantwortung für eine bis heute andauernde unklare Verwendungsweise des Begriffs.⁹ Wie Dorrit Cohn konstatiert, beruft sich ein Teil der literaturtheoretischen Forschung und gerade einige Vertreter innerhalb einer fiktionstheoretisch orientierten Erzähltheorie auf die *Poetik* von Aristoteles und dessen Mimesis-Begriff.¹⁰ Laut Cohn gründen sowohl Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung* als auch Gérard Genette in *Fiction & Diction* ihr jeweiliges Fiktionsverständnis auf den Mimesis-Begriff des Aristoteles; im französischen Original *Fiction et Diction* findet sich eine Übersetzung aus der *Poetik* des Aristoteles, in der Mimesis schlichtweg mit *fiction* anstatt *imitation* oder *représentation* übersetzt wird.¹¹ Dies mag zwar für *Fiction et Diction* gelten, jedoch scheint der

⁹ Mit weiterführenden Hinweisen auf die umfangreiche Diskussion zum Begriff Mimesis und insbesondere dessen Verständnis in der Antike sowie dessen Verhältnis zum Begriff Diegesis vgl. vor allem Kirby, John T.: „Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotele“. In: *Helios* 18, 1991. S. 113-128. Zur Umkehrung von Platons System durch Aristoteles vgl. bes. S. 116f. Vgl. auch Pavel, Thomas: „Fiction and Imitation“. In: *Poetics Today* 21, 2000, S. 521-541, wo ebenfalls eingehend auf die literaturwissenschaftlichen Diskussionen zum Mimesis-Begriff eingegangen wird. Vgl. auch Schlaffer, Heinz: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt/M. 1990 sowie den Sammelband von Scholz (Hg.). Vgl. zuletzt auch Ritzer, Monika: „Vom Ursprung der Kunst aus der Nachahmung. Anthropologische Prinzipien der Mimesis“. In: Zymner/Engel (Hg.), S. 81-101, die sowohl auf die Begriffsgeschichte, das antike Verständnis von Mimesis als auch auf literarische Techniken eingeht.

¹⁰ Vgl. Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore, London 1999, S. 9f.

¹¹ Auf diesen Sachverhalt, mit der Andeutung, dass diese Übersetzung möglicherweise Genettes eigene sein könnte, weist Cohn in *The Distinction of Fiction* auf S. 10, Fn. 36 hin. Auch der Mimesis-Begriff Genettes wird dort diskutiert. Vgl. hierzu die genaue Untersuchung von Zipfel, Frank: „Nachahmung – Darstellung – Fiktion? Überlegungen zu Interpretationen von Mimesis in der Literatur- und Erzähltheorie Gérard Genettes“. In: Scholz (Hg.), S. 165-186 sowie Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 316.

Mimesis-Begriff in den Arbeiten Genettes auch stark von der Diskussion bei Platon beeinflusst zu sein.¹² Frank Zipfel, der Genettes Terminologie diesbezüglich eingehend untersucht hat, stimmt zwar mit Cohn überein, dass Genette das Verständnis von Mimesis als Fiktion von Hamburger teilweise übernommen habe.¹³ Insgesamt findet Zipfel aber in den Arbeiten Genettes drei, teilweise unterschiedliche Verwendungen des Begriffs ‚Mimesis‘: 1. „Eine erzähltheoretisch-deskriptive Verwendung“ im Anschluss an Platon, die man heute als Figurenrede bezeichnen würde; 2. als qualitative Beschreibung narrativer Texte, bei der Mimesis „zuweilen mit *Realismus* gleichgesetzt“ wird und „*mimetische Darstellung* [...] als Bezeichnung für wie auch immer konkret geartete, ‚realistische Schreibweise(n)“ verstanden wird, die ebenfalls an den Mimesis-Begriff bei Platon anknüpft;¹⁴ 3. erkennt Zipfel bei Genette die Verwendung des Mimesis-Begriffes als eine „allgemeine Bestimmungsgröße des Begriffs *Literatur* oder als Bezeichnung für das grundlegende Verhältnis zwischen Literatur und Wirklichkeit in literarischen (zumeist narrativen) Texten, ein Verständnis, das eher an die Tradition des Aristoteles anknüpft“.¹⁵ Hierbei kommen bei Genette laut Zipfel als mögliche Bedeutungen dieser Verwendung die Begriffe ‚imitation‘, ‚représentation‘ sowie ‚fiction‘ vor, also auch als Fiktion, wie bereits von Cohn unterstrichen wurde.¹⁶ Allerdings muss dieses ‚aristotelische‘ Verständnis um die von Zipfel in Punkt eins und zwei erwähnten, eher ‚platonischen‘ Verwendungsweisen erweitert werden. Hierbei stellt sich jedoch die Frage, inwieweit die abweichenden Lesarten der griechischen Quellen bei der Inanspruchnahme moderner Literaturtheoretiker eine Rolle gespielt haben. So konstatiert John T. Kirby, „that Genette and Aristotle produce quite divergent readings of Plato“¹⁷. Der Mimesis-Begriff des Aristoteles sei eine Umkehrung der Hierarchie von Mimesis und Diegesis, die im Gegensatz zur Auffassung Platons und Genettes stehe, die laut Kirby beide den verbalen Text als *definiendum* ansehen:

¹² Wenngleich auch mit möglichen Fehldeutungen behaftet, vgl. Halliwell, Stephen: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, Oxford 2002, bes. S. 54, Fn. 42: „Genette [...] strictly misstates Platonic usage (in which *diégêsis* is the genus of which *mimêsis* is one species, equivalent to ‘pure *diégêsis*’)“.

¹³ Vgl. Zipfel, *Nachahmung – Darstellung – Fiktion?*, S. 179 sowie Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 316, Fn. 69.

¹⁴ Zipfel, *Nachahmung – Darstellung – Fiktion?*, S. 179.

¹⁵ Ebd., S. 180. An dieser Stelle sei auch auf Zipfels Diskussion zum Verhältnis der Begriffe Fiktion und Literatur hingewiesen, der sich die vorliegende Arbeit anschließt. Vgl. Zipfel *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, Kap. 8.2, S. 313ff.

¹⁶ Vgl. Zipfel, *Nachahmung – Darstellung – Fiktion?*, S. 180. Das französische *imitation* übersetzt Zipfel stets mit Nachahmung, *représentation* mit Darstellung. Zu Zipfels Übersetzungsstrategie vgl. ebd., S. 182f, Fn. 11.

¹⁷ Kirby, S. 114.

Aristotle's reversal of the diegesis/mimesis hierarchy is behavior no less polemical than that of Plato, and indeed is a counter-polemic to the Platonic position. But the shift to mimesis has far-reaching consequences: by beginning with neither the act of narration nor the resulting narrative, he opens the realm of genres and even of media. Whereas Plato's system, like Genette's, sets verbal texts as the *definiendum*, the *Poetics* makes it clear that verbal texts are only one kind of star in the mimetic constellation.¹⁸

Dieses durch Kirby vermittelte Verständnis des Mimesis-Begriffs bei Aristoteles, das sich grundlegend von der Deutung Cohns, Genettes und Hamburgers und auch dem Verständnis bei Zipfel unterscheidet, führt uns zum ähnlich breiten und grundsätzlich nicht auf Literatur oder Erzählung beschränkten Verständnis von Mimesis bei Walton: Für ihn umfasst der Begriff Mimesis alle darstellenden Kunstformen und nicht allein literarische, er schließt aber dabei ausdrücklich „any implied commitment to a picture theory of language (or ‘symbols’) or correspondence theory of truth, or to an imitation or resemblance theory of depiction“ aus.¹⁹ Mimesis bei Walton entspricht stattdessen also dem im folgenden Kapitel darzulegenden Verständnis von Darstellung.

Der auf diese Weise verstandene Mimesis-Begriff, der eher dem Verständnis Aristoteles' als dem Platons entspricht,²⁰ sich aber dabei teilweise vom Verständnis Genettes und Hamburgers unterscheidet, wird im weiteren Verlauf dieser Abhandlung von Bedeutung sein: Wenn Genette den am meisten mimetischen Text als denjenigen bezeichnet, der am wenigsten direkte Rede und am meisten detailgetreue Schilderung enthält,²¹ oder wie Zipfel formuliert, sich „realistischer Darstellungsweisen“²² bedient, wird in Teil III dieser Arbeit ein Mimesis-Verständnis vorgeschlagen, das die fiktionale Erzählung grundsätzlich als mimetisch betrachtet, jedoch nicht aufgrund eines Darstellens von Wirklichkeit in möglichst realistischen Beschreibungen, sondern Mimesis als die Nachahmung/Imitation und Darstellung zumindest einer erzählenden Stimme

¹⁸ Ebd., S. 119.

¹⁹ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 3.

²⁰ Doch finden sich wohl durchaus mehr Berührungspunkte gerade zu Aristoteles, als von Walton angegeben werden, vgl. Halliwell, S. 178: „By mentioning children's mimesis Aristotle means to cite not simply copying but make-believe or playacting“. Vgl. auch die direkt daran anschließende Fußnote 5, hier S. 179: „[S]ee Walton 1990, esp. 21-28, 209-12, for a modern philosophical adaptation, though one that barely acknowledges Aristotle“.

²¹ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort herausgegeben von Jochen Vogt. 2. Auflage, München 1998, bes. S. 118f.

²² Zipfel, *Nachahmung – Darstellung – Fiktion?*, S. 181.

mittels Schrift.²³ Wie der griechische *Mimes* auf der Bühne der Antike vorgab, als ein anderer zu sprechen, so haben wir in der fiktionalen Erzählung die Mimesis einer (ebenso fiktionalen) Erzählerstimme.

1.2. Darstellungen

Kendall Waltons Fiktionstheorie hat einen sehr breiten Ansatz, der die Gemeinsamkeit darstellender Kunstwerke hervorhebt, Vorstellungen vorzuschreiben. Darstellende Kunstwerke sind für Walton beispielsweise Romane, Theaterstücke, Filme sowie Gemälde, die figurativ sind. Abstrakte, nicht-figurative Kunstwerke sind nach Walton keine darstellenden Kunstwerke, weil sie nicht „über sich selbst hinausweisen“.²⁴

Eine Darstellung im Sinne Waltons hat die Funktion, als Requisite in einem Make-Believe-Spiel zu dienen und dadurch fiktionale Wahrheiten zu generieren. Eine Wolkenformation wäre in diesem Sinne ebenfalls eine Darstellung, da man auch mit Wolken beispielsweise die fiktionale Wahrheit eines Schafes generieren kann. Walton unterscheidet jedoch zwischen Objekten, bei denen die Funktion, als Darstellung verwendet zu werden, im Akt des Herstellens intendiert war und Objekten wie Wolkenformationen, denen diese Funktion nur *ad hoc* für ein singuläres Spiel zugewiesen wird.²⁵ Als Darstellung im Sinne Waltons gelten Objekte, die als Requisite in unserer kulturellen Praxis dienen, um im Rahmen des Make-Believe-Spiels fiktionale Wahrheiten zu generieren. Romane, Filme, Theaterstücke sowie figurative, darstellende Kunstwerke gelten demzufolge für Walton als in unserem derzeitigen Kulturkreis gängige Formen von Darstellung („representation“).

Diese Darstellungsformen haben die Familienähnlichkeit, nach dem gleichen Prinzip rezipiert zu werden, nämlich im Rahmen eines Make-Believe-Spiels als Requisiten für das Generieren fiktionaler Wahrheiten zu dienen. Daraus folgt, dass – durchaus konform mit der alltagssprachlichen Verwendung des Begriffs Fiktion im Zusammenhang mit Roma-

²³ Zumindest an einer Stelle scheint Genette eine solche Verwendung des Mimesisbegriffs zu bevorzugen, wenngleich eher im Vorübergehen: Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 200, wo der Narrationsakt als Simulation und damit als definierend für Fiktion bezeichnet wird. Vgl. hierzu Kap. 3.1.1.1. der vorliegenden Arbeit.

²⁴ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 54ff., hier S. 57: „We might express this suggestion by saying that figurative paintings ‘point beyond’ themselves“. Die von Walton hier durchgeführte Unterscheidung zwischen figurativen und nicht-figurativen Darstellungen (das Beispiel bei Walton ist abstrakte Malerei) ist in Hinblick auf die Literatur nur bedingt von Belang. Nicht-figurative Darstellungen im Bereich der Literatur, die nicht über sich hinausweisen, sind nur schwer denkbar – Wörter referieren, während ein blaues Dreieck in einem abstrakten Gemälde möglicherweise nicht mehr darstellt als ein blaues Dreieck.

²⁵ Zur Frage einer fiktionsschaffenden Intention bei der Erzeugung einer Darstellung vgl. Kap. 1.2.1. sowie 2.5.2. der vorliegenden Arbeit.

nen, Theaterstücken und Filmen²⁶ – der Begriff Darstellung im Sinne Waltons deckungsgleich benutzbar ist wie ‚work of fiction‘, also fiktionales Werk.

Dieses breite Verständnis des Begriffs Darstellung bei Walton und die daraus resultierende umfassende Bestimmung des Geltungsbereiches der Fiktion, die sich nicht ausschließlich mit der Literatur als Beispiel beschäftigt, ist, wenig überraschend, gerade in der Literaturwissenschaft auf Kritik gestoßen.²⁷

Frank Zipfel setzt sich in seiner umfangreichen Monographie zur literarischen Fiktion kritisch mit der Theorie Waltons auseinander. Zipfels grundlegende Ablehnung richtet sich in erster Linie gegen Waltons Ausgangspunkt, ästhetische Fiktion umfassend und nicht zuerst oder allein für die Literatur zu erklären. Er vertritt dabei die Auffassung, dass die integrative Fiktionstheorie Waltons sich aus den terminologischen Setzungen ergäbe: „Allerdings ergibt sich diese These in Waltons Theorie aus der fragwürdigen In-eins-Setzung von *Darstellung* und *Fiktion*“.²⁸ Dies ist aber, wie bereits diskutiert, gerade nicht der Fall. Vielmehr ist es eine Konsequenz einer Theorie, die von einer These ausgeht, nämlich der, dass Fiktion nicht nur im Zusammenhang mit Literatur, sondern auch mit anderen Darstellungen vorkommt, und nicht die These, die sich aus der fertigen Theorie ergibt. Dass ‚work of representational art‘ oder auch ‚representation‘ in Waltons Terminologie synonym mit ‚work of fiction‘ verwendet werden können, hat nichts mit „terminologische[n] Taschenspielertricks“²⁹ zu tun, wie Zipfel polemisiert, sondern ist vielmehr die Folge einer Theorie, nicht deren Ausgangspunkt. Unglücklicherweise kommt hinzu, dass Zipfel gerade hier selbst die Termini durcheinander wirft: Waltons Begriff ‚work of fiction‘ bedeutet nicht das Phänomen Fiktion, sondern ‚fiktionales Werk‘. Demzufolge verwendet Walton nicht die Begriffe ‚Darstellung‘ und ‚Fiktion‘ synonym, wie Zipfel im Zitat oben unterstellt, sondern zeigt, dass Darstellungen in seinem Sinne stets

²⁶ Den Begriff Fiktion im Zusammenhang mit Bildern zu verwenden, ist sicherlich nicht alltagssprachlich ähnlich frequent, wie Zipfel in seiner Kritik an der Position Waltons einwendet (vgl. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 23). Dennoch sind piktorale Darstellungen für Walton Fiktion per Definition, da sie eine pragmatische Kategorie sind und nicht wie Texte eine semantisch-syntaktische, die sowohl Fiktion als auch Nicht-Fiktion miteinschließen: „‘Description’ (‘words’, ‘verbal symbols’) is to be defined in semantic and/or syntactic terms, I suppose; depiction is a pragmatic notion, a matter of the use to which things with semantic content are to be put“ (Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 351). Für eine ausführliche Diskussion, weshalb für Walton piktorale Darstellungen immer Requisiten in einem Make-Believe-Spiel sind, vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Kap. 8.

²⁷ Vgl. hierzu u. a. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 20ff.

²⁸ Ebd., S. 23, Hervorhebungen im Original.

²⁹ Ebd., S. 24.

fiktionale Werke sind. Zipfels außerordentlich umfassende und genaue Arbeit zur Fiktionstheorie soll damit weder in ihrem Stellenwert geschmälert werden, noch soll der Vorwurf der terminologischen Taschenspielertrickserei schlechthin an ihn rückadressiert werden. Jedoch, dies wird sich in der vorliegenden Arbeit zeigen, kann die Fiktionstheorie Waltons einen weit größeren Beitrag zur literarischen Theorie der Fiktion liefern als ihr in der Arbeit von Zipfel zugestanden wird. Voraussetzung hierfür ist allerdings eine korrekte Beschreibung der Terminologie, des theoretischen Modells und dessen Ausgangsposition.

In *Mimesis as Make-Believe* diskutiert Walton verschiedene Darstellungsformen in Hinblick auf seinen Ausgangspunkt – dass sie als Requisiten in einem Make-Believe-Spiel dienen – und *folgert* daraus, dass diese Art der Rezeption letztlich dies darstellt, was das *Phänomen* Fiktion in der darstellenden Kunst bezeichnet. Aber auch Zipfel räumt ein, dass Darstellung und Fiktion zumindest miteinander in Verbindung stehen, weil „Darstellung eine Vorbedingung dafür ist, daß Fiktion entstehen kann“.³⁰ Doch aufgrund der Andersartigkeit der jeweiligen Zeichensysteme „kann nicht ausgeschlossen werden, daß *Fiktion* in unterschiedlichen Künsten durchaus unterschiedliche Phänomene bezeichnet“.³¹ Ebenso wenig kann allerdings ausgeschlossen werden, dass mit verschiedenen Mitteln in Literatur, Film und bildender Kunst das gleiche Phänomen – nämlich Fiktion – entsteht. Dennoch folgert Zipfel:

Insofern kann und sollte die Frage, ob und inwiefern der Phänomenbereich literarische Fiktion mit ähnlichen oder ähnlich benannten Phänomenen in anderen Künsten verglichen bzw. parallelisiert werden kann, erst *nach* dem Versuch einer spezifisch auf Literatur bezogenen Erläuterung von Fiktion gestellt werden.³²

Sicherlich *kann* man diese Frage auch erst nachher stellen, wenn man dies so wählt, es ist aber keineswegs unmöglich, sie unmittelbar zu stellen, und ob man dies überdies auch *sollte*, hängt letztlich von nichts anderem als den Ergebnissen ab. Die zieht Zipfel im Falle Waltons in Zweifel – wohlgermerkt: explizit nur für den Bereich der bildenden Kunst, nicht aber für literarische Darstellungen.³³ Gemessen an den Ergebnissen seines

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., Hervorhebung im Original.

³² Ebd., Hervorhebung im Original.

³³ Vgl. ebd., S. 23f., Fn. 40: „Waltons Ausgangspunkt wird auch von seinen Ergebnissen her nicht gerechtfertigt. Während seine *make-believe*-Theorie der Fiktion im Hinblick auf literarische Texte durchaus interessante Perspektiven eröffnet, führt die Anwendung der Theorie auf die bildende Kunst nicht zu erhellenden Resultaten. Vgl. Kap. 6.1 [sic] dieser Arbeit“, Hervorhebung im Original. In Fußnote 82, S. 251 in Kap. 6.2.1 geht er auf diese Problematik ein, allerdings ist die dort angeführte Kritik nicht schlüssig: Zipfel bestreitet, dass man das Betrachten eines Gemäldes

eigenen Modells stellt sich jedoch die Frage, ob es Zipfel gelungen ist, eine literaturspezifische Explikation des Begriffs der literarischen Fiktion zu geben. Aufgrund des sprachhandlungstheoretischen Rahmens ist Zipfels Modell bei der Bestimmung des Phänomens Fiktion sowohl im Fall der Lyrik als auch des Dramas nur schwer applizierbar.³⁴

Grundannahme für diese Abhandlung zur Fiktion in der Literatur wird demzufolge sein, dass eine literaturspezifische Bestimmung des Phänomens Fiktion nur dann fruchtbar und erfolgreich sein kann, wenn sie aus einer allgemeinen Theorie der Fiktion das Spezifische der literarischen Fiktion abzuleiten erlaubt. Deshalb soll nun im weiteren Verlauf der Begriff ‚Darstellung‘ im Sinne Waltons wie oben erläutert verstanden werden, der nicht allein auf literarische Darstellungen abzielt, sondern grundsätzlich andere künstlerische Darstellungsformen theoretisch und terminologisch mit einbezieht. Das Herausarbeiten der *differentia specifica* literarischer Darstellungen soll hingegen erst nach der allgemeinen Erklärung des Phänomens der Fiktion im Sinne Waltons im zweiten und dritten Teil dieser Arbeit erfolgen. Dabei wird das Hauptaugenmerk auf der fiktionalen Erzählung liegen. Grundsätzlich bezieht die Fiktionstheo-

ebenso im Rahmen des Make-Believe-Spiels erklären kann, weil man als Betrachter eines Bildes allenfalls sagen könne, „die *Darstellung* einer Seelandschaft zu betrachten (und nicht die Seelandschaft selber)“, Hervorhebung im Original. Argumentiert man so, zieht man gleichzeitig auch Waltons Theorie in Hinblick auf literarische Darstellung in Frage, denn auch hier könnte man sagen, dass man nur die (schriftliche) Darstellung einer (möglicherweise mündlichen) Erzählung liest. Aber im Falle der Literatur hält Zipfel das Anwenden von Waltons Theorie für durchaus sinnvoll. Vgl. zu dieser Fragestellung bei Walton auch Bunia, „Realismus und Fiktion“, S. 139, Fn. 20. Vgl. zur Gemeinsamkeit und Verschiedenheit der Künste die Einführung von Geoffrey Shepherd zu Philip Sidneys *An Apology for Poetry*: „It is not in its ability to produce likeness of sense-impression that poetry has common ground with painting. The common ground is in their method of forming concepts in the mind. It is the conceptualising activities of both which authenticate the parallels between them“ (Shepherd, Geoffrey: *Sir Philip Sidney. An Apology for Poetry or the Defence of Poesy*. London 1965, S. 51).

³⁴ Vgl. Spörl, Uwe: „Schneisen im ‚Wald der Fiktionstheorien‘. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001“. In: IASL-Online 2002, <http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Spoerl.html> [29.08.2003]: „Gerade diese Überlegungen zum Drama erweisen sich aber als kontraintuitiv – der Dramentext als ‚direktive Sprachhandlung‘ (S. 312) soll nicht-fiktional, kann als Lesetext aber fiktional sein – und weisen insofern auch auf die Schwierigkeiten hin, denen solche Übertragungen ausgesetzt sein dürften“. Eine dezidierte Auseinandersetzung mit den Problemen, denen sprachhandlungstheoretische oder kommunikationstheoretische Fiktionstheorien bei ihrer Übertragung auf andere Bereiche der Literatur als der modernen fiktionalen Erzählung ausgesetzt sind, noch mehr allerdings in Hinblick auf andere Kunstformen, ist an dieser Stelle leider nicht möglich.

rie Waltons aber den gesamten Bereich der fiktionalen Literatur mit ein und ist nicht auf die Erzählliteratur beschränkt.

1.2.1. Was gilt als Darstellung?

Margit Sutrop hat in mehreren Veröffentlichungen an Waltons Theorie bemängelt, dass diese zwar die Funktion der Fiktion erklärt, aber nicht, wie Darstellungen als solche erkannt werden.³⁵ Ihr Einwand ist, dass man als Rezipient zuerst erkennen muss, dass ein Objekt als Darstellung nach Regeln des Make-Believe-Spiels rezipiert werden soll. Für Sutrop kann das Erkennen eines Objekts als Darstellung im Sinne Waltons nur aufgrund einer Intention seitens des Herstellers des Objekts oder einer allgemeinen Intention erfolgen.³⁶ Ihrer Kritik scheint jedoch die Annahme zugrunde zu liegen, dass Waltons Theorie eine allgemeine Definition des Begriffs Darstellung liefere. Kunstwerke haben zwar nach Walton gemeinsam, dass sie Fiktion erzeugen, d. h. dass sie Vorstellungen vorschreiben und als Requisiten für ein Make-Believe-Spiel verwendet werden. Dies ist aber keine *allgemeine* Definition dessen, was als Darstellung gilt, sondern nur, was in Waltons Theorie als Darstellung gilt. Was alles als Darstellung und somit als Requisite in einem Make-Believe-Spiel gelten kann, hängt, wie Walton mehrmals in *Mimesis as Make-Believe* deutlich macht, von der gängigen sozialen und kulturellen Praxis ab.³⁷ Walton definiert Fiktion, er definiert jedoch nicht, welche Arten von Objekten als Darstellungen gelten können, und dafür, dies sei hinzugefügt, gibt es gute Gründe: Waltons Anliegen ist eine allgemeine Bestimmung

³⁵ Vgl. insbesondere Sutrop, *Fiction and Imagination*, Kap. 2, S. 63ff. Vgl. hierzu stellvertretend folgendes Zitat von Pavel, S. 534, das sich nicht explizit auf Sutrop bezieht: „But perhaps achieving a clear-cut definition of fiction is not a major priority: when dealing with cultural phenomena, which are rarely reducible to a stable set of formal properties, clarifying the way they function is probably more important than defining them“.

³⁶ Vgl. Sutrop, *Fiction and Imagination*, S. 88: „Things can only serve this purpose [Requisiten in einem Make-Believe-Spiel zu sein, Anm. J. A. B] if they have been assigned this function“. Es sei hier nur angemerkt, dass man die sich aufdrängende Frage ‚von wem?‘ anstatt mit dem Produzenten auch mit dem Rezipienten beantworten kann, wie dies in gewisser Weise im Modell Waltons auch getan wird. Oder man antwortet mit einem offenen ‚das kommt darauf an‘. Paratextuelle Zeichen sind sicherlich die wichtigsten Entscheidungshelfer in diesem Zusammenhang, allerdings ist dabei die Frage offen, wem man diese Zeichen zuschreiben soll: Dem Autor? Dem Verlag? Dem Rezipienten? Dem literarischen Feld? Oder möglicherweise gar dem Erzähler? Vgl. hierzu Bunia, Remigius: „Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen ‚Erzähler‘ und ‚Paratext‘, angestoßen durch die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* von E. T. A. Hoffmann“. In: *Poetica* 36, 2005. S. 373-392. Zum Paratext vgl. Kap. 2.4.2. der vorliegenden Arbeit, zur Frage intentional argumentierender Fiktionstheorien vgl. Kap. 2.5.2. der vorliegenden Arbeit.

³⁷ Vgl. z. B. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 104f.

des Phänomens Fiktion, nicht die Beschreibung einer momentan möglicherweise gängigen soziokulturellen Praxis, da diese sowohl kulturell als auch historisch wandelbar ist. Was in einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit als Darstellung angesehen wird, ist variabel, und eine übergreifende Definition birgt stets die Gefahr, eine restriktive Limitierung dessen zu sein, was Kunst sein kann oder darf. Walton gibt also keine Definition des Begriffs Darstellung im Sinne von ‚was gilt als Kunst?‘, sondern benutzt den Begriff innerhalb seines Modells in einer spezifischen Weise, die allerdings nicht eine allgemeine Definition des kulturell-sozialen Phänomens Kunst sein soll. Gerade dies vermisst aber Sutrop in der Theorie Waltons: „But he [Walton] has not sufficiently described the conventions of the social practice which determine which kind of objects count as fictions“.³⁸ Die bei Sutrop aufgeworfene Frage, inwieweit in einem bestimmten Kulturkreis zu einer bestimmten Zeit Objekten die Funktion ‚Kunstwerk‘ zugeschrieben wird, ist dabei aber nicht ohne Interesse. Es scheint, dass Sutrop, wie auch Zipfel, in ihren Arbeiten vor allem daran interessiert sind, diese soziale Praxis zu definieren.³⁹ Aber auch Waltons Verzicht auf eine solche Festlegung kann begründet werden: Was als Kunstwerk zählt, ist in höchstem Grade abhängig von variablen Faktoren. Einerseits ist dies abhängig von der Gesellschaft, die an Kunst interessiert ist, etwa im Sinne Arthur C. Dantos, der u. a. aus der Beschäftigung mit den Arbeiten Andy Warhols heraus den Begriff ‚Artworld‘ geprägt hat.⁴⁰ Andererseits spielt der Künstler auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten eine große Rolle. Ein wesentliches Merkmal aller Kunst, aber auch gerade der Literatur – freilich unterschiedlich stark in verschiedenen Epochen – scheint der Wille der Autoren/Künstler zu sein, Konventionen zu durchbrechen, um neue Wege zu finden. Gerade aus diesem Verständnis von Kunst und Literatur heraus wäre es kontraproduktiv, durch eine notwendigerweise zu enge Definition der sozialen Praxis, womöglich beruhend auf dem *status quo*, neue Wege der Produktion von Objekten auszuschließen. Neben diesen nur angedeuteten variablen Faktoren gibt es noch eine Reihe weiterer Möglichkeiten bei der Produktion von Kunst, die ebenfalls für eine offene Definition der Kunst – und damit auch der Literatur – sprechen.

Während Walton bei den darstellenden Kunstwerken keine weiteren gemeinsamen Eigenschaften annimmt außer der Funktion, im Rahmen des Make-Believe-Spiels rezipiert zu werden, weil sie Vorstellungen vor-

³⁸ Sutrop, *Fiction and Imagination*, S. 88.

³⁹ Vgl. Spörl in seiner Online-Rezension: „Die Praxis des modernen Westens hat Zipfel im Grundsätzlichen adäquat und vollständig beschrieben“. Vgl. hierzu Kap. 2.4.-2.4.3. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁰ Vgl. Danto, Arthur C.: „The Artworld“. In: *The Journal of Philosophy* 61, 1964. S. 571-584.

schreiben und als Requisiten dienen, geht diese Arbeit davon aus, dass es durchaus einige Gemeinsamkeiten gibt, die für die Literaturwissenschaft von großer Relevanz sind, allerdings nur für die Beschreibung der soziokulturellen Normen, die zu einer bestimmten Zeit gelten, und nicht für die Definition des Phänomens Fiktion selbst oder dessen, was zu einem gegebenen Zeitpunkt als Darstellung gelten kann. Ob ein Text als Darstellung im Sinne Waltons rezipiert wird, hängt, wie bei allen anderen Kunstwerken auch, damit zusammen, ob er unter gegebenen soziokulturellen Bedingungen als Objekt verwendet wird, das Vorstellungen vorschreibt. So scheint es in der Literaturgeschichte zahlreiche Muster zu geben, die Texte als Darstellungen im Sinne Waltons (wieder-)erkennbar machen. Dazu gehören beispielsweise Textanfänge wie ‚Es war einmal...‘. Allerdings ist hierbei zu beachten, dass auch Texte, die als nicht-fiktional angesehen werden, dieses und ähnliche vermeintlich fiktionsspezifische Stilmittel einsetzen können. Diese stilistischen Signale sind aber, wie auch beispielsweise die erlebte Rede oder das epische Präteritum, weder notwendige noch hinreichende Merkmale zur Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion.⁴¹

Das sicherlich wichtigste und augenfälligste Element bei der Entscheidung des Rezipienten, ob er einem Text die Funktion ‚Darstellung‘ zuschreiben und ihn im Rahmen eines Make-Believe-Spiels rezipieren soll, sind in einem weit gefassten, ‚westlichen‘ Kulturkreis wie dem Europas und der USA seit geraumer Zeit wahrscheinlich paratextuelle Signale, wie sie vor allem von Gérard Genette beschrieben worden sind.⁴² In diesem Zusammenhang werden Reaktionen wie die von Wolfgang Hildesheimer verständlich(er), den die nicht-fiktionale Rezeption seines *Marbot* überraschte, obwohl er alle realen Personen im Verzeichnis aufführte, den fiktiven Gegenstand der Biographie jedoch nicht.⁴³ Paratextuelle Signale, wie im Falle Hildesheimer, sind, so scheint es, im westlichen Kulturkreis Ende des 20., Anfang des 21. Jahrhunderts die gängigen Hinweise für den Rezipienten, an einem Make-Believe-Spiel teilzuneh-

⁴¹ Für eine ausführliche Diskussion zur Unterscheidung Fiktion – Nicht-Fiktion, siehe Kap. 2.4.-2.4.3. der vorliegenden Arbeit, wo auch auf Fiktionssignale und -merkmale genauer eingegangen wird.

⁴² Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main 2001. Vgl. auch Riffaterre, Michael: *Fictional Truth*. Baltimore 1990. Für eine ausführliche Diskussion siehe Kap. 2.4.1. der vorliegenden Arbeit.

⁴³ Vgl. Hildesheimer, Wolfgang: *Marbot. Eine Biographie*. Frankfurt/M. 1981, wenn gleich es nicht zwingend notwendig erscheint, den Gegenstand einer Biographie auch in dessen Register aufzuführen. Hildesheimer beruft sich aber auch auf mehr oder weniger versteckte Hinweise im Klappentext, der bei Genette ebenfalls als Paratext, oder genauer als verlegerischer Peritext, gilt. Vgl. Genette, *Paratexte*, S. 29ff. Zu Hildesheimers Hinweis auf Klappentext und Register vgl. Hildesheimer, Wolfgang: *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*. Frankfurt/M. 1988. S. 145.

men. Sie sind aber, und dies muss betont werden, keine Grundlage für die Definition des Phänomens Fiktion, sondern lediglich wandelbare Konventionen in Hinblick darauf, was zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Kulturkreis als Darstellung gilt. Eine Theorie auf einer solch wandelbaren Konstante aufzubauen, hieße notwendigerweise, dem Phänomen der Fiktion in seiner Historizität wie in seiner Beschaffenheit nicht gerecht zu werden.

1.3. Make-Believe

Wörtlich übersetzt bedeutet der Begriff ‚Make-Believe‘ auf deutsch ‚Glauben machen‘. Walton benutzt diesen Begriff allerdings in einer sehr speziellen Weise, die in der literaturwissenschaftlichen Rezeption bisweilen nicht ausreichend beachtet wurde.⁴⁴

Mit dem Begriff ‚Make-Believe‘ weist Walton auf die Analogie von Kinderspiel und Fiktionsrezeption hin, die aber nicht als Beschreibung einer Rezeptionshaltung im Sinne von ‚willing suspension of disbelief‘ zu verstehen ist.⁴⁵ Vielmehr zielt Waltons Wahl des Begriffs auf die Analogie zwischen implizit verstandenen Regeln, die beim Kinderspiel in Kraft treten, und der implizit verstandenen Regel beim Generieren fiktionaler Wahrheiten im Rahmen eines Make-Believe-Spiels bei der Rezeption eines darstellenden Kunstwerkes. Wenn ein Leser erfährt, dass der erste Liliputaner, von dem er in Gullivers Reisen liest, drei Zoll groß ist, wird implizit vom Leser die Regel anerkannt, dass der nächste Liliputaner ebenso drei Zoll groß ist. Dies geschieht in der gleichen Weise, in der beispielsweise Kinder beim Sandkuchen-Backen jeden Sandkuchen einer bestimmten Form und Größe als Apfelkuchen betrachten. Zudem können im Rahmen des Kinderspiels die Regeln jederzeit erweitert werden. Ein darstellendes Kunstwerk fungiert nach dieser Analogie in der gleichen Weise als Requisite für ein Make-Believe-Spiel wie die Sandkuchen für das Make-Believe-Spiel der Kinder. Genau wie die Kinder im Sandkasten weitere fiktionale Wahrheiten generieren können, wie beispielsweise den Sandkuchen zu ‚probieren‘, oder auf einer fiktionalen Fensterbank ab-

⁴⁴ Zipfel verwendet den Begriff Make-Believe ausschließlich für die Beschreibung der Rezeptionshaltung des Lesers (vgl. Zipfel *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, vor allem Kap. 5.3.1), allerdings versteht er den Begriff eher im Sinne von Gregory Currie (vgl. Currie, Gregory: *The Nature of Fiction*. Cambridge u. a. O. 1990). Ähnlich Bühler, S. 67f., der sowohl Walton als auch Currie diskutiert und den Begriff Make-Believe sowohl bei Currie als auch Walton als ‚So-tun-als-ob‘ versteht. Vgl. auch Pavel, S. 534, Fn. 12, der Waltons Make-Believe-Begriff im Zusammenhang mit *pretense*-Theorien diskutiert.

⁴⁵ Auf die grundsätzliche Frage hinsichtlich der Richtigkeit der Verwendung von Coleridges Formulierung im Zusammenhang mit der Beschreibung der Rezeption fiktionaler Texte, besonders im Hinblick auf den Kontext bei Coleridge, kann hier nicht eingegangen werden.

kühlen zu lassen etc., so ermöglicht das Make-Believe-Spiel der Rezeption fiktionaler Werke Teilnahmemöglichkeiten, die über ein einfaches ‚So-tun-als-ob‘ weit hinausgehen.

Fiktion mit dem Begriff ‚Make-Believe‘ in Verbindung zu bringen, ist, wie Walton selbst konstatiert,⁴⁶ nicht völlig neu, auch nicht als Ernst H. Gombrich in seinem weithin bekannten Essay „Meditations on a Hobby Horse“ die Rolle von Spielzeugen mit denen darstellender Kunstwerke verglich.⁴⁷ Wie u. a. Margit Sutrop festgestellt hat, ist die Verbindung des Begriffs ‚Make-Believe‘ mit dem der Fiktion bereits von Gilbert Ryle in seinem Artikel „Imaginary Objects“ aus dem Jahre 1933 vorgenommen worden sowie 1984 von Carlos Gonzales Prado in seiner Arbeit *Making Believe: Philosophical Reflections on Fiction*.⁴⁸ Doch, wie Peter Lamarque feststellt,⁴⁹ hat Waltons Verwendung des Begriffs in der Philosophie die größte Resonanz gefunden.⁵⁰ Zudem, und dies ist entscheidend, hat Walton aus dieser Verbindung eine grundlegende Analogie gemacht, aus der heraus er eine elaborierte Theorie der Fiktion entwickelt hat.

Walton formuliert den Ausgangspunkt seiner Theorie auf folgende Weise:

In order to understand paintings, plays, films, and novels, we must first look at dolls, hobbyhorses, toy trucks and teddy bears. The activities in which representational works of arts are embedded and which give them their point are best seen as continuous with children's games of make-believe. Indeed, I advocate regarding these activities as games of make-believe themselves, and I shall argue that representational works function as props in such games, as dolls and teddy bears serve as props in children's games.⁵¹

Greg und Eric (um Waltons meistgebrauchtes Beispiel aufzugreifen) spielen im Wald. Eric fordert seinen Spielkameraden auf, gemeinsam mit ihm ein Make-Believe-Spiel zu spielen, indem er zu Greg sagt: „Alle

⁴⁶ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 4f.

⁴⁷ Vgl. Gombrich, Ernst H.: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London 1963. S. 1-11.

⁴⁸ Vgl. Sutrop, *Fiction and Imagination*, S. 67, die auf Prado, Carlos Gonzales: *Making Believe. Philosophical Reflections on Fiction*. Westport, London 1984 sowie Ryle, Gilbert: „Imaginary Objects.“ In: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Suppl. Vol. 12, 1933. S. 18-43 hinweist.

⁴⁹ Lamarque, Peter: „Walton, Kendall, L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press, 1990, 440pp., \$35.00 cloth“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, 1991. S. 161-166, hier bes. S. 161.

⁵⁰ Vgl. beispielsweise das Walton-Symposium in *Philosophy and Phenomenological Research* 51, 1991. S. 379-431.

⁵¹ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 11.

Baumstümpfe im Wald sind Bären!“⁵² Die beiden laufen durch den Wald, und wann immer ein Baumstumpf ihren Weg kreuzt, ist es im Spiel der beiden fiktional wahr, dass sie einen Bären vor sich haben. Sie schleichen sich gemeinsam an einen vermeintlichen Bären an, um festzustellen, dass es nur ein mit Moos bewachsener Stein ist – sie atmen auf, falscher Alarm, kein Bär. Kurz darauf stoßen die beiden aber tatsächlich auf einen Baumstumpf: Wenn Eric plötzlich aus dem Dickicht herausbricht und vor ihm ein Baumstumpf den Weg versperrt, dann ist es fiktional wahr in Erics und Gregs Make-Believe-Spiel, dass ein Bär Eric den Weg versperrt. Ebenso fiktional wahr in ihrem gemeinsamen Spiel wäre beispielsweise, wenn Greg auf einen Baumstumpf hinter Eric deutet und dabei seinem Spielkameraden zuruft, dass er aufpassen soll, weil hinter ihm ein Bär sei. Die Baumstümpfe dienen Eric und Greg als Requisiten in einem Make-Believe-Spiel. Sie sind Objekte, die die Vorstellung eines Bären vorschreiben. Während Eric und Greg gemeinsam im Wald spielen, sind durch die impliziten Regeln des Spiels alle weiteren Baumstümpfe ebenfalls Bären. Es entsteht binnen kürzester Zeit ein Geflecht von voneinander abhängigen fiktionalen Wahrheiten.

Walton zieht nun eine Parallele zwischen der Art und Weise, wie das Kinderspiel Make-Believe funktioniert, und der Rezeption beispielsweise der Geschichte von Gulliver in *Gullivers Reisen*.⁵³ Wenn wir beim Lesen erfahren, dass der erste Mensch, den Gulliver auf der Insel Liliput trifft, nur drei Zoll groß ist, dann verstehen wir die damit implizit gemachte Spielregel, dass auch der nächste Bewohner der Insel Liliput drei Zoll groß ist, vorausgesetzt natürlich, dass in der Geschichte nicht ausdrücklich darauf hingewiesen wird, dass die Person von anderer Größe sei. Ebenso wie die Baumstümpfe in Gregs und Erics Spiel dienen die Worte des Romans dazu, als Requisiten eingesetzt zu werden, um sich mit ihrer Hilfe bestimmte Dinge vorzustellen. Sowohl die Baumstümpfe als auch die Worte in *Gullivers Reisen* dienen als Requisiten in einem Make-

⁵² Diese Aussage markiert das In-Kraft-Treten der Prinzipien des Generierens, vgl. Kap. 1.6. der vorliegenden Arbeit.

⁵³ Dies bedeutet aber nicht, wie Anders Pettersson unterstellt, dass man als Leser auf die exakt gleiche Weise sich dessen bewusst sein muss, nun aktiver Teilnehmer eines Make-Believe-Spiels zu sein, so wie Kinder sich dessen im Sandkasten oder im Wald wahrscheinlich bewusst sind. Diese Analogie zwischen Spiel und Rezeption bei Walton bezieht sich v. a. auf das Anerkennen der Regeln, was nicht notwendigerweise ein Spielbewusstsein vergleichbar mit der Situation der Kinder beinhaltet. Vgl. Pettersson, Anders: „On Walton’s and Currie’s Analyses of Literary Fiction“. In: *Philosophy and Literature* 17, 1993. S. 84-97, bes. S. 85f. Damit ist nun aber gerade nicht ausgeschlossen, dass man sich als Rezipient im Klaren ist, dass man ein fiktionales Werk liest. Auf das Bewusstwerden des Spielcharakters wird in Teil III der vorliegenden Arbeit noch einmal eingegangen, im Zusammenhang mit metafiktionalem Erzählweisen, vgl. Kap. 3.4.3.

Believe-Spiel. Etwas, das man sich mit Hilfe einer Requisite in einem Make-Believe-Spiel vorstellt, ist eine fiktionale Wahrheit im Rahmen des Spiels. Dies ist die grundlegende Analogie, die Walton aus dem Begriff Make-Believe für seine Theorie der Fiktion schöpft, die aber damit keine Ineinssetzung von Kinderspiel und fiktionaler Rezeption bedeutet.

1.4. Requisiten

Eine Puppe, mit der ein kleines Kind spielt, generiert die fiktionale Wahrheit im Make-Believe-Spiel des Kindes, dass es ein Baby im Arm hält. Ein Baumstumpf im Wald ist im Make-Believe-Spiel von Greg und Eric eine Requisite, die bei den beiden die Vorstellung eines Bären auslöst und damit die fiktionale Wahrheit in der Welt des Spielers, dass dort ein Bär ist. *Gullivers Reisen* ist eine Requisite in einem Make-Believe-Spiel, die unter vielen anderen Vorstellungen die Vorstellung von drei Zoll kleinen Inselbewohnern auslöst, und damit beim Leser diese fiktionale Wahrheit im Rahmen ihres Spiels vorschreibt.

Baumstümpfe und Romane stellen jedoch unterschiedliche Requisiten dar. Walton nennt Baumstümpfe *Ad-hoc*-Requisiten, die in einem singulären Spiel nur zu einem Zeitpunkt als Requisiten eingesetzt werden, wie beispielsweise auch Wolkenformationen, während Puppen, Spielzeugautos und Romane Requisiten sind, die für eben jenen Zweck hergestellt wurden. Aus dieser Unterscheidung heraus bezeichnet Walton das Spiel mit letzteren Requisiten als ‚autorisiert‘, während Spiele mit Wolkenformationen u. ä. hingegen ‚nicht-autorisierte‘ Spiele sind.⁵⁴ Diese pragmatische Einteilung soll in Hinblick auf die Frage nach einer Intention in Zusammenhang mit der Herstellung von Objekten in Teil II der vorliegenden Arbeit weiter problematisiert werden.⁵⁵

Requisiten haben die Funktion, fiktionale Wahrheiten zu generieren. Sie haben nach Walton aber noch mehr Funktionen. Sie können als ‚prompter‘ dienen, d. h. als Auslöser für eine Vorstellung, so wie beispielsweise der Klang von Vogelgezwitscher an das Stimmengewirr einer Party erinnern mag. Im Unterschied zu Spielzeugen und Romanen ist das Gezwitscher allerdings nicht auch gleichzeitig das Objekt der Vorstellungen, die es auslöst. Requisiten im Sinne Waltons sind nur solche Auslöser (‚prompter‘) von Vorstellungen, die auch gleichzeitig Objekt der Vorstellungen sind, die ausgelöst wurden. Requisiten können also dreierlei Funktionen haben: 1. Requisite zu sein wie oben beschrieben, 2. Auslöser (‚prompter‘) wie das Vogelgezwitscher zu sein, und 3. Objekt der Vorstellung zu sein. Im Falle des Make-Believe-Spiels von Greg und Eric haben die Baumstümpfe alle drei Funktionen. Sie generieren die fiktionale

⁵⁴ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Kap. 1.7, S. 51f.

⁵⁵ Vgl. Kap. 2.5.2. der vorliegenden Arbeit.

nale Wahrheit, dass Greg einen Bären sieht, sie lösen die Vorstellung eines Bären in Greg aus und sie sind Objekte der Vorstellungen Gregs.

1.5. Vorstellen (Imaginieren)

In der Philosophie hat sich der Begriff des Vorstellens (‚Imagination‘)⁵⁶ zu einem viel diskutierten Forschungszweig entwickelt, wie Margit Sutrop feststellt.⁵⁷ In den letzten zwanzig Jahren sei das Interesse daran immer größer geworden, ohne dass erschöpfend die Frage beantwortet worden wäre, was ‚sich etwas vorstellen‘ bedeutet.⁵⁸ Während Sutrop, die in ihrer Monographie die Frage nach der anthropologischen Funktion von Literatur beantworten möchte und deshalb die Frage nach der Imagination eingehend untersucht, da sie den Ansatz von Walton zwar nicht grundsätzlich ablehnt, die Erläuterung des Phänomens der Imagination jedoch nicht für ausreichend hält, verzichtet die Theorie Waltons auf eine erschöpfende Definition dieses umfassenden Phänomens. Jedoch präzisiert Walton das Verständnis von Vorstellen im Zusammenhang mit der Rezeption von Fiktion. Vorstellungen im Rahmen des Make-Believe-Spiels sind stets Imaginationen *de se*.⁵⁹ Diese Vorstellungen sind solche, bei denen die Person, die sich etwas vorstellt, sich selbst auf die eine oder andere Art in die Vorstellung mit einbezieht. Dies bedeutet aber nicht, dass die Person damit *de re* auch zum Objekt der Vorstellung wird.⁶⁰ Für Walton ist das Imaginieren ähnlich dem Beabsichtigen, da es selbst-referentiell ist. Wenn man etwas beabsichtigt, dann hat man die Absicht, selbst etwas zu tun, sobald sich die Gelegenheit dazu ergibt.⁶¹ Das Imaginieren ist für Walton stets *de se*:

[A]ll imagining involves a kind of self-imagining (imagining *de se*), of which imagining from the inside is the most common variety. Specifically, the minimal self-imagining that seems to accompany all imagining is that of being aware of whatever else is that one imagines.⁶²

Das Imaginieren beinhaltet für Walton also stets eine minimale Eigenbeteiligung. Der Imaginierende kommt nicht umhin, dass er *sich* etwas vor-

⁵⁶ Die Begriffe ‚Vorstellung‘ und ‚Imagination‘ werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet.

⁵⁷ Vgl. Sutrop, *Fiction and Imagination*, S. 133.

⁵⁸ Eine historische Überblicksdarstellung aus philosophisch-literarischer Sicht liefert Mooij, Jan Johann Albinn: *Fictional Realities. The Uses of Literary Imagination*. Amsterdam, Philadelphia 1993, vgl. bes. S. 7-56.

⁵⁹ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Kap. 1.4., S. 28ff.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 25, Fn. 9.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 28. Wenn man nicht die Absicht hat, auch selbst etwas zu tun, dann hofft oder erwartet man, aber man beabsichtigt nicht.

⁶² Ebd., S. 29, Hervorhebungen im Original.

stellt. Diese Eigenbeteiligung, das ‚*sich* etwas vorstellen von innen heraus‘, ist für Walton von entscheidender Bedeutung für die Erklärung von Emotionen gegenüber fiktionalen Objekten.⁶³ Sich von innen heraus etwas vorzustellen, was aber nicht notwendigerweise bedeutet, sich vorzustellen, tatsächlich ein anderer zu sein, ist für Walton eine zentrale Möglichkeit des Verstehens.⁶⁴ Aber selbst bei einer Vorstellung *von* etwas oder *über* etwas ist eine minimale Vorstellung *de se* unausweichlich. Wenn ich mir vorstelle, dass ich Gregor Samsa bin, dann bin ich zugleich Objekt und Requisite der Vorstellung. Wenn ich mir aber nur Gregor Samsa vorstelle und nicht mich selbst als Gregor Samsa, bin ich dennoch zumindest als Beobachter Teil dieser Vorstellung und dadurch in der Lage, fiktionale Wahrheiten über mich selbst zu generieren – die fiktionale Wahrheit, von der Vorstellung Gregor Samsa aus mir selbst, als Beobachter meiner eigenen Imagination, sozusagen ‚von innen heraus‘ zu erfahren.⁶⁵

1.6. Die Prinzipien des Generierens

Darstellungen generieren fiktionale Wahrheiten kraft ihrer Eigenschaften⁶⁶ – im Falle literarischer Darstellungen durch die Worte des Textes. Nun ist es aber nicht so, dass stets Einigkeit darüber besteht, welche fiktionalen Wahrheiten von einem Werk generiert werden und welche nicht.⁶⁷ Von Interesse nun sind allein die Vorgänge beim Generieren fiktionaler Wahrheiten, die Walton gerade nicht als eindeutig und auf

⁶³ Vgl. hierzu Walton, Kendall L: „Fearing Fictions“. In: *Journal of Philosophy* 75, 1978. S. 5-27; sowie ders.: „Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction“. In: Hjort, Mette/Laver, Sue (Hg.): *Emotion and the Arts*. Oxford 1997. S. 37-49. Vgl. auch Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, insb. Kapitel 6.2.2 sowie Friend, Stacie: „How I Really Feel about JFK“. In: Kieran, Matthew/Lopes McIver, Dominic (Hg.): *Imagination, Philosophy, and the Arts*. London 2003. S. 35-53.

⁶⁴ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 34. Sutrop zieht in ihrer Arbeit die weitaus folgenreichere Schlussfolgerung, dass es die anthropologische Funktion der Literatur sei, „to give us a possibility to imagine *being* someone else, to see the world from a different perspective“ (Sutrop, *Fiction and Imagination*, S. 226, Hervorhebung J. A. B.) – eine meines Erachtens zu weite Ausdehnung des Imaginationsbegriffs für die Literatur. Zwar kann ich Mitleid empfinden für Effi Briest, aber deswegen bedeutet dies noch lange nicht, dass ich mir beim Lesen auch vorstelle, Effi Briest *zu sein*. Hingegen kann ich mir vorstellen, dass ich von den Gefühlen und Geschehnissen in Effis Leben Kenntnis erhalte, was es zu einer fiktionalen Wahrheit macht, dass ich als Rezipient davon erfahre, und im Rahmen dieser Vorstellung auch über mich selbst fiktionale Wahrheiten generieren kann – z. B. dass ich Mitleid für das Schicksal von Effi empfinde.

⁶⁵ Dies ist jedoch nicht das Gleiche wie das von Sutrop vorgeschlagene „Imagining being in a character’s shoes“ (Sutrop, *Fiction and Imagination*, Kap. 5.6., S. 210ff.).

⁶⁶ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 138.

⁶⁷ Vgl. hierzu Kapitel 1.7. der vorliegenden Arbeit.

einem einfachen Prinzip beruhend charakterisiert. Vielmehr ist die Unsicherheit des Generierens fiktionaler Wahrheiten oftmals Teil der ästhetischen Gesamtbeurteilung bei der Rezeption fiktionaler Texte. Die „Mechanik des Generierens“⁶⁸ ist keine Maschine, die fiktionale Wahrheiten ausspuckt, sondern eine komplexe und subtile Angelegenheit, in der sich oftmals das Interesse am Kunstwerk manifestiert.

Ogleich Walton die Komplexität und Vielfalt der Arten des Generierens fiktionaler Wahrheiten betont und gleichzeitig das Anerkennen einfacher Prinzipien des Generierens ablehnt, unterscheidet er grundlegend zwischen zwei verschiedenen Arten des Generierens fiktionaler Wahrheiten: Fiktionale Wahrheiten können direkt oder indirekt generiert werden. Direkt generierte fiktionale Wahrheiten nennt Walton *primär*, und indirekt generierte *implizit*.⁶⁹ Damit ist gemeint, dass implizite, indirekte fiktionale Wahrheiten von anderen fiktionalen Wahrheiten abhängig sind, aber nicht, dass diese indirekten fiktionalen Wahrheiten bei der Rezeption fiktionaler Werke weniger wichtig sind. Vielmehr sind es oftmals gerade die impliziten fiktionalen Wahrheiten, die für ein Werk von besonderer Bedeutung sind. Die Unterscheidung zwischen primären und impliziten fiktionalen Wahrheiten ist, so Walton, eine äußerst diffizile Angelegenheit, die gerade im Falle der Literatur besonders schwierig erscheint.⁷⁰ Wenden wir uns zunächst den impliziten fiktionalen Wahrheiten zu.

1.6.1. Implizite fiktionale Wahrheiten

Nicht alles, was in der fiktionalen Welt eines Werkes wahr ist, ist notwendigerweise direkt darin wörtlich festgeschrieben – vielmehr scheint ein sehr großer Teil dessen, was der Leser für fiktionale Wahrheiten hält, nur implizit im Werk ausgedrückt.

Walton greift im Zusammenhang mit dem Generieren impliziter fiktionaler Wahrheiten auf zwei häufig diskutierte Prinzipien zurück, die in der angloamerikanischen Diskussion seit langem eine hervortretende Rolle gespielt haben.⁷¹ Diese sind das Realitätsprinzip und das Prinzip der allgemeinen Überzeugung.⁷²

⁶⁸ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Kap. 4.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 140.

⁷⁰ Vgl. ebd., bes. Kap. 4.2., S. 140ff. sowie S. 170. Nicht nur die problematische Unterscheidung von *showing* und *telling*, womit man implizite oder respektive direkte fiktionale Wahrheiten zu charakterisieren versuchen könnte, trägt hierzu bei, sondern auch die prinzipielle Möglichkeit unzuverlässigen Erzählens erschwert eine einfache Dichotomie direkter und indirekter fiktionaler Wahrheiten im Falle fiktionaler narrativer Literatur.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 144ff.

⁷² Im englischen Original heißen sie das ‚reality principle‘ sowie das ‚mutual belief principle‘, vgl. ebd.

Das Realitätsprinzip besagt, dass der Leser eines Romans diejenigen Sachverhalte, die im Roman nicht explizit formuliert sind, mit Wissen aus der Realität auffüllt. Wenn ein Roman in den Anfängen der 50er Jahren in der Bundesrepublik spielt, dann ist gemäß dem Realitätsprinzip Konrad Adenauer Bundeskanzler, auch wenn dies im Roman nicht ausdrücklich erwähnt wird. Es ist eine implizite fiktionale Wahrheit des Romans, es sei denn, der Roman generiert ausdrücklich die direkte fiktionale Wahrheit, dass der Bundeskanzler der BRD im Roman einen anderen Namen trägt. Aber auch ein Bundeskanzler N. N. eines Romans ist dennoch ein Bundeskanzler und hat im Roman gemäß dem Realitätsprinzip die gleichen Rechte und Pflichten wie ein tatsächlicher Bundeskanzler, selbst wenn er nicht explizit den Namen des aktuellen Bundeskanzlers während der erzählten Zeit des Romans trägt, wie das beispielsweise in Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus* der Fall ist, in dem der Name des Bundeskanzlers nicht erwähnt wird.⁷³ Fiktionale Figuren in Romanen haben gemäß dem Realitätsprinzip rotes Blut in ihren Adern, auch wenn das Wort Blut nicht ein einziges Mal vorkommt. Das Realitätsprinzip ist, so könnte man sagen, die Richtlinie für das ‚Auffüllen‘ von fiktionalen Welten. Auch in einem Science-Fiction-Roman wird mit dem Realitätsprinzip die fiktionale Welt aufgefüllt, solange direkte fiktionale Wahrheiten des Werkes nicht ausdrücklich widersprechen.⁷⁴

⁷³ Vgl. die Vorrede in Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus*: „Der Roman *Das Treibhaus* hat mit dem Tagesgeschehen, insbesondere dem politischen, nur insoweit zu tun, als dieses einen Katalysator für die Imagination des Verfassers bildet. Gestalten, Plätze und Ereignisse, die der Erzählung den Rahmen geben, sind mit der Wirklichkeit nirgends identisch. Die Eigenart lebender Personen wird von der rein fiktiven Schilderung weder berührt noch ist sie vom Verfasser gemeint. Die Dimension aller Aussagen des Buches liegt jenseits der Bezüge von Menschen, Organisationen und Geschehnissen unserer Gegenwart; der Roman hat seine eigene poetische Wahrheit“, Koeppen, Wolfgang: *Das Treibhaus*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Band 2. Frankfurt/M. 1986. S. 222. Koeppens einleitender Vermerk (gemäß Genette handelt es sich hier um einen Fiktionsvertrag, vgl. Genette, *Paratexte*, S. 209ff.) kann als Hinweis dafür gelten, wie automatisiert das Realitätsprinzip Teil des Generierens fiktionaler Wahrheiten ist. Auch die Verwendung der Formulierung „Katalysator für die Imagination“ ließe sich sinnvoll auf die in dieser Arbeit beschriebenen Prinzipien des Generierens fiktionaler Wahrheiten beziehen.

⁷⁴ Dies bedeutet allerdings nicht, dass das Realitätsprinzip so lange konsequent angewendet werden muss, bis direkte fiktionale Wahrheiten widersprechen. Das Realitätsprinzip ist keine „Muss“-Regel, sondern die Beschreibung einer möglichen Vorgehensweise beim Generieren fiktionaler Wahrheiten. Siehe hierzu auch Kap. 1.7. der vorliegenden Arbeit. Bezüglich bestimmter Genre wie beispielsweise dem Science-Fiction sei noch hinzugefügt, dass möglicherweise auch genrespezifische Konventionen eine wichtigere Rolle beim Generieren der fiktionalen Wahrheiten

Das Prinzip der allgemeinen Überzeugung hat nicht die Realität (oder eine Theorie von Realität) als Maßstab, sondern die gemeinsame Wirklichkeitsauffassung innerhalb der Gemeinschaft, in der das Werk entstand. Die griechische Mythologie ist auch heute noch lesenswert, aber sicherlich entsprechen die fiktionalen Wahrheiten, die damals bei den Hörern generiert wurden, nicht denen, die man heute mit dem Realitätsprinzip generieren würde. Eine Geschichte, in der Seefahrer mit knapper Not dem Tod auf dem offenen Meer entgehen, die in einer Gemeinschaft erzählt wird, in der alle davon überzeugt sind, dass die Erde eine flache Scheibe ist und alle Schiffe notwendigerweise von der Erde herabfallen, wenn sie zu nahe an den Abgrund fahren, ohne dass diese Gefahr ausdrücklich in der Geschichte mittels primärer fiktionaler Wahrheiten thematisiert wird, kann nur dann verstanden werden, wenn man die Überzeugung dieser Gemeinschaft teilt oder zumindest von ihr Kenntnis hat. Wenn man aber weiß, dass die Erde rund ist, und die Vorkommnisse der Geschichte allein gemäß dieses Wissens beurteilt, würde die Geschichte ihren Reiz verlieren. Das Prinzip der allgemeinen Überzeugung tritt, wie Walton vermutet, gerade bei Erzählungen aus anderen Kulturkreisen und/oder Zeiten in Kraft, um das Realitätsprinzip zu ersetzen.⁷⁵ Unter der Voraussetzung, dass Freuds psychoanalytische Theorien korrekt sind und Shakespeares *Hamlet* einen klassischen Fall des Ödipuskomplexes illustriert, ist es dann eine fiktionale Wahrheit des Werkes, dass Hamlet an einem Ödipuskomplex leidet? Gemäß dem Realitätsprinzips wäre dies möglicherweise eine legitime Schlussfolgerung, gemäß dem Prinzip der allgemeinen Überzeugung selbstverständlich nicht.

Sowohl das Realitätsprinzip als auch das Prinzip der allgemeinen Überzeugung sind keine festen Regeln, nach denen die Rezeption fiktionaler Werke restlos erklärt oder gar in falsch oder richtig eingeteilt werden kann.⁷⁶ Sie sind Beschreibungsversuche für etwas, das auf sehr unterschiedliche Weisen realisiert werden kann und in höchstem Maße ein Spiel mit Nuancen darstellt. Ein historischer Roman *kann* die Vergangenheit aus einer Erzählperspektive schildern, die eher für das Verwenden des Realitätsprinzips spricht. Es scheint dies gerade für einen heterodiegetischen Erzähler, der aus einer auktorialen Perspektive spricht, der Fall zu sein. Ein historischer Roman mit einem homodiegetischen oder gar

spielen als das Realitätsprinzip. Vgl. hierzu Jannidis, *Figur und Person*, S. 70-72, hier S. 71: „Offensichtlich ist also sowohl Genrewissen als auch Weltwissen relevant, wenn auch im Zweifelsfall Genrewissen relevanter ist als das Weltwissen.“ Vgl. weiterführend hierzu Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

⁷⁵ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 157.

⁷⁶ Vgl. hierzu auch Kapitel 1.7. der vorliegenden Arbeit. An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass diese Prinzipien noch weniger eine Anleitung zur Interpretation sind. Vgl. hierzu Köppe.

autodiegetischen Erzähler legt die Verwendung des Prinzips der allgemeinen Überzeugung nahe: Die Ereignisse werden aus der Perspektive eines ‚anwesenden‘ Erzählers geschildert, und im Rahmen des Make-Believe-Spiels mit dem Roman ist es nahe liegend, fiktionale Wahrheiten gemäß der allgemeinen Überzeugung der entsprechenden erzählten Zeit und des Erzählers oder aber entsprechend des Zeitpunkts des Schreibens durch den Autor bzw. der Leserschaft zur Zeit der Veröffentlichung zu generieren. Jedoch ist diese grobe Einteilung keineswegs zwingend, sondern bestenfalls eine Vermutung über wahrscheinliche Zusammenhänge zwischen Erzählsituationen und den Prinzipien des Generierens. Bereits die Möglichkeit des unzuverlässigen Erzählens stellt diese Aufteilung ebenso grundsätzlich in Frage wie die Möglichkeit alternierender Erzähler in einer Erzählung.⁷⁷

Dennoch stellen das Realitätsprinzip und das Prinzip der allgemeinen Überzeugung Erklärungsversuche dar, die die Beschaffenheit der Strukturen beschreiben können, die beim Generieren indirekter fiktionaler Wahrheit frequent vorkommen. Letztlich bleibt der Theorie allein der Verweis auf den Einzelfall.

1.6.2. Primäre fiktionale Wahrheiten

Primäre fiktionale Wahrheiten sind vor allem in Hinsicht auf erzähltheoretische Fragestellungen von Bedeutung. Die primäre fiktionale Wahrheit einer fiktionalen Erzählung ist, so könnte man argumentieren, dass sie erzählt wird. Von der primären fiktionalen Wahrheit, dass ein Erzähler den Text der Erzählung erzählt, hängen alle weiteren impliziten Wahrheiten ab. Im Fall der *Blechtrommel* ist die primäre fiktionale Wahrheit, dass Oskar Matzerath als Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt die Geschichte seines Lebens erzählt.⁷⁸ Von dieser primären fiktionalen Wahrheit hängen sämtliche weiteren fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt der *Blechtrommel* ab, zum Beispiel dass Oskar bei der Erstürmung der polnischen Post in Danzig anwesend war sowie alle weiteren fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt.

⁷⁷ Auf diesen Sachverhalt hat auch Zipfel hingewiesen. Vgl. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S.88ff. In Hinblick auf unzuverlässiges Erzählen ist allerdings zu ergänzen, dass gerade die Glaubwürdigkeit des Erzählers bisweilen durchaus am Realitätsprinzip gemessen wird. Vgl. hierzu Kap. 3.4.1. dieser Arbeit.

⁷⁸ Vgl. den ersten Satz der *Blechtrommel*: „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, mein Pfleger beobachtet mich, läßt mich kaum aus dem Auge; denn in der Tür ist ein Guckloch, und meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann“ (Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. In: Ders.: *Werkausgabe*. Herausgegeben von Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Band 3 herausgegeben von Volker Neuhaus. Göttingen 1993. S. 9).

Dies scheint für den Fall der *Blechtrommel* durchaus richtig. Jedoch, nicht jede fiktionale Erzählung beginnt mit dem Generieren der primären fiktionalen Wahrheit, dass sie von einem Erzähler erzählt wird. Auf die Frage, ob jede Erzählung notwendigerweise auch einen Erzähler hat, wird in Teil III dieser Arbeit ausführlich eingegangen. Walton, der sich im folgenden Zitat auf Seymour Chatmans *Story and Discourse* beruft,⁷⁹ enthält sich einer Stellungnahme in dieser narratologischen Streitfrage: „I prefer to be relatively liberal in recognizing narrators, to speak of their effacement, usually, rather than their absence“.⁸⁰ Statt einer scharfen Trennung zwischen erzählerlosen Erzählungen und solchen mit Erzähler empfiehlt er Fingerspitzengefühl. Im Rahmen des umfassenden Ansatzes, der Fiktion eben auch in anderen Künsten als nur der Literatur nachgeht, mag die Frage nach der Notwendigkeit eines Erzählers nachrangig sein. Erzählungen in der dritten Person, die keinen ausdrücklichen Erzähler artikulieren, können für Walton auf die gleiche Weise verstanden werden wie beispielsweise das Make-Believe-Spiel mit einem Film oder einem anderen darstellenden Kunstwerk:

It is entirely possible to understand a verbal text as simply making the propositions its words express fictional without making it fictional that those words are spoken or written by anyone or in any way to be attributed to anyone. (We might think of the choice as that between understanding a text to be preceded implicitly by “Let’s imagine that“ or “Let’s imagine someone saying [writing, thinking] that.“)⁸¹

Dies entspricht dem allgemeinen Verständnis Waltons der Rezeption von darstellenden Kunstwerken im Rahmen des Make-Believe-Spiels; in dessen Rahmen ist es implizit akzeptiert, dass die Propositionen des Werkes fiktionale Wahrheiten generieren. Ein Kind, das im Sandkasten einen Sandkuchen hochhält und den anderen Kindern zuruft „Schaut euch diesen Apfelkuchen an!“, kann davon ausgehen, dass von den anderen Kindern das implizite Auffordern zur Vorstellung verstanden wird.⁸²

⁷⁹ Vgl. Chatman, Seymour: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London 1978.

⁸⁰ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 367.

⁸¹ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 365, alle Klammern im Original.

⁸² Eine ausführliche literarische Beschreibung der Funktion und der impliziten Regeln sowie einer Geste des Aufforderns zum Mitspielen, die hier nur ansatzweise zitiert werden kann, findet sich in Brod, Max: *Der Sommer, den man zurückwünscht. Roman aus jungen Jahren*. Zürich 1952. Vgl. bes. S. 43-52, hier S. 50, wo der Erzähler das Spiel zweier Brüder beschreibt, die ein gemeinsames Make-Believe-Spiel ‚Ordensritter‘, ursprünglich ausgehend von einem Geschichtsbuch, in einem Zugabteil und auf Spaziergängen gemeinsam weiterspielen: „– Es entsprach ja dem Wesen dieses ganzen Traumgebildes, das in einem unendlichen Dialog weiterlebte, daß es immer wechselte und doch das alte Zaubertheater der Kindheit blieb, ein

Dennoch ist die Frage berechtigt, ob sich für die Fiktion der Literatur eine genauere Bestimmungen, insbesondere in erzähltheoretischer Hinsicht erreichen lässt. Die in Teil III dieser Arbeit vorgeschlagene Annahme hierzu wird sein, dass das implizite Auffordern, sich die Propositionen des Textes vorzustellen (*de se*), mit einer Haltung beschrieben werden kann, die mit dem von Jonathan Culler und später von Monika Fludernik verwendeten Begriff *naturalization* vorgenommen werden kann.⁸³ Waltons Fiktionstheorie bleibt in Hinblick auf das Verhältnis von Erzählung und Fiktion neutral; eine Trennung, die in der Literaturwissenschaft nicht gänzlich selbstverständlich ist.⁸⁴ Im dritten Teil dieser Arbeit wird deshalb vorgeschlagen, dass fiktionale Erzählungen zumindest implizit die fiktionale Wahrheit ihres Erzähltseins generieren.⁸⁵

1.7. Werkwelt und Spielwelt

Walton unterscheidet zwischen fiktionalen Wahrheiten in der Welt des Werkes und der Welt eines Make-Believe-Spiels auf folgende Weise:

This points to the conclusion that what is fictional in *La Grande Jatte* is what is (or would be) fictional in *any* game in which it is the function of the painting to serve as a prop, and whose fictionality in

Marionettenspiel ohne körperbeschwerte Puppen, federleicht und gerade deshalb ohne die Möglichkeit des Aufhörens, des Todes. Es war ein Spiel ohne Anfang und Schluß, wie es auch keine eigentliche Gliederung hatte; denn jedes der Gespräche, das durch eine feststehende Begrüßung beim fingierten Zusammentreffen der beiden [Ordensritter spielenden Brüder, J. A. B.] eingeleitet wurde, war ja nur Teilstück eines seit je und in alle Zukunft weitergeführten Gesprächs [...]“. Für den Hinweis auf diese Stelle danke ich Docent Martin Todtenhaupt.

⁸³ Vgl. Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London 2002 sowie Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*. London, New York 1996. Vgl. auch Kap. 3.3. der vorliegenden Arbeit.

⁸⁴ Für eine Reihe Narratologen ist die Frage nach der Fiktion unausweichlich auch eine Frage der Erzähltheorie. Sowohl Genette, Cohn als auch Fludernik binden die jeweiligen Definitionen von Fiktion an das entsprechende narratologische Modell an. Vgl. u. a. Genette, Gérard: „Fictional Narrative, Factual Narrative“. In: *Poetics Today* 11, 1990. S. 755-774 sowie ders.: *Fiction et diction*, Paris 1991; Cohn, Dorrit: „Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective“. In: *Poetics Today* 11, 1990. S. 775-804 sowie dies.: *The Distinction of Fiction*; Fludernik, Monika: „Fiction vs. Non-Fiction. Narratological Differentiations“. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg 2001. S. 85-103. Vgl. hierzu auch Teil II, Kapitel 2.5.5. und Teil III der vorliegenden Arbeit.

⁸⁵ Vgl. hierzu die Vorarbeit in Bareis, J. Alexander: „Mimesis der Stimme. Fiktionstheoretische Aspekte einer narratologischen Kategorie“. In: Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin, New York 2006. S. 101-122 sowie Teil III, Kap. 3.3. der vorliegenden Arbeit

such games is generated by the painting alone. I take this to be basically right.⁸⁶

Die Unterscheidung zwischen Werkwelt und der Welt im Zusammenhang mit einem Make-Believe-Spiel (der Spielwelt) ist gerade für eine auf Literatur bezogene Anwendung des Modells von Bedeutung. Wie bereits thematisiert, können fiktionale Wahrheiten der Werkwelt praktisch nicht ohne eine gleichzeitige Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel generiert werden. Dennoch müssen diese beiden Welten – zumindest in der Theorie – strikt auseinander gehalten werden. Dies gelingt nicht immer und resultiert in Rezensionen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die von anderen Lesern abgelehnt werden. Und es geschieht möglicherweise aus dem Grund, dass Kritiker nicht zwischen den fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt und denen, die allein innerhalb des eigenen Make-Believe-Spiels generiert wurden, zu unterscheiden vermochte.

Folgendes Beispiel aus der Rezeption, in dem fiktionale Wahrheiten aus einem privaten Make-Believe-Spiel dokumentiert sind, die nicht notwendigerweise Teil der Werkwelt sind, verdeutlicht den Unterschied zwischen Werkwelt und Spielwelt und illustriert zudem sowohl die Anwendung als auch die Grenzen des Realitätsprinzips: Vladimir Nabokovs bekannte Vorlesung zu Kafkas *Verwandlung*, die in gedruckter Form unter Berücksichtigung der handschriftlichen Kommentare Nabokovs in dessen Unterrichtsexemplar vorliegt,⁸⁷ bietet sowohl eine Vielzahl von Beispielen für die Anwendung des Realitätsprinzips, wie das folgende Zitat zeigt, als auch eine Reihe von Schlussfolgerungen, die eher indirekt generierten fiktionalen Wahrheiten der eigenen Spielwelt Nabokovs zuzurechnen sind:

Now what exactly is the “vermin” into which poor Gregor, the seedy commercial traveller, is so suddenly transformed? It obviously belongs to the branch of the “jointed leggers” (*Arthropoda*), to which insects, and spiders, and centipedes, and crustaceans belong. If the “numerous little legs” mentioned in the beginning mean more than six legs, then Gregor would not be an insect from a zoological point of view. But I suggest that a man awakening on his back and finding he has as many as six legs vibrating in the air might feel that six feels sufficient to be called numerous. We shall therefore assume that Gregor has six legs, that he is an insect.⁸⁸

Wenngleich Nabokov hier zunächst an erster Stelle, allerdings nur in Anführungszeichen, das deutsche Original richtig übersetzt, und eben nicht

⁸⁶ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 60.

⁸⁷ Bowers, Fredson (Hg.): *Vladimir Nabokov. Lectures on Literature*. London 1980. S. 250-283.

⁸⁸ Ebd., S. 258, Hervorhebungen im Original.

Insekt, sondern das englische Wort für Ungeziefer an dieser Stelle benutzt, so sind seine Folgerungen doch ein Beispiel für eine Deutung der *Verwandlung*, die die fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt sprengen und auf Nabokovs eigener Spielwelt beruhen.⁸⁹ Zunächst bedient sich Nabokov eindeutig des Realitätsprinzips, indem er Gregor in die Familie der Arthropoden einordnet. Anschließend beziffert Nabokov die unbestimmte Anzahl der Beine Gregors auf sechs, wofür die direkten fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt allerdings keine ausdrückliche Aufforderung zur Vorstellung vorschreiben.⁹⁰ Grundsätzlich besteht bei der Rezeption der *Verwandlung* das gemeinsame Problem vieler phantastischer Geschichten, inwieweit das Realitätsprinzip herangezogen werden soll und wie sich dieses ‚Auffüllen‘ mit indirekten fiktionalen Wahrheiten mit den direkten fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt in Einklang bringen lässt. Die direkten fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt der Novelle lassen streng genommen keine durchgängige Anwendung des Realitätsprinzips zu. Menschen, die sich über Nacht in sprechende Insekten verwandeln, gibt es nicht; die phantastischen Elemente der Novelle stellen eine konsequente Anwendung des Realitätsprinzips in Frage. Eine durchgehende Applikation des Realitätsprinzips stößt unweigerlich an ihre Grenzen, wie der folgende Abschnitt bei Nabokov illustriert:

Next question: what insect? Commentators say *cockroach*, which of course does not make sense. A cockroach is an insect that is flat in shape with large legs, and Gregor is anything but flat: he is convex on both sides, belly and back, and his legs are small. He approaches a cockroach in only one respect: his coloration is brown. That is all. Apart from this he has a tremendous convex belly divided into segments and a hard rounded back suggestive of wing cases. In beetles this cases conceal flimsy little wings that can be expanded and then may carry the beetle for miles and miles in a blundering flight. Curiously enough, Gregor the beetle never found out that he had wings under the hard covering of his back.⁹¹

Nachdem Nabokov zuerst die Schlussfolgerung gezogen hat, dass Gregor sechs Beine hat, was durch direkte fiktionale Wahrheiten nicht belegbar ist, folgert er nun, dass es sich bei Gregor eben nicht um eine Küchenschabe handeln kann. Auch diese indirekt generierten fiktionalen Wahrheiten in Nabokovs Spielwelt sind offensichtlich nicht notwendigerweise

⁸⁹ Die englische Übersetzung, die Nabokov vorlag, übersetzt im ersten Satz mit „insect“ für das deutsche „Ungeziefer“, vgl. ebd., S. 250.

⁹⁰ In *Die Verwandlung* bleibt die genaue Anzahl der Beine Gregors ungewiss. Jedoch findet sich der Hinweis, dass es sich nach Gregors Verwandlung um zwei Beinreihen handelt, was Nabokovs Einteilung in die Familie der Gliederfüßer zunächst stützt. Vgl. Kafka, Franz: *Die Verwandlung*. Nachwort von Egon Schwarz. Stuttgart 1995. S. 24.

⁹¹ Bowers, S. 259.

in jedem Make-Believe-Spiel mit der *Verwandlung* zu generieren. Inwieweit Gregor nur in Hinblick auf seine Farbe einer Küchenschabe ähnelt, sei dahingestellt.⁹² Nabokovs Schlussfolgerung, dass sich unter Gregors hartem Rücken Flügel befinden müssen, wird durch die direkten fiktionalen Wahrheiten keineswegs belegt und ist somit ebenfalls nur eine fiktionale Wahrheit der Spielwelt Nabokovs, keinesfalls aber eine fiktionale Wahrheit der Werkwelt.⁹³ Inwieweit die Frage, in welche Art von Ungeziefer sich Gregor Samsa verwandelt, überhaupt für das Verständnis und die Interpretation der *Verwandlung* eine Rolle spielt, sei ebenso dahingestellt.⁹⁴

Waltons Definition der Werkwelt ist nicht so umfangreich, wie man sich das als Literaturwissenschaftler wünschen würde. Dies liegt möglicherweise daran, dass sein Hauptaugenmerk aufgrund seiner Fragestellung auf die Funktion der Fiktion gerichtet bleibt und nicht auf die Konsequenzen für Literaturwissenschaftler, deren Bestreben, intersubjektiv kommunizierbar und mit dem Anspruch wissenschaftlicher Objektivität über fiktionale Werke zu schreiben, stets mit der Trennung zwischen Werkwelt und Spielwelt verbunden bleibt. Doch auch diese theoretische Trennung stößt an ihre Grenzen. Zum einen können die fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt nur mittels einer Spielwelt generiert werden. Zum anderen stellen besonders interpretatorisch schwierige Texte in Frage, ob allein fiktionale Wahrheiten der Werkwelt zu einem befriedigenden Verständnis führen. Geschichten, in denen alles bis ins Detail beschrieben ist, wo keine Frage offen bleibt, scheinen einerseits nicht realisierbar, denn wie könnte man wirklich alles erzählen? Andererseits scheint ein solcher Typus von Geschichte ausgesprochen langweilig. Gerade im Falle Kafkas sind die ungenauen fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt oftmals zu wenig, um ein alle Teile des Textes umfassendes

⁹² Die Tatsache, dass Gregor ein Ungeziefer ist, eine genauere Bestimmung im Werk aber fehlt und eine Vielzahl von Rezipienten sich, möglicherweise, da es sich um den semantischen Prototyp für Ungeziefer handelt, eine Küchenschabe vorstellen, macht die fiktionale Wahrheit Küchenschabe eventuell plausibel. Aber auch diese ist bestenfalls eine fiktionale Wahrheit mancher Spielwelten, nicht jedoch aller und somit keine fiktionale Wahrheit der Werkwelt.

⁹³ So bleibt beispielsweise der Apfel, mit dem der Vater Gregor bewirft, „im Fleische sitzen“ (Kafka, *Verwandlung*, S. 44). Bei konsequenter Anwendung des Realitätsprinzips müsste der Apfel gemäß der von Nabokov entworfenen Anatomie Gregors aber in dessen Flügeln stecken bleiben.

⁹⁴ Angemerkt sei noch, dass Nabokovs Vorlesung sicherlich in einem leicht ironisch-humoristischen Ton gehalten ist und Nabokov sich möglicherweise des spielerischen Charakters seiner Ausführungen durchaus bewusst war. Grundsätzlich geht es hier nicht darum, wie Nabokovs Vorlesung zu beurteilen ist, sondern allein darum, dass sich an den Ausführungen eine Reihe von relevanten Detailproblemen gut illustrieren lassen.

Verständnis zu ermöglichen.⁹⁵ Doch auch Texte, die in ihren fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt detaillierter sind als Kafkas Verwandlung, generieren keine vollständigen Welten und bedürfen darüber hinaus jederzeit des Make-Believe-Spiels, um überhaupt aktualisiert werden zu können. Im Rahmen des Make-Believe-Spiels werden fiktionale Wahrheiten gemäß den beschriebenen Prinzipien generiert. Diese sind aber keine Rezepte oder Anleitungen für Verständnisprozesse, sondern bestenfalls Beschreibungskategorien, die es ermöglichen, den Rezeptionsvorgang zumindest ein Stück weit theoretisch zu erfassen. Die Prinzipien sind keine allgemeingültigen Instrumente der Interpretation, die hier deutlich vom Verständnis im Akt der Rezeption unterschieden werden soll.⁹⁶

Dem Realitätsprinzip jederzeit sklavisch zu folgen führt unweigerlich zu Kurzschlüssen, wie hier am Beispiel von Nabokovs Kafka-Rezeption gezeigt werden konnte. Bis zu welchem Grad das Realitätsprinzip oder aber auch das Prinzip der allgemeinen Überzeugung verwendet werden sollen, bleibt eine Frage nach der Verankerung in fiktionalen Wahrheiten der Werkwelt, die stets der Prüfstein sind, auf dem die indirekt generierten fiktionalen Wahrheiten des jeweiligen Make-Believe-Spiels sich gründen müssen.

Es ist aber deutlich geworden, dass die theoretische Trennung zwischen Werkwelt und Spielwelt die Möglichkeit eröffnet, Rezeptionsvorgänge zu beschreiben und zu bewerten. Die beiden Welten sind aber wie gezeigt nicht voneinander unabhängig, sondern nur wechselseitig durch einander generierbar. Konsequenzen hat dies auch in Hinblick auf die Frage nach dem Status der Narratologie im Spannungsfeld zwischen Methodologie, Analysemodell und Interpretationswerkzeug, worauf im dritten Teil der vorliegenden Arbeit noch einmal eingegangen wird.

1.8. Zusammenfassung Teil I

In *Mimesis as Make-Believe* präsentiert Kendall Walton eine Theorie der Fiktion für alle darstellenden Künste. Sie beruht auf den Grundannahmen, dass 1. Fiktion ein Phänomen darstellt, das den verschiedenen darstellenden Künsten gemeinsam ist und deshalb zunächst nicht für jede dieser Kunstgattungen in spezifischer Weise bestimmt werden muss, und 2.,

⁹⁵ Damit ist allerdings nicht gemeint, dass es eine einzig ‚richtige‘ Spielwelt zu den Erzählungen Kafkas oder anderer notwendigerweise auch geben muss, noch dass eine ‚befriedigende‘ Interpretation wünschenswert oder überhaupt möglich sei.

⁹⁶ Auf die Bedingungen und Erfordernisse der Interpretationstheorie kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen werden. Es scheint jedoch klar, dass zwischen einer theoretisch-methodisch wie auch immer bestimmten Interpretation und einem basalen Textverständnis unterschieden werden kann. Für letzteres können die beschriebenen Prinzipien partielle Gültigkeit beanspruchen, für eine Theorie der Interpretation sicherlich nicht.

dass diese den darstellenden Künsten gemeinsame Eigenschaft des Phänomens Fiktion in Analogie zu einem Make-Believe-Spiel verstanden werden kann. Waltons Verständnis von Mimesis hat, wie in Kapitel 1.2. gezeigt wurde, Gemeinsamkeiten mit der aristotelischen Definition, die Mimesis als Darstellung begreift, so dass grundsätzlich auch andere Kunstformen darunter fallen. Dieses Verständnis von Mimesis weicht in einer Reihe von Punkten von Konzepten in der Narratologie ab; es wird deshalb erforderlich sein, diesen Begriff in Teil III dieser Arbeit in Hinblick auf erzähltheoretische Fragestellungen einer genaueren Analyse zu unterziehen.

Die Analogie des Make-Believe-Spiels stellt eine Möglichkeit dar, die Vorgänge bei der Rezeption fiktionaler Werke zu erklären. Fiktionale Welten entstehen durch fiktionale Wahrheiten, die mit Hilfe von Requisiten, beispielsweise einem Roman, generiert werden. Dieser Vorgang des Generierens ist dabei in ähnlicher Weise implizit regelgeleitet wie das Make-Believe-Spiel von Kindern. Grundlage für die Entscheidung, ob ein Objekt als eine Darstellung im Sinne Waltons gilt, sind im Falle der Literatur vor allem paratextuelle Kennzeichen wie beispielsweise Genrebezeichnungen. Die Unter- bzw. Entscheidung bezüglich Fiktion und Nicht-Fiktion wird in Teil II der vorliegenden Arbeit einer genaueren Analyse unterzogen.

Darstellungen, die bei einem Make-Believe-Spiel als Requisite dienen, rufen Vorstellungen hervor. Diese Vorstellungen sind stets *de se* und implizieren hiermit Vorstellungen über den Vorstellenden selbst – zumindest die Vorstellung, dass derjenige, der sich von innen heraus etwas vorstellt, dadurch von dieser Vorstellung erfährt, ohne notwendigerweise damit auch eine Vorstellung *de re*, mit sich selbst als Objekt, zu generieren. Das Vorstellen *de se* erklärt die Möglichkeit des Rezipienten, Gefühle gegenüber fiktionalen Objekten zu entwickeln. Dieser Aspekt wird in Hinblick auf das Erzählen ‚ohne‘ Erzähler in Teil III dieser Arbeit zu diskutieren sein.

Mit Hilfe der Requisiten werden Vorstellungen vorgeschrieben. Auf diese Weise entstehen fiktionale Wahrheiten. Eine Aussage ist dann fiktional wahr, wenn sie wahr ist in der Werkwelt, die als Requisite für das Generieren gedient hat. Fiktional wahr in der Welt des Werkes ist das, was fiktional wahr ist in *jedem* Make-Believe-Spiel mit dem Werk. Alle fiktionalen Wahrheiten, die im Make-Believe-Spiel generiert werden, beruhen zwar letztendlich auf primären fiktionalen Wahrheiten des Werkes, werden aber von den primären Wahrheiten ausgehend auch indirekt generiert. Das Generieren indirekter fiktionaler Wahrheiten geschieht oftmals mit Hilfe des Realitätsprinzips und/oder dem Prinzip der allgemeinen Überzeugung. Fiktionale Welten, sowohl Werkwelten als auch

Spielwelten, sind niemals ‚vollständige‘ Welten, sondern werden mit fiktionalen Wahrheiten gemäß den oben genannten Prinzipien ‚aufgefüllt‘.

Wie das Beispiel der Rezeption durch Nabokov gezeigt hat, lassen sich anhand der Unterscheidung von Werkwelt und Spielwelt unterschiedliche Resultate bei der Textrezeption erklären und prüfen. Durch das Unterscheiden direkter und impliziter fiktionaler Wahrheiten, der Unterscheidung zwischen Werkwelt und Spielwelt sowie dem Extrapolieren der angewandten Prinzipien beim ‚Auffüllen‘ der fiktionalen Welten kann der Rezeptionsvorgang zumindest ein Stück weit transparent gemacht werden.

Waltons *Mimesis als Make-Believe* eröffnet somit die Möglichkeit einer umfassenden Beschreibung der Fiktion in verschiedenen Künsten. In Hinblick auf literaturspezifische und erzähltheoretische Fragestellungen bedarf sie aber einer weiterführenden Diskussion. Für Walton ist Fiktion *nicht* an eine Erzähltheorie und/oder eine Definition von Erzählung gebunden. Dennoch erscheinen diese Fragen für den Bereich der erzählenden Literatur voneinander abhängig. Waltons Theorie muss deshalb in Teil II und III dieser Arbeit in Hinblick auf alternative Fiktionsmodelle und erzähltheoretische Fragen diskutiert werden. Dabei soll aber der grundlegende Ansatzpunkt, Fiktion nicht als ein literaturspezifisches Phänomen zu betrachten, beibehalten werden, um die *differentia specifica* der Literatur, und insbesondere der erzählenden Literatur, innerhalb dieses Rahmens herausarbeiten zu können. Die Frage nach der Fiktion in der Literatur *soll* und *kann* also erst *nach* Klärung der Frage nach der Fiktion als einem allgemeinen Phänomen darstellender Künste beantwortet werden.

Teil II

*Er ist also, auch wenn er wirklich Geschehenes dichterisch behandelt,
um nichts weniger Dichter.*

Aristoteles⁹⁷

⁹⁷ Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994. S. 31.

2. Grundprobleme und Modelle literaturwissenschaftlicher Fiktionstheorien

Nachdem in Teil I die Fiktionstheorie Waltons in ihren Grundzügen erläutert wurde, soll nun in Teil II dieser Arbeit diese Theorie in Zusammenhang mit der aktuell andauernden Diskussion zur Fiktionstheorie im weiteren Kontext der Literaturtheorie gesetzt werden. Die literaturtheoretischen Arbeiten zur Theorie der Fiktion zeichnen sich einerseits durch eine große Diversifikation der Erklärungsansätze aus, wie der nachfolgende Versuch einer Einführung in die Forschung bereits andeutet, andererseits gibt es jedoch stets wiederkehrende Grundprobleme. Dies ist zunächst die Unterscheidung der Fiktion von Nicht-Fiktion, die, wie hier gezeigt werden wird, nicht als Oppositionsverhältnis von Fiktion und Wirklichkeit (Kap. 2.2.) oder Fiktion und Wahrheit (Kap. 2.3.) beschrieben werden kann. Wenn Fiktion jedoch nicht das Gegenteil von Wahrheit und/oder Wirklichkeit ist, wie soll man dann Fiktion von Nicht-Fiktion unterscheiden? In der Literaturwissenschaft wurden von verschiedenen Seiten immer wieder Fiktionssignale diskutiert, an denen Fiktion von Nicht-Fiktion unterschieden werden sollen. In den Kapiteln 2.4.1. und 2.4.2. der vorliegenden Arbeit werden diese Fiktionssignale diskutiert und mit Waltons Erklärungsvorschlag verglichen. Anschließend werden in den Kapiteln 2.5.1. bis 2.5.5. alternative Erklärungsmodelle der Fiktion in der Literatur untersucht, die ebenfalls in erster Linie in ihrem Verhältnis zu Waltons Fiktionstheorie diskutiert werden sollen.

2.1. Anstatt einer Einführung in die vorliegende Forschung

Wer den Versuch unternimmt, eine Auswahl der verschiedenartigen literaturwissenschaftlichen Fiktionstheorien unter Berücksichtigung angrenzender Wissenschaften, die sich ebenfalls mit der Fiktion der Literatur beschäftigen, auch nur ansatzweise systematisch darzustellen, sieht sich einer langen Reihe von Problemen gegenüber – und einer letztlich unüberschaubaren Menge von Veröffentlichungen. Grobe Einteilungen sind aber dennoch möglich und solche sollen im Folgenden auch vorgenommen werden, auch wenn solche Rubrizierungsversuche stets Vereinfachungen darstellen. Oft genug stellen die Modelle der prominentesten Vertreter der literaturwissenschaftlichen Fiktionstheorie zudem eine Synthese unterschiedlichster theoretischer Einflüsse dar. Anspruch auf Vollständigkeit, auch in Hinblick auf die Darstellung der jeweiligen Ansätze, kann und soll weder diese kurze Übersicht über die vorliegende Forschung noch die nachfolgenden Besprechungen der diversen alternativen Modelle erheben. Hinzu kommt, dass der literarischen Fiktion ebenso wie der nicht-literarischen Fiktion nicht nur in der Literaturwissenschaft, sondern auch in einer Anzahl weiterer Disziplinen

Aufmerksamkeit geschenkt wird, die aufgrund ihrer jeweiligen Prämissen unterschiedliche Einfallswinkel auf die Thematik verwenden, wie dies nicht zuletzt auch in der vorliegenden Arbeit der Fall ist.

Innerhalb der deutschsprachigen Erzähltheorie stellt die Fiktionstheorie einen zentralen Ausgangspunkt dar, was sich zuletzt bei Monika Fludernik, bei Martínez/Scheffel und zuvor bereits bei Jochen Vogt in deren Einführungen sowie in der aktuellen deutschsprachigen Monographie zur Narratologie von Wolf Schmid zeigt.⁹⁸ Dabei bieten Martínez/Scheffel über die einführende Problematisierung der Kategorie ‚Fiktion‘ und den daraus resultierenden Konsequenzen für die Erzähltheorie hinaus auch ein Kapitel mit Überblick über die Forschungsliteratur, in dem sie eine grobe Einteilung der unterschiedlichen fiktionstheoretischen Modelle liefern.⁹⁹ Sie führen ihre Unterscheidungen allerdings mit Hilfe äußerst heterogener Kategorien durch: Teilweise unterscheiden sie kategorial – die Unterscheidung von ‚*faktuellem und fiktionalem Erzählen*‘, teilweise logisch – die Frage nach der ‚*Wahrheit von Dichtung*‘,¹⁰⁰ teilweise historisch – und da innerhalb der Kategorien ‚*Fiktionskritik*‘ und ‚*Fiktionsbewußtsein*‘, aber auch sprachlich-wissenschaftshistorisch – ‚*die deutschsprachige Fiktionstheorie*‘ sowie letztlich theoretisch – zwischen Theorien mit ‚*semantische[m] Ansatz*‘,

⁹⁸ Das wohl derzeit prominenteste deutschsprachige Beispiel ist die *Einführung in die Erzähltheorie* von Matías Martínez und Michael Scheffel (3., geringfügig geänderte Auflage, München 2002), vgl. bes. S. 9ff sowie 160ff. Vgl. auch die Einführung von Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2006, bes. S. 72ff. Vgl. auch die deutsche Version der ursprünglich russischen Monographie von Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York 2005, bes. S. 32 ff. Vgl. auch Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Opladen, Wiesbaden 1998, bes. S. 13ff. Ein möglicher Grund für die nahe Anbindung der Fiktionstheorie an die Narratologie im deutschsprachigen Raum mag wissenschaftshistorische Gründe haben und mit der Nähe zur Romantheorie zusammenhängen. Vgl. hierzu den genauen historischen Überblick von Cornils/Schernus, aber auch die Kontroverse um den Artikel von Darby.

⁹⁹ Ebenfalls einen neueren Überblick findet man im Artikel von Groeben, Norbert/Nickel-Bacon, Irmgard/Schreier, Margrit: „Fiktionsignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)“. In: *Poetica* 32, 2000. S. 267-299. Dort wird allerdings nur sehr grob zwischen darstellungsbezogenen Fiktionalitätstheorien (mit dem Beispiel Hamburger), semantischen Fiktionalitätstheorien (mit den Beispielen Gabriel, Goodman) und pragmatischen Ansätzen (mit den Beispielen Schmidt, Searle, Iser, Landwehr, Eco) unterschieden. Hinsichtlich der Unterscheidung Fiktion – Nicht-Fiktion wird auf o. a. Artikel in Kap. 2.2. und 2.3. der vorliegenden Arbeit zurückzukommen sein.

¹⁰⁰ Martínez/Scheffel, *Einführung*, S. 160, Hervorhebungen im Original.

„möglicher Welten“, „Sprechakttheorie“ sowie „[p]ragmatische[n] Fiktionstheorien“.¹⁰¹

Die in den Kapiteln 2.5. bis 2.5.5. diskutierten Fiktionstheorien unterliegen zu großen Teilen ähnlichen theoretischen Differenzierungskategorien wie in Martínez/Scheffel. Die Diskussion wird um ein Kapitel zu intentionalistisch geprägten Ansätzen erweitert, da hier eine Reihe von Kritikern an Waltons Ansatz zusammengefasst werden können. Zunächst sollen allerdings Grundprobleme der Fiktionstheorie und deren Lösungsvorschläge ausgehend vom Modell Waltons erörtert werden, um die in Teil I herausgearbeiteten Möglichkeiten, aber auch verbleibende Probleme der Theorie Waltons unter Berücksichtigung literaturtheoretischer Fragestellungen zu diskutieren. Diese Vorgehensweise ermöglicht ein zusammenhängendes Bild der Theorie Waltons, ohne dabei gezwungen zu sein, auf die jeweiligen alternativen Ansätze im Detail einzugehen – sie werden stattdessen im Anschluss daran separat mit den durch Walton erarbeiteten Lösungen verglichen werden. Zu den zentralen Grundproblemen der Fiktionstheorie gehören vor allem das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit, die Rede von Fiktion und Wahrheit sowie die Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion in der erzählenden Literatur.

Weiterhin soll statt eines die Grenzen dieser Arbeit bei weitem sprengenden Forschungsüberblicks an dieser Stelle nur auf die einschlägige Forschung und Übersichtsdarstellungen in folgenden neueren Arbeiten verwiesen werden: In der bereits besprochenen Arbeit von Zipfel zur Fiktionstheorie findet man die bislang aktuellste und umfassendste Bibliographie zur Theorie der literarischen Fiktion sowie eine umfassende Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Erklärungsansätzen der Fiktionstheorie, allerdings stets bezogen auf den Rahmen des von Zipfel gewählten sprachhandlungstheoretischen Modells. Überblicksdarstellungen zur Fiktionstheorie bieten auch Monographien zu einzelnen Werken, Autoren oder Themen, wie beispielsweise Rainer A. Wirth in seiner Dissertation zur Prosa von James Joyce.¹⁰² Meike Heinrich-Korpys beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit der Fiktionalität des Tagebuches.¹⁰³ Nathalie Jacobys Dissertation untersucht in Zusammenhang mit der zeitgenössischen fiktionalen Biographie auch das Fiktionalitätsproblem und behandelt dieses in Hinblick auf die fiktionale Biographie im Rahmen ei-

¹⁰¹ Ebd., S. 161f., Hervorhebungen im Original.

¹⁰² Vgl. Wirth, bes. S. 25ff.

¹⁰³ Heinrich-Korpys, Meike: *Tagebuch und Fiktionalität. Signalstrukturen des literarischen Tagebuchs am Beispiel der Tagebücher von Max Frisch*. St. Ingbert 2003. Die fiktionstheoretischen Grundlagen der Arbeit konzentrieren sich im wesentlichen auf die Diskussion bei Iser.

ner Triade der Narrativität, Literarizität und Fiktionalität.¹⁰⁴ Ein aktuelles Beispiel aus der Ästhetik ist der Beitrag von Hermann Wiegmann, in dem die Fiktion der Literatur erörtert wird.¹⁰⁵ Einen reichhaltigen Überblick aus philosophischem Blickwinkel bietet K. Ludwig Pfeiffer, in dem auch eine fundierte Auseinandersetzung mit den Beiträgen der Konstanzer Schule vorgenommen wird.¹⁰⁶ Gottfried Gabriel ist Verfasser des Eintrags im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, der ausführlicher in die Problematik einführt als der Eintrag von Achim Barsch im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*.¹⁰⁷ Einen sehr genauen Überblick liefert Rühling in seinem Beitrag zum Handbuch *Grundzüge der Literaturwissenschaft*.¹⁰⁸ Aus philosophiegeschichtlicher Perspektive untersucht Gabriel den Fiktionsbegriff in der Dichtungstheorie der Aufklärung und bringt abschließend u. a. Waltons Theorie in Verbindung mit dem aristotelischen Katharsisgedanken.¹⁰⁹ Aus eher sprachwissenschaftlicher Perspektive ist vor allem zu nennen der Beitrag von Klaus W. Hempfer.¹¹⁰ Die derzeit jüngste fiktionstheoretische Monographie im deutschsprachigen Bereich stammt von Peter Blume, *Fiktion und Weltwissen*, in der zwischen ‚panfiktionalistischen‘, ‚autonomistischen‘ und ‚kompositionalistischen‘ Fiktionstheorien unterschieden wird, vor allem unter Berücksichtigung der Problematik des Weltwissens als sinnstiftende Größe im Zusammenhang mit fiktionalen Texten.¹¹¹

¹⁰⁴ Jacoby, Nathalie: *Mögliche Leben. Zur formalen Integration von fiktiven und faktischen Elementen in der Literatur am Beispiel der zeitgenössischen fiktionalen Biographie*. Frankfurt/Main u. a. O. 2005. Die Arbeit ist in Bezug auf die verwendete Sekundärliteratur auf dem Stand der Annahme der Dissertation in Freiburg WS 2000/2001.

¹⁰⁵ Wiegmann, Hermann: *Literaturtheorie und Ästhetik: Kategorien einer systematischen Grundlegung*. Frankfurt/M. u. a. O. 2002. Vgl. bes. S. 7ff.

¹⁰⁶ Pfeiffer, K. Ludwig: „Zum systematischen Stand der Fiktionstheorie“. In: *Journal for General Philosophy of Science/Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 21, 1990. S. 135-156.

¹⁰⁷ Vgl. Gabriel, Gottfried: „Fiktion“. In: Weimar, Klaus u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1*. Berlin, New York 1997. S. 594-598; Barsch, Achim: „Fiktion/Fiktionalität“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 149-150.

¹⁰⁸ Rühling, Lutz: „Fiktionalität und Poetizität“. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 7. Auflage. München 2005. S. 25-51.

¹⁰⁹ Vgl. Gabriel, „Der Begriff der Fiktion“.

¹¹⁰ Hempfer, Klaus W.: „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100, 1990. S. 109-137.

¹¹¹ Vgl. Blume, Peter: *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin 2004.

Unter den englischsprachigen Artikeln mit Hinweisen zu aktuellen Beiträgen zur Fiktionstheorie sind in Auswahl zu nennen die Artikel von Jonathan Culler,¹¹² Thomas Pavel¹¹³ sowie von Uri Margolin,¹¹⁴ der sich auch dezidiert mit der Theorie Waltons auseinandersetzt. Die jüngste umfassende Monographie zur Fiktion der Literatur aus philosophischer Perspektive im englischsprachigen Raum stammt von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen.¹¹⁵ Ein aktueller englischsprachiger Beitrag mit Forschungsüberblick, der zudem die deutschsprachige Diskussion teilweise mit einbezieht, findet sich im Beitrag von Margrit Schreier zum Realitätsstatus des Films *The Blair Witch Project*.¹¹⁶ Den derzeit aktuellsten Überblick im englischsprachigen Bereich liefert David Gorman in seinem Eintrag in der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*.¹¹⁷

2.2. Fiktion vs. Wirklichkeit

Ein in verschiedenen Formen immer wieder zu beobachtender Versuch, das Phänomen Fiktion zu bestimmen, besteht darin, Fiktion als das Gegenteil von Wirklichkeit abzugrenzen;¹¹⁸ ein weiterer darin, Fiktion als das Gegenteil von Wahrheit zu setzen, oftmals in Verbindung mit sprachwissenschaftlichen Untersuchungen zur fiktionalen Rede. Als Illustration für den zweiten hier genannten Ansatz, auf den im nachfolgenden Kapitel näher eingegangen werden wird, diene der oft zitierte Satz von Philip Sidney, „Now, for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth“.¹¹⁹ Als Ausgangspunkt für die Diskussion um die ‚Nicht-Wirklichkeit‘ der Fiktion, die hier geführt werden soll, werden die Ausführungen

¹¹² Culler, Jonathan: „Problems in the Theory of Fiction“. In: *Diacritics* 14, 1984. S. 2-11.

¹¹³ Pavel, „Fiction and Imitation“.

¹¹⁴ Margolin, Uri: „The Nature and Function of Fiction: Some Recent Views“. In: *Canadian Review of Comparative Literature*, 1992. S. 101-117.

¹¹⁵ Lamarque, Peter/Olsen, Stein Haugom: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford 1994.

¹¹⁶ Schreier, Margrit: „‘Please Help Me; All I Want to Know Is: Is It Real or Not?’: How Recipients View the Reality Status of *The Blair Witch Project*“. In: *Poetics Today* 25, 2004. S. 305-334. Vgl. bes. Kap. 2.1.

¹¹⁷ Vgl. Gorman, David: „Theories of Fiction“. In: Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hg.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London 2005. S. 163-167.

¹¹⁸ Jannidis verwendet statt Realität/Wirklichkeit den Begriff ‚aktuelle Welt‘, einerseits wohl um dem Rahmen der Theorie möglicher Welten, auf die in seinem Modell teilweise zurückgegriffen wird, auch begrifflich zu entsprechen, andererseits um den in „Mißkredit“ geratenen Begriff Realität durch „erkenntnistheoretische[] Krisen und den *linguistic turn* hindurch“ als Begriff mit Differenzqualität beizubehalten (Jannidis, *Figur und Person*, S. 66, Fn. 117). Der in der vorliegenden Arbeit verwendete Begriff Realität entspricht weitgehend diesem Verständnis.

¹¹⁹ Vgl. Shepherd, S. 123.

Zipfels, der via DUDEN folgende Begriffsdefinition vornimmt, herangezogen:

Das Substantiv *Fiktion* wird im folgenden allgemein für den noch eingehend zu bestimmenden Phänomenbereich, auf den sich die Überlegungen beziehen, verwendet. Die Adjektive *fiktiv* und *fiktional* werden gemäß der entsprechenden *Duden*-Definition gebraucht. *Fiktiv* wird dort ähnlich wie *Fiktion* u. a. mit frei erfunden umschrieben und bezieht sich auf die Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten. Die Bestimmung von *fiktional* lautet nach Duden *auf einer Fiktion beruhend*. So werden im folgenden Texte, in denen Fiktives dargestellt wird, als *fiktional* bezeichnet.¹²⁰

Im letzten Satz des Zitats wird deutlich, wo Zipfel die entscheidende Erweiterung der von ihm zitierten Duden-Definition durchführt. Sie beruht darauf, dass auch er das Phänomen Fiktion an die Fiktivität des Dargestellten bindet, und damit von einer Opposition Fiktion – Wirklichkeit als *differentia specifica* der literarischen Fiktion ausgeht. Die Duden-Definition hingegen bindet das in Frage stehende Phänomen nicht an die Fiktivität des Dargestellten, sondern beschreibt Fiktion als etwas, das „nur in der Vorstellung existiert; etw. Vorgestelltes, Erdachtetes“.¹²¹ Ob man sich Rotkäppchen oder Caesar vorstellt, allein dadurch, dass man sie sich vor-stellt, bedeutet dies, dass sie momentan nur in einer Vorstellung existieren, egal, ob sie wie Rotkäppchen fiktiv, also nicht-wirklich, oder wie Caesar real, also außerhalb der Fiktion und damit der Vorstellung ‚Caesar‘, in der Realität existieren oder existiert haben. In seiner Einbettung des Phänomens Fiktion in eine ‚Sprachhandlungspraxis‘ besteht Zipfel jedoch darauf, dass die „Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten eine Voraussetzung der Sprachhandlungspraxis *Fiktion* ist“.¹²²

Man könnte jedoch die Duden-Definition auch in einer weniger spezifischen Form verstehen, in der das Vorgestelltsein und Erdachtsein als eine Tätigkeit des Rezipienten verstanden wird. Bücher existieren. Wir können sie anfassen, sehen, sie sind existent im Bereich unserer direkten Erfahrung. Das, was in einem Buch dargestellt wird, wird vom Rezipienten ‚nur‘ vorgestellt, imaginiert, und ist als diese bestimmte Vorstellung ontologisch nicht existent. Ob die einzelnen Vorstellungen auf realen oder erfundenen Sachverhalten basieren, ist für den Status des Vorstellens uninteressant und bezieht sich nur auf den Status des Vorgestellten. Der Status des Vorgestellten ist im Unterschied zum Status des Vorstellens für die Beschreibung des Phänomens Fiktion nicht relevant. Zipfels Aus-

¹²⁰ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 19, Hervorhebungen im Original.

¹²¹ DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*. Herausgegeben und bearbeitet vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim u. a. O. 1996. S. 506.

¹²² Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 283, Hervorhebung im Original.

sage könnte also auf folgende Weise modifiziert werden: Anstatt der Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten eine entscheidende Rolle zukommen zu lassen, scheint es adäquater zu sein, die Nicht-Wirklichkeit aufgrund des Aktes des Vorstellens als die *differentia specifica* der Fiktion zu bestimmen.

Dies deckt sich mit der Sichtweise des Verhältnisses Fiktion – Wirklichkeit in der Theorie Waltons, wo auf die Anbindung der Fiktion an die Fiktivität des Dargestellten verzichtet werden kann.¹²³ Diese Sichtweise, die, wie gezeigt, nicht dem Verständnis der Duden-Definition widerspricht, bietet darüber hinaus mehrere Vorteile. Wie auch Zipfel hervorhebt, sind fiktionale Erzählungen niemals durchgehend frei erfunden, also fiktiv, sondern stellen eine bunte Mischung aus Erfundenem und Gefundenem dar.¹²⁴ Daraus resultiert aber die Frage nach dem Anteil von fiktiven und nicht-fiktiven Teilen von fiktionalen Geschichten und in welchem Verhältnis diese Teile zueinander stehen. Sind völlig frei erfundene Geschichten ‚fiktiver‘ als solche, in denen nur ganz geringe Details erfunden sind, der Rest allerdings eine getreue Wiedergabe der Wirklichkeit ist, vorausgesetzt, dass so etwas überhaupt möglich ist? Solche Überlegungen beinhalten eine grundlegende Problematik: Zipfel verortet zwar zwei Grundformen „fiktiver“¹²⁵ Geschichten, die er als Realistik und Phantastik bezeichnet,¹²⁶ doch aufgrund der Komplexität und der fast unerschöpflichen Möglichkeiten, die das fiktionale Erzählen bietet, und dies gerade weil es gegenüber dem ontologischen Status des Dargestellten indifferent ist, müssen solche Kategorisierungsversuche letztlich vage bleiben.¹²⁷ Damit soll allerdings nicht behauptet werden, dass es für die

¹²³ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, bes. Kap. 2., „Fiction and Nonfiction“.

¹²⁴ Vgl. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 79: „Fiktive Geschichten sind nie ganz und gar fiktiv“. Vgl. hierzu auch Blume, dessen Arbeit sich gerade mit den nicht-fiktionalen Elementen fiktionaler Literatur auseinandersetzt. Vgl. auch Jacoby, S. 18, die konstatiert: „Die Integration fiktiver und faktischer Elemente in einem fiktionalen Zusammenhang kennzeichnet Literatur überhaupt“. Zur Formulierung „Finden und Erfinden“ vgl. Härtling, Peter: *Der spanische Soldat oder Finden und Erfinden. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Ungekürzte Ausgabe. München 1994, aber auch bereits Eykman, Christoph: „Erfunden oder Vor-gefunden? Zur Integration des Außerfiktionalen in die epische Fiktion“. In: *Neophilologus* 62, 1978. S. 319-334. Auf die von verschiedener Seite angeführten Unterscheidungen zwischen realen, fiktiven und ‚gemischten‘ Objekten wird im Kap. 2.5.3. der vorliegenden Arbeit eingegangen.

¹²⁵ Zipfel verwendet in der Überschrift des Kapitels 3.6 (Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 106) das Adjektiv ‚fiktiv‘ und nicht ‚fiktional‘, was wenig einleuchtet. Wenn Fiktivität Voraussetzung von Fiktion ist, wie Zipfel behauptet, erübrigt sich im Grunde die Verwendung des Adjektivs ‚fiktional‘, das bei Zipfel dennoch die frequente Beschreibung des Phänomens Fiktion darstellt.

¹²⁶ Vgl. ebd., Kap. 3.6, S. 106ff.

¹²⁷ Hierauf wird in Kap. 2.5.3. der vorliegenden Arbeit noch einmal eingegangen.

Literaturwissenschaft uninteressant wäre, ob das Dargestellte erfunden ist oder nicht.¹²⁸ Zipfel ist vielmehr zuzustimmen, wenn er wie folgt konstatiert: „Die Frage, z. B., warum die Geschichte der *Jahrestage* zum einen im realen New York, zum anderen in einem fiktiven Mecklenburg angesiedelt ist, wird für die *Interpretation* des Gesamtromans sicherlich eine Rolle spielen“.¹²⁹ Für die *Interpretation* spielt dies sicherlich eine Rolle, für die Frage nach dem *Phänomen* Fiktion hingegen ist es irrelevant. Uwe Johnsons *Jahrestage* sind nicht gerade deshalb ein fiktionales Werk, weil sich die Geschichten zum Teil in einem nicht-wirklichen Mecklenburg abspielen.

Für die Theoriebildung wird die Anbindung der Fiktionstheorie an einen ‚Fiktivismus‘ besonders dann problematisch, wenn man die Frage nach der Fiktivität des Dargestellten auf der Objekt-Ebene genauer hinterfragt. Ist das London, das Arthur Canon Doyle in seinen Geschichten beschreibt, ein erfundenes oder das wirkliche London? Genügt die Angabe der erfundenen Adresse Baker Street 221B, um aus der ansonsten wohl durchaus realistischen Beschreibung des Londons der damaligen Zeit ein ‚fiktives‘ London zu machen? In seiner Diskussion der umfangreichen philosophischen Debatte¹³⁰ zu Existenz und ontologischem Status fiktionaler Objekte führt Zipfel die Kategorien *reale*, *pseudo-reale* und *nicht-reale Objekte* in seine Argumentation ein,¹³¹ womit die unterschiedlichen Grade an Fiktivierung der jeweiligen Objekte erläutert werden sollen. Zwar räumt Zipfel ein, dass die Rede von fiktiven Objekten „paradox anmutende Fragen nach der Existenz des Nicht-Existenten in sich“¹³² berge, hält aber einen solchen Sprachgebrauch für gerechtfertigt, solange man die unterschiedlichen Beschreibungsebenen auseinander halte.¹³³ Doch Zipfels Beschreibung der Fiktion auf der Ebene im „Zusammenhang mit der *Geschichte*“,¹³⁴ auf der eine solche Rede von nicht-existenten Objekten gerechtfertigt sei, erübrigt sich völlig, wenn

¹²⁸ Vgl. vor allem Blume, aber auch Werle, Dirk: „Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattung* 1, 2006. S. 112-122, der unterschiedliche Formen und Funktionen von Dokumenten in der Literatur untersucht.

¹²⁹ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 108, Hervorhebungen J. A. B.

¹³⁰ Vgl. zum Status der fiktionalen Figur mit vielen weiterführenden Hinweisen Thomasson, Amie L.: „Fictional Characters and Literary Practices“. In: *British Journal of Aesthetics* 43, 2003. S. 138-157 sowie zuletzt Jannidis, *Figur und Person*.

¹³¹ Vgl. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 102. Eine eingehende Diskussion wird in Kapitel 2.5.3. der vorliegenden Arbeit vorgenommen.

¹³² Ebd., S. 103.

¹³³ Vgl. ebd., S. 106.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 68, Überschrift Kap. 3.: „Fiktion im Zusammenhang mit der *Geschichte* (Fiktivität)“, Hervorhebung im Original.

man das Phänomen Fiktion eben nicht an die Fiktivität des Dargestellten bindet, sondern als unabhängig davon betrachtet, wie dies in der Theorie Waltons angelegt ist. Während Zipfel einräumt, dass es sich beim Erzählen einer Geschichte mit nicht-wirklichen Ereignissen und/oder Ereignisträgern und/oder an nicht-wirklichen Orten nicht notwendigerweise dadurch auch um eine fiktionale Erzählung handeln muss,¹³⁵ besteht er umgekehrt darauf, dass fiktionale Erzählungen ein Mindestmaß an Fiktivität beinhalten müssen: „Andererseits muß jedoch unterstrichen werden, daß Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten eine Voraussetzung der Sprachhandlungspraxis *Fiktion* ist“.¹³⁶

Ähnlich wie Zipfel argumentiert auch Peter Blume, der einen fiktionalen Text wie folgt definiert:

Ein Text ist genau dann als fiktional einzustufen, wenn

- *der global mit ihm gegebene Darstellungszusammenhang (das Macroscript) an mindestens einer Stelle ein nicht in der Enzyklopädie des Verfassers bereitliegendes, intentional neu geschaffenes Konzept enthält*
- *und wenn Ziel der Darstellung dabei weder die Täuschung des Rezipienten noch das unmittelbare Erfassen eines Wirklichkeitsausschnitts ist.*¹³⁷

Diese Definition fiktionaler Texte ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Zunächst, und dies ist im oben besprochenen Zusammenhang von primärer Bedeutung, bleibt auch hier wieder Fiktivität („*nicht in der Enzyklopädie des Verfassers bereitliegend*“) Grundvoraussetzung und *differentia specifica* der Fiktion. Darüber hinaus wird von der Enzyklopädie *des Verfassers* ausgegangen, was bedeuten muss, dass genau alles das Fiktion ist, was in der Enzyklopädie des Autors nicht bereitliegt und zudem intentional neu geschaffen ist. Um einen Text als fiktional einzustufen zu können, muss man also demzufolge erstens den Verfasser des Werkes kennen, man muss wissen, ob dieser von einer Sachlage in seiner Enzyklopädie Kenntnis hat und darüber hinaus auch noch Aussagen darüber tätigen können, ob der Verfasser die vermeintliche Fiktivität absichtlich in den Text eingebaut hat, ohne allerdings die Absicht gehabt zu haben, damit zu lügen.¹³⁸ Unter diesen Voraussetzungen wird es für Rezi-

¹³⁵ Sein Beispiel ist ein journalistischer Text, der sich im Nachhinein als nicht den Fakten entsprechend herausgestellt hat.

¹³⁶ Ebd., S. 283, Hervorhebung im Original.

¹³⁷ Blume, S. 78 sowie identisch S. 221, Hervorhebung im Original.

¹³⁸ Besonders problematisch wird das Beharren auf ein Mindestmaß an Nicht-Wirklichkeit sowie die Anbindung an eine Autorintention und Enzyklopädie des Autors gerade im Falle utopischer Erzählungen, wie sich auch an dem von Blume und Zipfel gewählten Beispiel der *Jahrestage* zeigen lässt. Vgl. hierzu den Eintrag von Christoph Sahner in *Kindlers Neues Literaturlexikon*, herausgegeben von Walter Jens,

pienten vollkommen unmöglich, auch über nur ein einziges literarisches Werk eine Aussage zu dessen Fiktionalität abzugeben,¹³⁹ es sei denn, dass man ein Buch liest, das man selbst geschrieben hat.¹⁴⁰

Auch Jacoby behandelt ausführlich das Verhältnis von Fiktivität und Fiktionalität, um ihren Gegenstandsbereich, die fiktionale Biographie, klar bestimmen zu können, da „der Hiatus von Fiktion und Realität, wie auch beim historischen Roman, gattungsbestimmend“ sei.¹⁴¹ Auch wenn die Binnendifferenzierung zwischen Fiktivität und Fiktionalität im Zitat nicht sichtbar ist, macht auch Jacoby eine begriffliche Unterscheidung, in der Fiktivität als ontologisch-referentieller Begriff, Fiktionalität als intentional-textpragmatischer Begriff verstanden wird.¹⁴² Dennoch scheint diese strikte Unterscheidung, noch mehr aber die Verbindung der beiden Begriffe als Fiktionalität in ihrem Konzept der ‚Triade‘ Literarizität, Narrativität und Fiktionalität letztlich unklar. Einerseits versucht Jacoby, das Vorkommen von Fiktivität in Fiktion im Rahmen einer referentiellen

München 1990, Band 8, S. 824-827, hier S. 824: „Johnson bestand zeitlebens darauf, zufälligerweise den 20. August 1967 als ersten Tag des zu beschreibenden Jahres gewählt zu haben, nicht ahnend, daß genau ein Jahr später der Einmarsch sowjetischer Truppen in die Tschechoslowakei den Hoffnungen ein Ende bereiten würde“. Vgl. auch Elben, Christian: *„Ausgeschriebene Schrift“*. Uwe Johnsons Jahrestage: *Erinnern und Erzählen im Zeichen des Traumas*. Göttingen 2002, S. 269: „Johnson selbst hat stets [...] darauf verwiesen, daß nicht er ein solch schockierend offenes Ende zu verantworten habe, sondern die ‚Wirklichkeit‘, um die er bei Beginn seiner Arbeit nichts gewußt habe“. Sind die *Jahrestage* Fiktion, weil Johnson sie möglicherweise als Utopie intendiert hatte? Oder sind sie gerade deshalb Fiktion, weil eine potentiell intendierte Utopie von der Wirklichkeit eingeholt wurde? Für eine Einordnung der besagten Stelle bei Johnson in den Gesamtzusammenhang seines literarischen Schaffens inklusive „poetologische[r] Kommentare[]“ vgl. Krellner, Ulrich: „Uwe Johnsons *Jahrestage* als ‚literarischer Selbstversuch““. In: Joch, Markus/Wolf, Norbert Christian (Hg.): *Text und Feld. Bordieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen 2005. S. 231-246, hier S. 245.

¹³⁹ Dies gilt übrigens auch umgekehrt – nicht-fiktionales Schreiben wäre wohl im Rahmen dieser Definition absichtliches unmittelbares Darstellen eines Wirklichkeitsausschnitts. Damit wäre *ex negativo* die Darstellung von Wirklichkeit als Definitionskriterium zurückgekehrt und gleichzeitig zudem ein sehr enger Begriff des nicht-fiktionalen Diskurses gewählt worden. Was nicht unmittelbar Wirklichkeit darzustellen versucht, ist Fiktion?

¹⁴⁰ Hier soll jedoch auch darauf hingewiesen werden, dass es Blume weniger an einer Fiktionstheorie als am Anteil nicht-fiktionaler Elemente in fiktionalen Texten gelegen ist. Der grundlegenden Einsicht seiner Arbeit, dass nicht-fiktionale Elemente sehr wohl Bestandteil einer Sinnkonstitution fiktionaler Texte darstellen, schließt sich die vorliegende Arbeit an. Deutlich wird aber einmal mehr, dass die Frage nach der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion grundsätzlich nicht zu einer Beantwortung der Frage ‚Was ist Fiktion?‘ dient.

¹⁴¹ Jacoby, S. 54.

¹⁴² Vgl. Jacoby, S. 17.

Bestimmung im theoretischen Rahmen der Arbeiten von Meinong, Parsons und Lewis zu beschreiben, wie dies im Modell Zipfels auf ähnliche Weise versucht wird.¹⁴³ Jacoby setzt allerdings Fiktivität nicht als notwendigen Bestandteil der Fiktion *explizit* voraus. Es bleibt somit unklar, ob auch fiktivitätsfreie Texte fiktionale Texte sein können:

Fiktivität und Fiktionalität sind somit nicht von vornherein aneinander gebunden. Einerseits kommen fiktive Entitäten auch in nicht-fiktionalen Zusammenhängen vor, andererseits enthalten fiktionale Texte immer auch Elemente, die in Bezug auf das verbindliche Wirklichkeitsmodell von Produzenten und Rezipienten als real zu gelten haben. In einzelnen Fällen können fiktionale Texte einen höheren Wahrheitsgehalt haben als nicht-fiktionale Texte. Die Fiktionalität eines Textes wird somit nicht ausschließlich aufgrund des Vorhandenseins fiktiver Elemente bestimmt.¹⁴⁴

Die Formulierung „nicht ausschließlich“ legt nahe, dass Fiktivität im Modell Jacobys trotz allem notwendige Voraussetzung für die Fiktionalität bleibt, wenngleich die übrige Argumentation bei Jacoby zumindest teilweise in eine ähnliche Richtung weist wie das in dieser Arbeit vorgeschlagene Modell.¹⁴⁵ Festzuhalten bleibt, dass Fiktivität und die damit verbundene Frage nach der Referenz von Ausdrücken, die keine Entsprechung in der Wirklichkeit haben, von einer Vielzahl der fiktionstheoretischen Ansätze als *das* zentrale Problem einer Theorie der Fiktion betrachtet wird, welches man zu lösen versucht. In Kapitel 2.5.3. und 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit wird auf diese Problematik noch einmal gründlich eingegangen werden.

Die Fiktionstheorie Waltons baut in keiner Weise auf eine Dichotomie Wirklichkeit – Fiktion auf, sondern entwickelt eine theoretische Bestimmung des Phänomens Fiktion über die Funktion von Darstellungen, wie im ersten Teil der vorliegenden Arbeit ausgeführt wurde. Die Fiktivität des Dargestellten ist für die theoretische Bestimmung des Phänomens Fiktion in diesem Modell nicht relevant. Geschichten können völlig frei erfunden sein, teilweise Wirkliches darstellen, oder gänzlich auf wirklichen Begebenheiten beruhen¹⁴⁶ – wenn eine Darstellung als Requisite in

¹⁴³ Zu den theoretischen Positionen von Meinong und Parsons vgl. Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

¹⁴⁴ Jacoby, S. 64. Das Verbinden des ontologischen Status von Objekten mit der Wahrheitsfrage, wie hier von Jacoby durchgeführt, ist problematisch. Aussagen über Existenz können wahr oder falsch sein, aber nicht die Existenz selber. Siehe hierzu das folgende Kapitel.

¹⁴⁵ Dies gilt vor allem für die pragmatische Komponente der Fiktionalität, auf die im Zusammenhang mit der Entscheidung Fiktion – Nicht-Fiktion in Kapitel 2.4. der vorliegenden Arbeit eingegangen werden wird.

¹⁴⁶ Vgl. Kablitz, Andreas: „Kunst des Möglichen. Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion“. In: *Poetica* 35, 2003. S. 251-273, hier S. 261: „Theoretisch denkbar ist also

einem Make-Believe-Spiel fungiert, schreibt es Vorstellungen vor, wodurch im Rahmen des Spiels fiktionale Wahrheiten generiert werden.¹⁴⁷ Der Fiktion sind bekanntlich keine Grenzen gesetzt: Man kann sich Wirkliches, teilweise Wirkliches oder Nicht-Wirkliches vorstellen; es bleibt dennoch allein eine Vorstellung.¹⁴⁸

Die Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten ist für die Erklärung des Phänomens Fiktion grundsätzlich ohne Bedeutung. Gleichzeitig ist die Rede von der Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten für die Frage des Rezipienten nach Fiktion und Nicht-Fiktion nicht gänzlich unwichtig, da deutlich erfundene Sachverhalte als Fiktionssignale dienen können.¹⁴⁹ Allerdings ist offenkundige Phantastik eben weder eine hinreichende Bedingung, an der man alle möglichen Fälle von Fiktion und Nicht-Fiktion unterscheiden könnte, noch ist man damit einer theoretischen Bestimmung des Phänomens Fiktion näher gekommen. Deshalb wird hier vorgeschlagen, das Adjektiv ‚fiktiv‘ wenn möglich zu vermeiden, da es häufig als Ableitung des Substantivs ‚Fiktion‘ missverstanden wird.¹⁵⁰ Besser scheint es, stattdessen von der Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten zu sprechen. Selbstverständlich sind offensichtlich nicht-wirkliche Elemente einer Geschichte wie z. B. sprechende Tiere u. ä. Fiktionssignale in dem Sinne, dass Rezipienten daraus schließen können, dass es sich bei der vorliegen-

eine fiktionale Rede, die ausschließlich Faktisches zum Inhalt hat“. Vgl. auch Rühling, S. 29: „Hingegen ist häufig behauptet worden, die Erwähnung fiktiver Gegenstände sei notwendiges Merkmal für die Fiktionalität eines Textes. Doch dies ist zunächst einmal offensichtlich falsch, da es fiktionale Texte gibt, in denen keinerlei fiktive Gegenstände vorkommen“. Vgl. ablehnend zu dieser Stelle bei Rühling Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 167, der Rühlings Beispieltext (Bertolt Brechts *Der verwundete Sokrates*) als fiktiv einstuft, weil Sokrates darin eine „pseudo-reale und damit fiktive Figur“ sei, was wenig überzeugt, vgl. hierzu Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit. Zur gleichen Stelle vgl. auch Blume, S. 77, der sich schlicht der Sichtweise Zipfels anschließt. Einzelfälle lassen sich mit Sicherheit immer diskutieren, aber Kablitz macht plausibel, dass ein solcher fiktionaler Text ohne Fiktivität zumindest denkbar und grundsätzlich möglich ist und damit die von Zipfel und Blume vorausgesetzte Fiktivität aller Fiktion nicht haltbar ist.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu Kap. 2.4.3. der vorliegenden Arbeit.

¹⁴⁸ Dies bedeutet jedoch nicht, dass jede Vorstellung damit Fiktion im hier dargestellten Sinne sei. Vgl. hierzu Kap. 1.2.1. und 1.5. der vorliegenden Arbeit.

¹⁴⁹ Anders herum ist aber auch die Bezugnahme auf wirkliche Personen in fiktionalen Romanen ein juristisches Problem – ist die Referenz eines Eigennamens in einer Fiktion Grundlage genug, um beispielsweise rechtliche Schritte gegen den Autor einzuleiten? Aus verständlichen Gründen kann hierauf an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Zur Problematik von Fiktion und Justiz, vgl. Koch, Hans-Albrecht/Rovagnati, Gabriella/Oppermann, Bernd H. (Hg.): *Grenzfrevl. Rechtskultur und literarische Kultur*. Bonn 1998.

¹⁵⁰ In der vorliegenden Arbeit wird ‚fiktiv‘ als die Adjektivform zu ‚Fiktivität‘ verwendet und ‚fiktional‘ als die Adjektivform zu sowohl ‚Fiktion‘ als auch ‚Fiktionalität‘.

den Geschichte um ein Werk handelt, das im Rahmen eines Make-Believe-Spiels rezipiert werden kann. Nicht-wirkliche Elemente *können*, *müssen* aber nicht in fiktionalen Werken vorkommen. Ohne Zweifel sind eben nicht alle fiktionalen Erzählungen offenkundig auch voll von nicht-wirklichen Darstellungen. Fiktionale Geschichten, die in einer besonders realistischen Weise geschrieben sind, haben möglicherweise keinerlei erkennbare nicht-wirklichen Elemente. Noch einmal: Ein Roman kann Geschichten mit wirklichen Ereignissen, wirklichen Ereignisträgern an wirklichen Orten schildern.¹⁵¹ Dies kann sowohl ausdrücklich geschehen, als auch ohne Kenntnis seitens des Rezipienten, möglicherweise auch ohne Wissen des Produzenten. Ob es sich bei einem gegebenen Werk um ein fiktional zu rezipierendes oder nicht handelt, wird nicht auf der Ebene der Fiktivität des Dargestellten entschieden, sondern hinsichtlich der Frage, ob dieses Werk unter bestimmten soziokulturellen Bedingungen zur Klasse der Darstellungen gehört oder nicht. Diese Entscheidung ist dabei durchaus sowohl mit Autorintention als auch paratextuellen Signalen verbunden. Diese Entscheidung erklärt allerdings nicht das Phänomen ‚Fiktion‘, sondern bestenfalls die gegebene Praxis.¹⁵² Darauf wird im Folgenden noch näher eingegangen werden.

¹⁵¹ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 74: „But there is no reason why a work of fiction could not be exclusively about people and things (particulars) that actually exist“. Ein frequent genanntes Beispiel hierfür ist die ‚nonfiction novel‘ *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* von Truman Capote (über dessen Faktizität aller Details sich sicherlich trefflich streiten lässt). Vgl. auch Danneberg, Lutz: „Weder Tränen noch Logik: Über die Zugänglichkeit fiktionaler Welten“. In: Klein, Uta/Mellmann, Katja/Metzger, Stefanie (Hg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Einladung zu disziplinexternen Perspektiven auf Literatur*. Paderborn 2006. S. 35-83, hier S. 49f.: Danneberg zieht als Gedankenexperiment einen „800 Seiten dicken Roman mit zahllosen Einzelheiten“ mit Entsprechungen in der „von Ihnen ausgezeichneten realen Welt“ heran und folgert: „doch keine Übereinstimmung der Darstellungsgesamtheit mit der als real ausgezeichneten Welt ist für die Klassifikation als nicht-fiktional hinreichend. A *fortiori* kann das auch nicht für irgendeinen sinnvollen Bestandteil einer als fiktional klassifizierten Darstellungsgesamtheit gelten“, Hervorhebung im Original.

¹⁵² Die Erhöhung der normierten Praxis zur Theorie scheint gerade bei Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 169 gegeben: In seiner Diskussion der ‚nonfiction novel‘ bezeichnet er das Verfahren von u. a. Capote als „Verletzung geltender Normen“, verbindet dies dann aber mit der theoretischen Ebene und postuliert, dass der Normbruch das vermeintliche „erzähllogische Bedingungsverhältnis zwischen Fiktivität und Fiktionalität“ nicht verwischen könne. Einerseits spricht Zipfel von theoretisch und logisch fundierten Grenzen, andererseits aber von „etablierten Grenzen“. Hier liegt nahe, dass sozio-kulturelle Normen, Gepflogenheiten und Übereinkünfte zu logischen Bausteinen einer Theorie gemacht werden.

2.3. Fiktion vs. Wahrheit

Die Rede von der Wahrheit ist ähnlich reichlich diskutiert wie diejenige von der Wirklichkeit in Zusammenhang mit der Fiktion, und von dieser scheinbar nicht unabhängig.¹⁵³ Als Vertreterin der erzähl- und sprachtheoretisch orientierten Literaturtheorie hat Käte Hamburger im Jahre 1979 eine Monographie zum Problem der Wahrheit in der Ästhetik vorgelegt, in der sie mehrmals die enge Verbindung von der Rede der Wahrheit mit derjenigen von Wirklichkeit in der Literatur herausarbeitet:

Als Gegensatz zu Fiktion, im Sinne der literarischen Fiktion, enthält dieser Wahrheitsbegriff den Sinn von Wirklichkeit, besagt er Wahrheit der Wirklichkeit. Es ist das Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit, das ex- oder implizit den dichtungstheoretischen Betrachtungen immer zugrunde liegt und in großem Umfang die Diskussion der dichterischen Wahrheit bestimmt hat.¹⁵⁴

Wenn der Wahrheitsbegriff, wie von Hamburger angedeutet wird, im Sinne eines gegensätzlichen Verhältnisses ähnlich oder gar identisch dem des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion verstanden wird, sind dem die gleichen Argumente entgegenzuhalten wie in der im vorigen Kapitel geführten Diskussion des scheinbaren Gegensatzes von Wirklichkeit und Fiktion. Es sei nicht zu leugnen, so Hamburger, „daß Wahrheit in nahezu mit Wirklichkeit identischer Bedeutung den auf die Dichtung als Fiktion angewandten Wahrheitsbegriff gesteuert“ habe.¹⁵⁵ Das der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende Verständnis von fiktionaler Wahrheit, wie es im ersten Teil verwendet wurde, ist von dieser Anbindung der Wahrheit an eine außerfiktionale Wirklichkeit losgebunden.¹⁵⁶

¹⁵³ Vgl. hierzu den Beitrag von Assman, Aleida: „Fiktion als Differenz“. In: *Poetica* 21, 1989. S. 239-260, der mit folgendem Satz beginnt: „Wer sich heute daran macht, die Grenze zwischen Fiktion und Wahrheit zu affimieren, hat keinen leichten Stand“. Vgl. auch Christian von Zimmermann in seiner Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellung in Roman, Drama und Film seit 1970. Beiträge des Bad Homburger Kolloquiums, 21. – 23. Juni 1999*. Tübingen 2000, hier S. 4: „In den modernen Biographien bis in die Gegenwart führt dies [d. i. Selektion und Kombination im Sinne Isers, Anm. J. A. B.] dazu, daß das Darstellungsziel nicht mehr allein die äußere Wahrheit der Fakten, sondern besonders die innere Wahrheit der gezielten Fiktionen ist. Die Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität ist schon dadurch fließend“.

¹⁵⁴ Hamburger, Käte: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart 1979, S. 94.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Damit ist aber nicht ausgeschlossen, dass es sich bei fiktionalen Wahrheiten um Wahrheiten handeln kann, die auch außerhalb der Fiktion wahr sind. Die fiktionale Wahrheit „Köln liegt am Rhein“ in einem Roman ist natürlich auch eine außerfiktionale Wahrheit. Vgl. hierzu auch Damerau, Burghard: „Pro und Contra: Zu Käte Hamburgers Kritik der ästhetischen Wahrheit“. In: Bossinade, Johanna/Schaser, Angelika (Hg.): *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin* (= *Querelles*. 8.

Fiktionale Wahrheit bezeichnet das Verhältnis von Aussagen über die dargestellte Welt zur dargestellten Welt, und nicht zur außerfiktionalen Wirklichkeit.¹⁵⁷ In der fiktionalen Welt der *Verwandlung* ist es beispielsweise fiktional wahr, dass Gregor sich in ein Ungeziefer verwandelt. Diese Aussage ist ausschließlich wahr in Bezug auf das Make-Believe-Spiel mit der fiktionalen Welt des Werkes. Diese Verwendung des Begriffs ‚Wahrheit‘ impliziert weder noch setzt sie einen direkten Bezug auf eine außerhalb der Fiktion geltende Wahrheit (und/oder Wirklichkeit) voraus. Das Verhältnis von Fiktion und Wahrheit ist also dementsprechend fakultativ in Bezug zu außerfiktionalen Vergleichen, genau wie im Falle des Verhältnisses von Fiktion und Wirklichkeit: Dargestelltes in fiktionalen Werken kann, muss aber nicht der Wirklichkeit entsprechen und Propositionen eines fiktionalen Werkes können, müssen aber nicht wahr sein im Sinne einer philosophischen oder kritischen Verwendung des Wahrheitsbegriffes. Hierbei ist zu beachten, dass damit keineswegs das Prinzip der Referenz für den Bereich der sprachlichen Fiktion außer Kraft gesetzt wird. Die Sprache eines sprachlichen fiktionalen Kunstwerks referiert durchaus.¹⁵⁸ Wie sie dies tut, hängt jedoch entscheidend von der zugrunde liegenden Theorie und Definition des Begriffs Referenz ab. Ohne auf die Problematiken einer solchen Diskussion eingehen zu können, soll hier Referenz als Bezugnahme verstanden werden, die kein außersprachliches Relat oder Denotat in der Realität mit definiertem ontologischen Status zwingend voraussetzt. Sprachliche Kunstwerke können selbstverständlich auf ihre Bezugnahme auf außersprachliche Wirklichkeit hin untersucht werden. Und sicherlich spielt Referenz auf eine außersprachliche Wirklichkeit für viele Fälle der *Aufnahme* literarischer Werke eine entscheidende Rolle, ja ist sogar Voraussetzung für ein gelungenes Verständnis von Literatur.¹⁵⁹ So bietet die Darstellung von André Ehrl-König in Martin Walsers *Tod eines Kritikers* zweifelsohne eine Bezugnahme auf Marcel Reich-Ranicki an, wie die heftigen Auseinandersetzungen in den Feuilletons der Tages- und Wochenzeitungen so-

Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung). Göttingen 2003. S. 115-128, bes. S. 123, Fn. 9, wo Damerau die Rezension Seilers von Hamburgers *Wahrheit* referiert.

¹⁵⁷ Vgl. auch Ryan, „Truth Without Scare Quotes“, wo neben einer Reihe anderer Wahrheitskonzepte das Modell Waltons für fiktionale Wahrheit in der Literatur übernommen wird.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu zuletzt Swirski, Peter: *Of Literature and Knowledge. Explorations in narrative thought experiments, evolution, and game theory*. London, New York 2007, hier S. 39: „Literature simply cannot but refer to the real world and real-world knowledge. Indeed, no fiction could be understood if it did not correspond in some way to actuality“.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu die bereits zitierte Arbeit von Blume.

wohl im Vorfeld als auch nach der Veröffentlichung gezeigt haben.¹⁶⁰ Die Diskussion um Walsers Roman zeigt eindeutig, dass Kritiker und Leser des Romans durchaus den Bezug zu Reich-Ranicki herstellen und dass die Beschreibung der Romanfigur Ehrl-König auf Reich-Ranicki infolge dessen in bestimmter Weise referiert.¹⁶¹ Zipfel (und damit Currie, auf den Zipfel sich hier bezieht) ist durchaus Recht zu geben, wenn er das grundsätzliche Aussparen der Kategorie der Referenz in Bezug auf sprachliche Phänomene als „eine der größten kulturwissenschaftlichen Absurditäten des 20. Jahrhunderts“¹⁶² bezeichnet. Wie und auf welche Weise dies allerdings eine Rolle für die Theorie der Fiktion spielt, hängt davon ab, wie man Referenz definiert und welche Rolle diese in der theoretischen Bestimmung der Fiktion spielt.

Im Anschluss daran eröffnet sich ein weiterer Aspekt der Verwendung des Begriffs ‚Wahrheit‘ im Zusammenhang mit Literatur, nämlich dem sprachphilosophisch kontrovers diskutierten Wahrheitsgehalt von Sätzen über fiktionale Literatur. Die Fiktionstheorie Waltons schließt Referenz im weitesten Sinne ihrer Definition in sprachlicher Fiktion nicht aus, sondern umschifft die Problematik der Referenz zu nicht-existenten Objekten in alltäglicher Sprachverwendung, in der wie selbstverständlich von Oskar Matzerath und Einhörnern gesprochen wird, und der damit anheim gestellten Existenz solcher Objekte, indem die Rede von fiktionalen Objekten paraphrasiert wird. In Kapitel 10 von *Mimesis as Make-Believe* zeigt Walton eine Fülle von Möglichkeiten und Variationen, Sätze zu paraphrasieren, in denen scheinbar auf nicht-existente Objekte referiert wird. Für die Diskussion hier von Bedeutung ist vor allem, dass im normalen Sprachgebrauch vorkommende Sätze wie beispielsweise (1) ‚Donald Duck wohnt in Entenhausen‘ semantisch und ontologisch erklärbar sind, ohne dabei die Existenz fiktionaler Objekte anzuerkennen. Beispielweise lässt sich der Satz (1) paraphrasieren zu (2) ‚Es ist in einem Make-Believe-Spiel mit den Comic-Heften von Walt Disney fiktional wahr, dass die darin dargestellte Ente Donald Duck in einem Ort mit

¹⁶⁰ Damit ist aber eben nicht gemeint, dass Ehrl-König und Reich-Ranicki identisch sind – Referenz wird hier als Bezugnahme verstanden, und keineswegs als gar juristisch verwertbares Gleichheitszeichen.

¹⁶¹ Vgl. Lorenz, Matthias N.: ‚*Auschwitz drängt uns auf einen Fleck*‘. *Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Benz. Stuttgart, Weimar 2005, der ausführlich auf die Beschreibung Reich-Ranickis als Ehrl-König eingeht, aber auch Bezugnahmen auf weitere Personen berücksichtigt, z. B. Unseld, Berkéwicz und Habermas.

¹⁶² Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 56. Damit sei aber nicht von vorne herein ein bestimmter Referenzbegriff für die Bezugnahme fiktionaler Texte ausgeschlossen, der sich von einem Referenzbegriff in nicht-fiktionalem Zusammenhang unterscheidet. Vgl. Danneberg, „Weder Tränen noch Logik“, S. 50, der von „Weisen des Nahegens“ spricht.

Namen Entenhausen wohnt‘. Damit ist aber weder der Fiktivität der Ereignisträger als *differentia specifica* der Fiktion das Wort geredet, noch wird von der Nicht-Referenzialisierbarkeit oder Nicht-Wahrheit von fiktionaler Rede als theoretische Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion ausgegangen. Waltons Paraphrasierung, die bisweilen auch als *pretense*-Theorie beschrieben wird, löst allein Probleme der Sprachphilosophie beim Reden *über* Fiktion, nicht aber der Rede *in* Fiktion. Insofern ist dies ebenfalls eine sprachphilosophisch-logische Auseinandersetzung mit dem Begriff Wahrheit in Zusammenhang mit Literatur, jedoch nicht zum Wahrheitsgehalt fiktionaler Rede, sondern zum Wahrheitsgehalt von Rede *über* fiktionale Literatur.

Zipfels ausführliche Verteidigung der Referenzkategorie gründet sich auf dessen Anbindung der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion an die Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten. Ein Sprachverständnis ohne Referenz lässt nämlich keinen „Raum für die Untersuchung der (zum Teil jedenfalls) auf diesen Beziehungen [zwischen sprachlichen Ausdrücken und ihrer Referenz] aufbauenden Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion“.¹⁶³

Der jüngste umfassende Beitrag zur Wahrheit in fiktionaler Literatur stammt von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen, in dem ebenfalls die Fiktionstheorie Waltons diskutiert wird.¹⁶⁴ In diesem, wie auch schon im Beitrag Hamburgers, wird ein Verständnis von Literatur vorgeschlagen, in dem der Begriff ‚Wahrheit‘ keine entscheidende Rolle spielt, wie Lamarque/Olsen bereits im ersten Satz deutlich machen:

Stated baldly, in what follows we present a ‘no-truth’ theory of literature. That is, we will argue, *inter alia*, that the concept of truth has no central or ineliminable role in critical practice. The point is not, of course, that critics have no concern with true judgements but

¹⁶³ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 53. Die in Kapitel 2.4.3. der vorliegenden Arbeit durchgeführte Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion baut gerade nicht auf ein sprachliches Verständnis des Phänomens Fiktion auf. Die Unterscheidung, die dort diskutiert wird, basiert auch nicht auf einer auf Referenz beruhenden Unterscheidung zwischen Wirklichkeit oder Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten, auch wenn offenkundig nicht-wirkliche Elemente fiktionaler Texte als Fiktionssignale fungieren können. Funktionssignale sind eben nur Signale und keineswegs feste Kriterien für eine Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion.

¹⁶⁴ Im Anschluss an die oben geführte Diskussion zur Referenz vgl. Lamarque/Olsen, Kap. 5, S. 107ff., wo eine Erläuterung unterschiedlicher Referenzmodelle präsentiert wird, in der Referenz nicht geleugnet wird, gleichzeitig aber nicht als konstitutiv für die Theorie der literarischen Fiktion gesetzt wird; vgl. insbesondere S. 108: „A modest pro-reference position does nothing to support traditional conceptions of ‘literary truth’“. Die vorliegende Arbeit schließt sich dieser Einschätzung an.

only that there is no significant place for truth as a critical term applied to works of literature.¹⁶⁵

Sowohl Lamarque/Olsen als auch Hamburger und Walton teilen die Auffassung, dass die Kategorie Wahrheit für die Beschreibung des Phänomens Fiktion nicht entscheidend ist. Das von Lamarque/Olsen vorgeschlagene Modell unterscheidet sich von der Position Waltons nur marginal, betont allerdings den intentionalen Aspekt bei der Herstellung von Objekten, die als Requisiten in einem Make-Believe-Spiel verwendet werden.¹⁶⁶ Diese Kritik an Waltons Theorie, die sich ebenfalls bei Currie, Sutrop und Zipfel findet, richtet sich auf Waltons offene Haltung in der Frage, ob ein Objekt mit der Absicht hergestellt worden sein muss, um als Requisite verwendet werden zu können. Waltons Offenheit in diesem Punkt hat ihren Grund darin, dass er die Verwendung des Begriffs ‚Requisite‘ auch für solche Fälle ermöglichen möchte, in denen keine klare Absicht seitens des Herstellers erkennbar ist, dass das Objekt als Requisite konzipiert wurde. Die Entscheidung, ob das Objekt im Rahmen eines Make-Believe-Spiel rezipiert wird, liegt in Waltons Modell primär beim Rezipienten und nicht beim Hersteller des Objekts.¹⁶⁷

Festgehalten werden soll abschließend, dass in Waltons Modell sowohl die Rede von der Wahrheit als auch die Rede von der Wirklichkeit der Fiktion keine Rolle spielen. Diese Sichtweise deckt sich mit der Hamburgers, die am Schluss ihrer Untersuchung konstatiert:

Entweder erweist sie [die Wahrheit] sich als eine Kategorie der Realität oder besser der Realitätserfahrung des Beurteilers, an der das Kunstwerk gemessen wird, oder – und dies ist der weit wichtigere Tatbestand – als ein zusätzlicher aber bedeutungsleerer Begriff für die jeweils an einem Werk erfahrenen ästhetischen Qualitäten, ja vielleicht noch häufiger und unreflektierter für einen interpretierten, mehr oder weniger hintergründigen Sinngehalt, der als Wahrheitsgehalt bezeichnet wird. Der Bereich der Kunst und der Bereich der Wahrheit sind voneinander getrennte Bereiche.¹⁶⁸

Die Rede von ästhetischer Wahrheit kann also für die theoretische Bestimmung des Phänomens Fiktion vernachlässigt werden, ebenso wie die Verwendung des Begriffs Wahrheit im Sinne einer Realitätsauffassung des Rezipienten.¹⁶⁹ Die Unterscheidung von Fiktion und Nicht-

¹⁶⁵ Lamarque/Olson, S. 1, Hervorhebung im Original.

¹⁶⁶ Ebd., S. 47: „In fact the differences between our own account and Walton’s turn out to be somewhat less fundamental than at first appeared“.

¹⁶⁷ Auf die Problematik der Intention in Zusammenhang mit Theorien der Fiktion wird in Kapitel 2.5.2. der vorliegenden Arbeit eingegangen.

¹⁶⁸ Hamburger, *Wahrheit*, S. 143.

¹⁶⁹ Für eine Verteidigung eines ästhetischen Wahrheitsbegriffs der Literatur vgl. Damerau.

Fiktion kann weder allein noch teilweise aufgrund des Wahrheitsgehalts der Aussagen des literarischen Werkes getroffen werden, d. h. die Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion kann nicht mit Hilfe dieser Kategorien vorgenommen werden.

Dieser Verzicht auf einen Wahrheitsbegriffs begründet sich darin, dass es mit dem Modell Waltons möglich ist, das Phänomen Fiktion ohne die Kategorie Wahrheit zu beschreiben. Damit soll aber nicht der Begriff Wahrheit aus der literaturwissenschaftlichen Praxis verbannt werden. Die Kategorie Wahrheit spielt möglicherweise eine Rolle für gewisse Ansätze der *Interpretation* von Literatur.¹⁷⁰ Für die theoretische Beschreibung des Phänomens der Fiktion reicht jedoch der in Teil I eingeführte Begriff ‚fiktionale Wahrheit‘, der in Hinsicht auf den ontologischen Status des Relats fakultativ bleibt, völlig aus.

2.4. Zur Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion

In den vorangegangenen Kapiteln wurde gezeigt, dass für die Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion auf die Begriffe Wahrheit und Wirklichkeit nicht zurückgegriffen werden muss. Gleichzeitig wurde angedeutet, dass es in der Literatur durchaus Fiktionssignale zu geben scheint, die möglicherweise darauf hindeuten, dass es innerhalb der Kategorie Darstellungen spezifische Merkmale in der Klasse textueller oder sprachlicher Darstellungen gibt, die eine Zuordnung in die Kategorien Fiktion beziehungsweise Nicht-Fiktion zumindest zu indizieren scheinen. Deshalb sollen in den folgenden Kapiteln mögliche Spezifika literarischer Texte diskutiert werden, die in der fiktionstheoretischen Diskussion üblicherweise als Fiktionssignale bezeichnet werden.

Fiktionssignale sind aber, das wurde bereits hervorgehoben, allein Signale und nicht ausreichende Designatoren oder Merkmale, die den jeweiligen Texten fest ihre Funktion zuschreiben können. In diese Richtung argumentiert z. B. Klaus Hempfer, der eine Unterscheidung von Fiktionsignalen und Fiktionsmerkmalen fordert:

Fiktionssignale sind kommunikativ relevant und damit notwendig historisch variabel, sie garantieren, daß ein Text von den Rezipienten bei adäquater Kenntnis der zeitgenössisch jeweils gültigen Diskurskonventionen als ein fiktionaler verstanden wird – Fiktionsmerkmale sind demgegenüber Komponenten einer Theorie, die ein solches Verständnis zu rekonstruieren versucht, indem sie explizit die Bedingungen formuliert, die vorliegen müssen, um einen Text – mehr oder weniger – fiktional einzustufen.¹⁷¹

¹⁷⁰ Vgl. hierzu beispielsweise Peer, Willie van: „Truth Matters: A Critical Exercise in Revisionism“. In: *New Literary History* 29, 1998. S. 329-346.

¹⁷¹ Hempfer, S. 121.

Von dem unglücklichen Einschub „mehr oder weniger“ abgesehen, der eine Graduierung anstatt einer kategorialen Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion nahe legt, liefert Hempfer hier wichtige Einsichten für die folgende Diskussion:¹⁷² Fiktionssignale sind kommunikative Zeichen, die bei adäquater Kenntnis der zeitgenössisch gültigen Diskurskonventionen die Entscheidung für eine fiktionale oder nicht-fiktionale Rezeption steuern. Wie Hempfer ebenfalls betont, sind Fiktionssignale „*per definitionem* textueller Art“¹⁷³ – oder, wie hinzugefügt werden muss, zumindest paratextueller Art.¹⁷⁴ Es wird gezeigt werden, dass diese Kennzeichen als Fiktionssignale dienen können, wobei zu ergänzen ist, dass auch intrinsische Eigenschaften des Textes diesen Signalcharakter für den Rezipienten haben können.¹⁷⁵ Fiktionsmerkmale hingegen sind, wie Hempfer vorschlägt, nicht allein textuelle Markierungen für die Entscheidung des Rezipienten, sondern Kriterien zur Unterscheidung auf theoretischer Basis. Aus diesen Gründen darf die Frage ‚Was ist Fiktion?‘ nicht unreflektiert mit der Frage ‚Woran erkenne ich Fiktion?‘ vermischt werden.¹⁷⁶

Waltons Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion ist auf Ebene der *Funktion* von Objekten angesiedelt. Wenn ein Objekt Vorstellungen vorschreibt, dient es als Requisite in einem Make-Believe-Spiel und generiert somit im Rahmen des Spiels fiktionale Wahrheiten. Auf diese wichtige Unterscheidung von Walton wird in Kapitel 2.4.3. eingegangen. Hierbei wird die Frage zu beantworten sein, inwieweit die Literatur als Teilbereich der Klasse ‚Darstellung‘ weitere Unterscheidungsmöglichkeiten von Fiktion und Nicht-Fiktion bereithält. Gerade im Bereich der

¹⁷² Für eine Zurückweisung eines graduellen Fiktionsbegriffs vgl. Danneberg, „Weder Tränen noch Logik“, S. 45f. Dort entwickelt Danneberg auch ein Argument fester Verbindungen, das ungefähr Hempfers Bestimmung des Fiktionsmerkmals entspricht. Vgl. ebd., S. 39: „Bei den Merkmalen, die bei Darstellungen in bestimmter Weise als gegeben gelten, gibt es keine festen Verbindungen, die eine Vermutung ihres fiktionalen oder nicht-fiktionalen Status begründen können“.

¹⁷³ Hempfer, S. 120, Hervorhebung im Original.

¹⁷⁴ Vgl. Genette, *Paratexte*.

¹⁷⁵ Die Bezeichnung ‚intrinsisch‘ wurde hier absichtlich der Bezeichnung ‚textuell‘ vorgezogen, um dadurch auch Phänomene mit einzubeziehen, die nicht allein an der Textoberfläche verortbar sind, sondern auch interpretative und extratextuelle Elemente berücksichtigen können. Vgl. hierzu Hempfer, S. 120, der die Unterteilung in textuelle und nicht-textuelle Fiktionssignale als „fragwürdig“ einstuft.

¹⁷⁶ Zipfel, der die gleiche Textstelle bei Hempfer zitiert, äußert sich bedingt kritisch: Theoretisch sei Hempfers Forderung nachvollziehbar, aber in der Praxis könne „man jedoch wohl kaum davon absehen, daß auch die indirekten Fiktionssignale als Fiktionalität indizierende Rezeptionssignale funktionieren“ (Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 246). Hier wird deutlich, dass Zipfel die theoretische Verankerung der Signale einer fragwürdigen empirischen Funktion nachordnet. Dies soll in der vorliegenden Arbeit vermieden werden.

Narratologie sind diesbezüglich eine Reihe von Vorschlägen gemacht worden.¹⁷⁷

Ausdrücklich soll hier das von Nickel-Bacon, Groeben und Schreier propagierte „Drei-Perspektiven-Modell“ zurückgewiesen werden,¹⁷⁸ in dem die Unterscheidung Fiktion – Nicht-Fiktion in drei Perspektiven aufgeteilt wird: Eine vorgeordnete pragmatische Perspektive, bei der durch „kommunikationssteuernde Signale“ die „Werk- oder Textkategorie *Fiction vs. Non-Fiction*“ indiziert wird, einer „inhaltlich-semantische“, wo zwischen wirklichkeitsnahen- und fernen Darstellungen unterschieden wird und einer darstellungsbezogen-formalen Perspektive, wo zwischen „*realistischen* und *non-realistischen*“ Vermittlungsmodi unterschieden wird.¹⁷⁹ Die dort vorgeschlagene Einteilung scheint zwar auf den ersten Blick der hier vorgenommenen Einteilung in intrinsische und paratextuelle Fiktionssignale zu entsprechen, doch haben die von Nickel-Bacon et al. aufgestellten Kategorien erstens einen theoretisch grundsätzlich anderen Ausgangspunkt und setzen zweitens Grundannahmen voraus, die sich als nicht haltbar erweisen: So wird etwa zwischen eindeutigen und uneindeutigen Fiktionssignalen unterschieden. Dies scheint zwar dem zuvor entwickelten Begriffsverständnis von Fiktionssignalen und -merkmalen auf den ersten Blick zu entsprechen, erweist sich aber als unhaltbar, da gleich anschließend paratextuelle Signale als eindeutige Merkmale verstanden werden.¹⁸⁰ Die Arbeit von Nickel-Bacon et al. beschäftigt sich – trotz der im Titel formulierten *Unterscheidung* von Fiktion und Nicht-Fiktion – allein mit der Frage ‚Woran erkenne ich Fiktion?‘ und gibt eine Reihe von Hinweisen, die aus einer pragmatischen Perspektive¹⁸¹ für die *Entscheidung* von (einzelnen) Lesern möglicher-

¹⁷⁷ Hierauf wird im dritten Teil der vorliegenden Arbeit eingegangen werden.

¹⁷⁸ Groeben/Nickel-Bacon/Schreier, S. 297.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 291f., Hervorhebungen im Original.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 292: „Dabei sind eindeutige von uneindeutigen Signalen zu unterscheiden: die ersteren werden wir *Merkmale*, letztere *Indikatoren* nennen“. Anschließend werden allerdings paratextuelle Gattungsbezeichnungen als ‚eindeutige Signale‘, also Merkmale bezeichnet: „[...] ist der Untertitel [sic] ‚Roman‘ ein eindeutiges Fiktionssignal, also ein Merkmal für Fiction“. Auf Seite 270 wird das englische ‚fiction‘ ausdrücklich als Synonym der als „Werkkategorie“ bezeichneten Fiktionalität definiert. Vgl. hierzu auch das folgende Kapitel der vorliegenden Arbeit.

¹⁸¹ Ebenfalls nur pragmatisch unterscheidet Prado. Die aus dem Titel *Making Believe. Philosophical Reflections on Fiction* vermutbare Nähe zu Waltons Modell ist richtig in Bezug auf die Ablehnung der Fiktivität als entscheidendes Kriterium von Fiktion und Nicht-Fiktion, jedoch nicht richtig in Hinblick auf das elaborierte Modell des Make-Believe-Spiels. Prado unterscheidet letztlich nur pragmatisch und ohne dies hinreichend zu verankern, vgl. Prado, S. 134: „Initially children seem to distinguish stories from ‘factual’ narratives in terms of distance (‘Once upon a time...,’ ‘In a kingdom by the sea...,’ ‘In a galaxy far, far away...’). Distance in time and space

weise eine gewisse Nützlichkeit beanspruchen können, gibt jedoch keine Antwort auf die Frage ‚Was ist Fiktion?‘ und der damit verbundenen theoretischen Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion, die in der vorliegenden Arbeit angestrebt wird.¹⁸² Das gleiche gilt auch für den von Margrit Schreier 2004 veröffentlichten Beitrag, der an den eben diskutierten Gemeinschaftsbeitrag anschließt. Gerade dort wird deutlich, dass Fiktion als Gegensatz von Wirklichkeit verstanden wird und somit von Grundannahmen ausgegangen wird, die sich, wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, nicht halten lassen.¹⁸³

2.4.1. *Intrinsische Fiktionssignale*

Eines der wiederkehrenden Probleme innerhalb der literaturwissenschaftlichen Fiktionstheorie ist der Versuch, die Fiktivität des Dargestellten als Definitionsgrundlage für das Phänomen Fiktion heranzuziehen oder diese als Basis der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion zu verstehen. Die Fiktivität des Dargestellten ist durchaus ein Hinweis für den Rezipienten, den Text als fiktionale Darstellung zu rezipieren. Wenn Tiere in einer Fabel sprechen, ist dies selbstverständlich ein Fiktionssignal und stellt somit einen Hinweis darauf dar, das vorliegende Werk sinnvoller Weise im Rahmen eines Make-Believe-Spiels zu rezipieren. Doch nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch gibt es Merkmale, die auf Fiktion hinweisen. Der Textanfang ‚Es war einmal ...‘ ist ein solcher Hinweis. Allerdings gibt es auch als fikional eingestufte Texte, in denen diese stilistischen Fiktionalitätssignale fehlen und bestenfalls paratextuelle Signale Fiktionalität anzeigen, oder Texte, in denen sich keinerlei Hinweise für die Aufforderung zu einer fiktionalen Rezeptionsweise finden.

Von einer Reihe literaturwissenschaftlicher Fiktionstheoretiker sind immer wieder Versuche unternommen worden, textuelle Eigenschaften fiktionaler Texte herauszuarbeiten, um daraus eine Theorie der Fiktion gleichermaßen herauszudestillieren. Hier wäre zunächst wiederum Käte Hamburger zu nennen, die mit ihrer *Logik der Dichtung* einen Meilenstein der deutschsprachigen Fiktionstheorie publizierte.¹⁸⁴ Besonders

suffices for appropriate response“), während Walton wie gezeigt eine funktionelle Bestimmung der Fiktion durch die Funktion des Make-Believe-Spiels durchführt.

¹⁸² Vgl. Danneberg, „Weder Tränen noch Logik“, S. 46f., Fn. 33, der konstatiert, dass der diskutierte Beitrag von Groeben/Nickel-Bacon/Schreier „zwar Programmatisches für eine ‚Medienkompetenz‘ (S. 291ff.) verspricht, faktisch aber keines der anstehenden theoretischen Probleme lösen dürfte“.

¹⁸³ Vgl. beispielsweise die Rede von „the film’s ontology“ (Schreier, S. 325).

¹⁸⁴ Vgl. Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 2., stark veränderte Auflage. Stuttgart 1968. Für einen guten Überblick über das Wirken sowie die Rezeption der Arbeiten Hamburgers vgl. Bossinade/Schaser. Vgl. hierzu Bareis, J. Alexander: „Bossinade, Johanna/Schaser, Angelika (Hg.): *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer*

fruchtbar für die vorliegende Arbeit erweist sich die „Re-Lektüre“ von Hamburgers *Logik* von Michael Scheffel, in der auch die Kritik an Hamburger gesammelt dargestellt ist.¹⁸⁵ Scheffel fasst die von Hamburger analysierten „signifikanten Unterschied[e] zum allgemeinen Sprachsystem“¹⁸⁶ im Fall der literarischen Er-Erzählung¹⁸⁷ auf folgende Weise zusammen: Zunächst sind dies grammatische Funktionsverluste, „eine Modifikation des Tempussystems der Sprache“, dem sogenannten „epischen Präteritum“, das die grammatische Funktion, auf Vergangenes zu verweisen, verliert; ebenso verlieren deiktische Zeit- und Raumadverbiale ihre Funktion, so Scheffel weiter, auf wirkliche spatio-temporäre Gegebenheiten zu verweisen.¹⁸⁸ Wie Scheffel feststellt, wurden die Kennzeichen, die bei Hamburger im Kapitel „Das fiktionale Erzählen und seine Symptome“¹⁸⁹ beschrieben sind, in der Kritik weder als „notwendiges noch hinreichendes Kriterium für die Fiktionalität einer Erzählung“¹⁹⁰ anerkannt.¹⁹¹ Es handelt sich bei den von Hamburger angeführten Eigenschaften nur um *Symptome*, die nicht notwendigerweise den Kern des Phänomens Fiktion beschreiben, sondern vielmehr dessen Folge sind.

Damit ist zum einen anerkannt, dass es durchaus typische oder auch symptomatische Kennzeichen der fiktionalen Literatur gibt, wie sie, explizit auf die Arbeit Hamburgers aufbauend, u. a. von Dorrit Cohn an verschiedenen Stellen mit Nachdruck vertreten wurden.¹⁹² Eine andere Frage ist aber, ob sich daraus, wie beispielsweise von Cohn zumindest impliziert,¹⁹³ eine Poetik oder Theorie, sei es auch nur der literarischen Fiktion,

Klassikerin (Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, Band 8. Göttingen 2003)“. In: *Studia Neophilologica* 76, 2004. S. 101-103.

¹⁸⁵ Scheffel, Michael: „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* – ein ‚Grundbuch‘ der Fiktionalitäts- und Erzähltheorie? Versuch einer Re-Lektüre“. In: Bossinade/Schaser, S. 140-155.

¹⁸⁶ Scheffel, „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*“, S. 143.

¹⁸⁷ Auf die bedenkliche Gattungseinteilung Hamburgers, die, wie Scheffel feststellt, „aus dem Systemzwang“ (ebd., S. 140, Fn. 1) ihrer Aussagetheorie geboren ist, kann hier nur hingewiesen werden.

¹⁸⁸ Ebd., S. 143f.

¹⁸⁹ Hamburger 1968, S. 56ff.

¹⁹⁰ Scheffel, „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*“, S. 147.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 146.

¹⁹² Vgl. Cohn, *Transparent Minds* sowie dies. „Signposts of Fictionality“ sowie die verkürzte deutsche Version „Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität“. In: *Sprachkunst* 26, 1995. S. 105-112 sowie dies., *The Distinction of Fiction*. Vgl. hierzu auch die positive Rezension von Ryan, Marie-Laure: „Fiction and its other: How trespassers help defend the border“. In: *Semiotica* 138, 2002. S. 351-369.

¹⁹³ Vgl. Cohn, *The Distinction of Fiction*, S. 109-131, wo der Aufsatz von 1990 neu abgedruckt ist, der hier aber die ursprüngliche Einschränkung bezüglich der Möglichkeit einer Fiktionstheorie nicht mehr enthält: „For to say that narratology can provide consistent criteria for distinguishing fiction from nonfiction is not to say that

ableiten lässt.¹⁹⁴ Eine vollständige Liste notwendiger und hinreichender Kriterien, also von Fiktionsmerkmalen im Sinne Hempfers, bieten die Arbeiten von Hamburger und Cohn auf keinen Fall. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Ermittlung der Symptome fiktionaler Erzählliteratur damit als obsolet anzusehen ist. Wenn man allerdings weiterhin die Problematik unterschiedlicher literarischer Gattungen¹⁹⁵ und darüber hinaus unterschiedlicher Künste bedenkt, erweisen sich die Versuche dennoch als gescheitert, eine allgemeine Theorie der Fiktion oder eine Theorie für den Spezialfall der literarischen Fiktion auf den Symptomen aufbauen zu wollen. Hier sei aber noch einmal an die zuvor besprochene Differenzierung zwischen *Ent-* und *Unterscheidung* von Fiktion erinnert: Zur *Entscheidung* seitens des Lesers stellen die Fiktionssignale sicherlich das wichtigste Instrumentarium bereit, mit dem diese getroffen wird. Zur theoretischen *Unterscheidung* sind sie jedoch nicht tauglich.

Damit soll allerdings in keiner Weise der hohe Stellenwert der Arbeiten von Hamburger und Cohn geschmälert werden. Scheffel ist zuzustimmen, dass die Frage nach der erzählerischen Fiktion gerade dann in den Blick gerät, „wenn man die Einsichten von Narratologie und Fiktionalitätstheorie verbindet und theoretisch scharf zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Erzählen unterscheidet“. Denn dafür, so Scheffel weiter, habe Käte Hamburger mit ihrer *Logik* „die Fundamente gelegt“.¹⁹⁶ Dieser von Scheffel erwähnte Aspekt stellt auch das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit dar, nämlich Narratologie und Fiktionstheorie zu verbinden. Diese Verbindung, wie bei Hamburger, Cohn und Scheffel, aber auch bei Genette u. a. herausgestrichen, beruhe auf einer scharfen Trennung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Erzählen und betrifft somit möglicherweise auch die Instanz des Erzählers.¹⁹⁷ Dazu ist es

it can furnish a consistent, fully integrated theory of fictionality (even less, a simple definition of fiction)“ (Cohn, „Signposts of Fictionality“, S. 800). Vgl. hierzu Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 101, Anm. 13, die ebenfalls auf Wegfall dieses Abschnittes aufmerksam macht sowie die diesbezügliche Diskussion in Bareis, „Mimesis der Stimme“, bes. S. 107.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., bes. S. 104 ff. sowie Danneberg, „Weder Tränen noch Logik“, S. 39, Fn. 12.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu zuletzt Zymner, Rüdiger: *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn 2003. Dessen Beschreibung der Gattungen als ‚typologische Kontinuitäta‘ weist gerade auf die historische Wandelbarkeit der Gattungsbegriffe und somit auf die diachrone Unzuverlässigkeit von Gattungsangaben als Fiktionssignale hin.

¹⁹⁶ Scheffel, „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*“, S. 155.

¹⁹⁷ Vgl. Genette, „Fictional Narrative, Factual Narrative“.

jedoch erforderlich, einen grundsätzlich anderen Weg zu wählen als den von Hamburger und Cohn vorgebahnten.¹⁹⁸

Zunächst soll jedoch eine Zusammenstellung der diskutierten intrinsischen Signale erfolgen: Ein vorläufiger Katalog¹⁹⁹ solcher *möglicher* intrinsischer Eigenschaften sprachlicher Fiktion, die weder alleine noch zusammengenommen hinreichende und/oder notwendige Bedingungen für die theoretische Unterscheidung Fiktion/Nicht-Fiktion darstellen, müsste zumindest folgende Punkte auführen:²⁰⁰

¹⁹⁸ Vgl. hierzu auch Bareis, J. Alexander: „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*, die Frage nach dem Erzähler und deren Konsequenz für die Erzähl- und Fiktionstheorie“. In: Bareis, J. Alexander/Karhiaho, Izabela (Hg.): *Text im Kontext 6. Sechste Arbeitstagung schwedischer Germanisten, Göteborg 23.-24. April 2004*. Göteborg 2005. S. 75-83 sowie das Kapitel zu erzähltheoretischen Fiktionstheorien in Teil II und im Anschluss daran Teil III der vorliegenden Arbeit. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die abschließende Formulierung Pascals in seinem Artikel zu Hamburgers *Logik*, vgl. Pascal, Roy: „Tense and Novel“. In: *Modern Language Review* 57, 1962. S. 1-11, hier S. 11: Hamburger „is far too rigid and schematic, for she does not allow for the complexity of this [d. i. fictional] experience or for the infinite gradations of *make-believe* that lie in the power of the story-teller“, Hervorhebung und eckige Klammer J. A. B. Dem schließt sich die vorliegende Arbeit an.

¹⁹⁹ Vgl. hierzu Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier 1995. S. 199, der auf die notwendige Einschränkung eines solchen Katalogs bei Hoops, Wiklef: „Fiktionalität als pragmatische Kategorie“. In: *Poetica* 11, 1979. S. 281-317 eingeht, der „mit seiner These, daß es einen ‚endgültigen Katalog von Indikatoren [...] nie geben‘ werde, allein schon deshalb recht behalten wird, weil literarische Innovationen wohl auch in Zukunft mit der Ausbildung weiterer Fiktionalitätssignale einhergehen werden“. Die vorliegende Arbeit schließt sich dieser Argumentation an. Der im folgenden vorgelegte Katalog beansprucht also weder Vollständigkeit, noch ist in der Reihenfolge eine Wertung impliziert.

²⁰⁰ Über die hier aufgeführten Kennzeichen der Fiktionalität hinaus hat Michael Riffaterre eine Reihe von Merkmalen angeführt, die für ihn „Signs pointing to the fictionality of fiction“ darstellen (Riffaterre, S. 29ff.). Die dort aufgeführten Fiktionssignale werden auch bei Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, bes. S. 232ff., kritisch diskutiert und differenziert und im Rahmen eines sprachhandlungs- und kommunikationstheoretischen Ansatzes stellenweise umgedeutet. Vgl. auch Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997, hier S. 41ff., mit weiterführenden Hinweisen zu weiteren Katalogen, bes. S. 44, wo auch auf Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen 1993, bes. S. 208ff. hingewiesen wird. In Hinblick auf Scheffel und Wolf, die auf metafiktionale und metanarrative Aspekte als Signale der Fiktionalität von Literatur eingehen, vgl. Teil III, Kap. 3.4.2. und 3.4.3. der vorliegenden Arbeit. Nünning, *Von historischer Fiktion*, bes. S. 153ff., liefert ebenfalls eine ausführliche Besprechung von Indikatoren, an denen er die Fiktionalität des historischen Romans im Vergleich zur Historiographie herausarbeitet. Aufgrund seines Untersuchungsgegenstandes bleiben

- Die Phantastik des Dargestellten (z. B. sprechende Tiere als Figuren)
- Die Phantastik des Darstellens (z. B. Tiere als Erzähler,²⁰¹ tote Ich-Erzähler,²⁰² Erzähler mit übermenschlichem Erinnerungsvermögen, ‚allwissendes‘ Erzählen)
- stilistische Auffälligkeiten (z. B. die Eröffnung des Romans *Stiller* mit dem Satz „Ich bin nicht Stiller“.²⁰³)
- typographisch-konventionierte Darstellung (z. B. Kursivierung von innerem Monolog, Figurenrede usw.)²⁰⁴
- Das epische Präteritum (z. B. „Morgen war Weihnachten“²⁰⁵)
- Das ‚durchsichtige Bewusstsein‘, d. h. Darstellung des Bewusstseins einer dritten Person in erlebter Rede, Gedankenbericht, innerem Monolog u. ä. (z. B. „K. wußte jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und es sich einzubohren“.²⁰⁶)

die Indikatoren bei Nünning, die teilweise über die hier dargestellten Symptome hinausgehen, letztlich jedoch an die Vergleichsfolie Historiographie gebunden. Vgl. zuletzt auch den Artikel von Gorman, in dem ebenfalls, teilweise identische Fiktionssignale aufgeführt werden.

²⁰¹ Vgl. hierzu auch Nünning, *Von historischer Fiktion*, S. 183f.

²⁰² Vgl. das ‚Paradebeispiel‘ von Thomas Hettche, der Roman *Nox*. Köln 2002, S. 10f., in dem der Ich-Erzähler gleich zu Beginn seinen eigenen Tod schildert: „Und sie durchschnitt mir die Kehle. [...] Ich konnte nicht mehr atmen, Angst umklammerte mich, und ich spürte, mein Blick wurde starr. [...] Noch eine ganze Weile hielt sie das Messer über mir. Schwer und angenehm fühlte sie es in ihrer Hand. Da war ich längst tot“.

²⁰³ Vgl. Weinrich, Harald: „Fiktionssignale“. In: Weinrich, Harald (Hg.): *Positionen der Negativität*. München 1975. S. 525-526, hier S. 526, der den ersten Satz von Max Frischs Roman *Stiller* zitiert.

²⁰⁴ Vgl. Simpson, M. Carleton: „Participation and Immersion in Walton and Calvino“. In: *Philosophy and Literature* 29, 2005. S. 321-336, hier S. 330: „The literary conventions of replacing names and dates with dashes, and of using different type of styles to represent thoughts, accents, or emphasis, are overt displays of fictionality“. Diese Symptome der Fiktionalität befinden sich sicherlich im Grenzbereich zu paratextuellen Signalen, vgl. das folgende Kapitel. Vgl. auch die genaue Analyse von Bunia, „Die Stimme der Typographie“.

²⁰⁵ Berend, Alice: *Die Bräutigame der Babette Bomberling*. Zitiert nach Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 65.

²⁰⁶ Kafka, Franz: *Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt/M. 1999. S. 241. Vgl. hierzu auch Fludernik, Monika: „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 95: „It is therefore to be assumed that free indirect discourse, although a likely signal of fictionality, cannot be regarded as waterproof evidence of fictionality“, Hervorhebung im Original. Zudem bedarf das Erkennen freier indirekter Rede mehr als ‚nur‘ linguistische Analyse und ist in sofern kein rein intrinsisches Phänomen, wie ebenfalls von Monika Fludernik an anderer Stelle herausgearbeitet: „This study [*The Fictions of Language and the Languages of Fiction*] of speech and thought

- Das metanarrative Erzählen (z. B. „Man kann auch ganz zu Anfang behaupten, es sei heutzutage unmöglich, einen Roman zu schreiben, dann aber, sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen, um schließlich als letztmöglicher Romanschreiber dazustehn“.²⁰⁷)
- Das metafiktionale Erzählen²⁰⁸
- Metalepse²⁰⁹

representation criticized Ann Bannfield's *Unspeakable Sentences* and argued that free indirect discourse was not completely describable in linguistic terms but required a conscious interpretative act on the part of the reader“ (Fludernik, Monika/Margolin, Uri: „Introduction“. In: *Style* 38, 2004. S. 148-187, hier S. 161). Zur Problematik ‚Interpretation vs. Beschreibung‘, vgl. auch die Diskussion zum unzuverlässigen Erzählen als Fiktionsignal weiter unten.

²⁰⁷ Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. In: Ders.: *Werkausgabe*. Herausgegeben von Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Band 3 herausgegeben von Volker Neuhaus. Göttingen 1993. S. 12. Zipfel, der sich hierbei auf Scheffels *Formen des selbstreflexiven Erzählens* beruft, sieht in Oskars Reflexionen ein Fiktionsignal nur dadurch erwiesen, weil sie „hinsichtlich der Erzähllogik inkonsistent“ seien – Oskar müsste logischerweise über das Schreiben einer Autobiographie nachdenken und nicht über das Schreiben eines Romans, vgl. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 237; vgl. auch Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 59. Vgl. auch Dirk Frank, der die gleiche Stelle als „fiktionsimmanente Erörterung“ der Grass'schen Poetik deutet und Oskar als unzuverlässigen Erzähler charakterisiert, vgl. Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden 2001. S. 10. Edgar Platen bezeichnet die Exposition der *Blechtrommel* als „metapoetologisch“, vgl. Platen, Edgar: *Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik*. Tübingen, Basel 2001, S. 219f. In der Tat scheint das Reflektieren über das Romanschreiben in einem Roman wie in diesem Falle narratologisch primär als metanarratives Erzählen beschreibbar, da Oskar an dieser Stelle generell über das Schreiben/Erzählen nachdenkt, könnte aber auch als metafiktionale bezeichnet werden, da das Fiktionsignal des Paratextes angesprochen wird und damit von Oskar selbst die Fiktionalität der eigenen Rede indiziert und möglicherweise gewusst wird. In einer etwas gewagten Explikation könnte die Stelle gar als *mise en abyme* bezeichnet werden, da die Nennung des paratextuellen Fiktionssignals *Roman* auf der untergeordneten diegetischen Ebene den äußeren Rahmen spiegelt. Zur terminologischen Unterscheidung von Metanarration, Metafiktion und *mise en abyme*, vgl. Kap. 3.4.2.-3.4.3. der vorliegenden Arbeit.

²⁰⁸ Vgl. Kap. 3.4.2. der vorliegenden Arbeit.

²⁰⁹ Vgl. zuletzt den Artikel von Gorman, S. 167, in dem die Metalepse als „signpost of fictionality“ aufgeführt wird. Vgl. auch Wolf, Werner: „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts“. In: Meister, Jan Christoph, in Zusammenarbeit mit Kindt, Tom und Schernus, Wilhelm (Hg.): *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin, New York 2005. S. 83-107, hier S. 102: „the fact that metalepsis, as a rule, is a *marker of fictionality*“, Hervorhebung im Original; vgl. auch Cornils, Anja: „La métalepse narrative dans les Actes des Apôtres: un signe de narration fictionnelle?“ In: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hg.): *Métalepses*.

- *Mise en abyme*²¹⁰
- Das unzuverlässige Erzählen²¹¹

Hinsichtlich der letzten Punkte, die in den Bereich der Erzähltheorie reichen, sei auf Teil III der vorliegenden Arbeit verwiesen. Gerade erzählerische Unzuverlässigkeit mag unter der Kategorisierung *intrinsisch* zweifelhaft anmuten. Wie von einer Reihe von Theoretikern hervorgehoben, stellt das Erkennen von Unzuverlässigkeit des Erzählens eine bisweilen problematische Interpretationsleistung dar, die sicherlich nicht ähnlich leicht am Text nachzuweisen ist wie die anderen, hier aufgeführten intrinsischen Symptome der Fiktionalität.²¹² Jedoch scheint es auch innerhalb eines narratologischen Modells, das Narratologie als Methodologie und nicht als Interpretationstheorie versteht, durchaus möglich, die Unzuverlässigkeit eines Erzählers als fiktionale Wahrheit des Werkes zu betrachten. Fiktional wahr in der Welt eines Werkes ist, so Waltons Definition, was fiktional wahr ist in *jedem* Make-Believe-Spiel mit diesem Werk. Wenn es klar ist, dass die fiktionalen Wahrheiten eines Make-Believe-Spiels mit einem Werk nur die fiktionale Wahrheit ‚Unzuverlässigkeit des Erzählers‘ zulassen und dies damit eine fiktionale Wahrheit

Entorses au pacte de représentation. Paris 2005, S. 95-107. Vgl. auch Kap. 3.4.3. der vorliegenden Arbeit.

²¹⁰ Vgl. Kap. 3.4.2. der vorliegenden Arbeit.

²¹¹ Vgl. vor allem Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, aber auch bereits Löschnigg, Martin: „Narratological Categories and the (Non-)Distinction between Factual and Fictional Narratives“. In: Pier, John (Hg.): *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table/ESSE4 – September 1997 – Debrecen, Hungary/and other contributions*. Tours 1999. S. 31-48 sowie Kap. 3.4.1. der vorliegenden Arbeit.

²¹² Vgl. Nünning, Ansgar: „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier, 1998. S. 3-39 sowie „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“. In: Grünzweig, Walter/Solbach, Andreas (Hg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen 1999. S. 53-73. Im gleichen Band Fludernik, Monika: „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. For F. K. Stanzel on his seventy-fifth birthday“. In: Grünzweig/Solbach (Hg.), S. 75-95. Kritisch zum unzuverlässigen Erzählen als interpretationsfreies Konzept sind Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: „Wieviel Interpretation enthalten Beschreibungen? Überlegungen zu einer umstrittenen Unterscheidung am Beispiel der Narratologie“. In: Jannidis/Lauer/Martínez/Winko (Hg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York 2003. S. 286-304. Zum unzuverlässigen Erzählen vgl. auch Kap. 3.4.1. der vorliegenden Arbeit.

ist, die in allen Make-Believe-Spielen mit dem Werk gültig ist, so ist damit die Narratologie nicht zur Interpretationstheorie geworden.

Dieses Kapitel abschließend soll hier aber noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die aufgeführten Symptome, und insbesondere jene, die auf Fiktivität beruhen, nicht die theoretische Grundlage für eine Erklärung des Phänomens Fiktion liefern können. Vielmehr zeigt die Fiktivität, die manchen der Symptome zugrunde liegt, nicht mehr, als dass es sich um Fiktion handeln *kann*, weil Fiktion in unserem Kulturkreis zu dieser Zeit oft auf Fiktivität aufbaut – Fiktivität allein ist aber weder Voraussetzung noch Konsequenz von Fiktion.²¹³

2.4.2. Paratextuelle Fiktionssignale

Der Begriff ‚Paratext‘ ist geprägt von der Arbeit Genettes, der in seinem gleichnamigen Buch „vom Beiwerk des Buches“ systematisch die unterschiedlichen Begleit- und Rahmentexte des literarischen Werkes untersucht. Gemeint sind mit dem Hyponym Peritext solche „Anhängsel“²¹⁴ wie Titel, Gattungsbezeichnung, Name des Autors, Vorwort, Widmung, Motti und dergleichen, aber auch Epitexte wie Nachworte, Kolloquien, Debatten, Tagebücher und „späte Selbstkommentare“.²¹⁵ Die Einteilung Genettes, gerade der letzteren der oben aufgezählten Paratexte, machen diese Definition jedoch problematisch – die Grenzen sind sowohl nach innen als auch außen fließend, „z. B. außerhalb des Werkes zum lit[eratur]wissenschaftlichen Kommentar und innerhalb zur Metafiktion oder beim Drama zum Nebentext, ferner zum Phänomen der ‚Rahmung‘“.²¹⁶ Unbestritten scheint jedoch, dass Paratexte, insbesondere Gattungsbezeichnungen und „Fiktionsverträge“,²¹⁷ Signalwirkung für die Entscheidung des Lesers haben, den Text als fiktionalen zu verstehen oder nicht.²¹⁸ Doch Signalwirkung bedeutet nicht zwangsläufig stichfester

²¹³ Vgl. hierzu Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 238f., wo das extern fokalisierte Erzählen als „nicht aus der Fiktivität oder aus der Fiktionalität des Erzählens ableitbar“ und deshalb als „statistisches Indiz“ bezeichnet wird, das „nicht auf der Fiktionalität des Textes selber beruht“. Das hier vorgeschlagene Verständnis von Fiktionssymptomen weitet diese von Zipfel beschriebene, nur indikative Funktion des Signals auch auf die anderen Signale aus: Grundsätzlich zeigen die Symptome nur an, dass es sich um Fiktion handeln kann, aber nicht muss.

²¹⁴ Genette, *Paratexte*, S. 10.

²¹⁵ Ebd., S. 350ff.

²¹⁶ Wolf, Werner: „Paratext“. In: Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 414.

²¹⁷ Genette, *Paratexte*, S. 209f.

²¹⁸ Sicherlich stellen diese Signale bisweilen auch Ausdruck einer Intention des Autors/Herausgebers dar, dass der Text als fiktionaler verstanden werden soll. Und Ausnahmen bestätigen bekanntlich die Regel: Wolfgang Hildesheimers *Marbot. Eine Biographie* signalisiert durch die Gattungsbezeichnung Nicht-Fiktion, was

Beweis, geschweige denn hinreichende und/oder notwendige Bedingung, auch wenn beispielsweise Jürgen H. Petersen dies so zu sehen scheint: „[D]ie Untertitel bzw. textuellen Zuordnungen ‚Roman‘, ‚Novelle‘, ‚Eine Erzählung‘ lassen keine Zweifel zu, welchen Bezirk wir betreten“,²¹⁹ stellt Petersen fest. Inwieweit die von Peterson so genannte ‚textuale‘ Zuordnung ‚Erzählung‘ eindeutig alle Zweifel ausräumt, scheint indes fraglich. In Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* in der Ausgabe von 1961 findet man im Eintrag zur Erzählung, dass diese zumindest allgemein „Darstellung des Verlaufs von wirklichen oder erdachten Geschehnissen“ sei und nur „im engeren Sinne eine Gattung“ bezeichne.²²⁰ Doch gerade den Begriff ‚Gattung‘ vermeidet Petersen. Genette streicht zwar die Problematik des Gattungsbegriffs heraus, geht im Folgenden aber nicht weiter darauf ein. Die Funktion charakterisiert Genette wie folgt:

Diesen eigentlich immer anfechtbaren Charakter der offiziellen Gattungsangabe werden wir hier jedoch nicht berücksichtigen und uns nur mit der Angabe als solcher befassen, die auch von einem widerspenstigen Publikum zumindest als Information über eine Absicht (ich betrachte dieses Werk als Roman) oder eine Entscheidung (ich beschließe, diesem Werk den Status Roman zu verleihen) aufgenommen wird.²²¹

Doch kann, wie Genette im Vorfeld der zitierten Stelle hervorhebt, die Absicht oder Entscheidung des Autors/Herausgebers auch trügen. Manche Gattungsbezeichnung lässt sich vom Leser „nur unter Vorbehalt akzeptieren“, weil die Gattungsbezeichnung nur ein „Effekt unter anderen ist“, um gewisse ästhetische Effekte zu erzielen.²²² Eine Liste der Werke zu erstellen, in denen bewusst aus ästhetischer Überlegung heraus mit paratextuellen Gattungskennzeichnungen gespielt wird, wäre sicherlich ein lohnendes Forschungsobjekt, das darüber hinaus einer diachronen Perspektive auf die Entwicklung des Fiktionsverständnisses wertvolle Hinweise liefern würde.²²³ Als jüngeres literarisches Beispiel soll wiederum der Hinweis auf Wolfgang Hildesheimers *Marbot. Eine Biographie*, aber auch Peter Härtlings *Hölderlin. Ein Roman* genügen:

Hildesheimer den Vorwurf des Scherzes eingebracht hat, da es den von ihm beschriebenen Marbot nie gegeben hat.

²¹⁹ Petersen, Jürgen H.: *Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie*. München 2002. S. 37.

²²⁰ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 3., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 1961. S. 161.

²²¹ Genette, *Paratexte*, S. 95.

²²² Ebd.

²²³ Für den Roman wurde dies ansatzweise bereits verwirklicht. Vgl. Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit: Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1993.

Hier sei aber auch sofort betont, dass damit *nicht* der Fiktivität als entscheidendes Merkmal, sozusagen durch die Hintertür, das Wort geredet wird. Der Hinweis, dass sowohl *Marbot* als auch *Hölderlin* eine andere Rezeptionsweise ermöglichen als jeweils vom Paratext nahe gelegt, erkennt die Fiktivität des Dargestellten nur auf zweiter Ebene als Element der fiktionalen oder nicht-fiktionalen Rezeption an. Die beiden Werke sind nicht deshalb theoretisch als fiktional bzw. nicht-fiktional zu bezeichnen, weil es die eine Hauptfigur tatsächlich gegeben hat, die andere aber nicht. Vielmehr lassen beide Werke jeweils eine fiktionale wie eine nicht-fiktionale Rezeption zu, und diese ist sicherlich indirekt bedingt durch Kenntnisnahme/Unkenntnis des Status der jeweiligen Hauptperson. Fiktivität ist also wie bereits diskutiert ein Signal, einen Text auf fiktionale Weise zu rezipieren. Der theoretische Unterschied zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion besteht aber in der beschriebenen Rezeptionsweise des Make-Believe-Spiels und nicht in der Fiktivität oder Nicht-Fiktivität der Hauptfigur.²²⁴

Festzuhalten bleibt, dass auch paratextuelle Markierungen nur bedingt zuverlässige Schlüsse bezüglich der Frage nach der Fiktion zulassen.²²⁵ Auch sie sind nicht mehr als Symptome. Paratextuelle Signale der Fiktionalität stellen aber wahrscheinlich die aus Rezipientensicht primäre Markierungen einer Fiktionsintention seitens des Autors dar, wie dies zuletzt

²²⁴ Vgl. Danneberg, „Weder Tränen noch Logik“, S. 40: „Vielleicht erscheint es als trivial, daß erst ein bestimmter *Umgang* mit einer Darstellung aus ihr eine fiktionale oder nicht-fiktionale macht. Daraus zieht man nicht selten die eine oder andere Anregung für eine Beliebigkeit oder ein *anything goes* oder dafür, daß bestimmte Unterschiede nicht bestehen. Eine aufgrund eines bestimmten Wissens als nicht-fiktional klassifizierte Darstellung läßt sich grundsätzlich (bei verändertem Wissen oder als irrelevant erklärtem Wissen) auch wie eine fiktionale behandeln – und umgekehrt“, Hervorhebung im Original. Vgl. auch ebd., S. 43, wo gegen die Beliebigkeit einer Zuordnung zu Fiktion oder Nicht-Fiktion argumentiert wird: „Wenn Sie so wollen, dann verlagert sich die Beliebigkeit der Objektklassifikation in die Nichtbeliebigkeit des Umgangs mit den Objekten, wenn sie *beständig* die Merkmale aufweisen sollen, nach denen sie klassifiziert wurden“, Hervorhebung im Original. Waltons Unterscheidung, die im anschließenden Kapitel diskutiert wird, ist eine solche Bestimmung, die gerade einen beständigen Umgang mit Objekten als theoretische Grundlage für die Frage nach der Fiktion heranzieht.

²²⁵ Vgl. auch Stang, Harald: *Einleitung, Fußnote, Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst*. Bielefeld 1992, der ebenfalls, wie Fludernik/Margolin, S. 174 schreiben, keine eindeutigen Fiktionsmerkmale, sondern bestenfalls Signale isoliert: „Are there any invariable, reliable textual signposts that can help us distinguish authentic and mock varieties of the same kind of discourse? Once again, Stang’s answers are case-specific“.

von Schreier formuliert wurde.²²⁶ Wie im Zitat von Genette angedeutet, beschließt der Rezipient, davon ausgehend eine gewisse Rezeptionshaltung einzunehmen, den Text im Sinne eines Make-Believe-Spiels zu rezipieren.

2.4.3. Das Vor-schreiben von Vorstellungen

In den beiden vorigen Kapiteln wurden Fiktionssymptome diskutiert, die einen Rezipienten darauf hinweisen, das vorliegende Werk als Fiktion zu verstehen. Diese Fiktionssignale sind aber, wie gezeigt wurde, keine hinreichenden und/oder notwendigen Bedingungen für das Phänomen Fiktion schlechthin – eine Theorie der Fiktion darauf aufzubauen, würde unweigerlich zum zirkulären Kurzschluss führen: Das Erkennen der Fiktionssignale setzt voraus, dass der Rezipient weiß, was Fiktion ist, und wie man damit umzugehen hat. Um theoretisch den Unterschied von Fiktion und Nicht-Fiktion bestimmen zu können, bedarf es anderer Kriterien.

Bei Walton verläuft diese Unterscheidung auf der Ebene der Funktion von Objekten: Wenn ein Objekt die Eigenschaft hat, Vorstellungen vor-zuschreiben,²²⁷ entsteht dabei das Phänomen Fiktion gemäß den Prinzipien des Generierens. Hierbei ist allerdings zu beachten, dass Waltons Vor-schreiben von Vorstellungen (,prescribing imaginings‘) und die Prinzipien des Generierens nur bedingt wörtlich als zwingendes Regelwerk zu verstehen sind. Walton erläutert dies auf folgende Weise:

A principle is in force in a particular context if it is understood in that context that, given such-and-such circumstances, so and so is to be imagined. I do not assume that it must be “arbitrary” or “conventional”. It may be so ingrained that we scarcely notice it, so natural that it is hard to envision not having it. We may have been born with it, or with a nearly irresistible disposition to acquire it. Nevertheless, principles of generation, whether or not we call them rules, constitute conditional prescriptions about what is to be imagined in what circumstances. And the propositions that are to be imagined are fictional.²²⁸

²²⁶ Schreier, S. 311: „Of these [d. i. paratextuelle, semantische und formale Kennzeichen, Anmerkung J. A. B.], the paratextual signals function as a kind of frame and are thus, in the ordinary course of reception, prior to the two other types“. Widersprochen wird allerdings dem bereits erwähnten Verständnis in Groeben/Nickel-Bacon/Schreier, wo Gattungsbezeichnungen als eindeutige Fiktionsmerkmale bezeichnet werden. Zur Fiktionsintention des Autors im Modell Waltons vgl. Kap. 2.5.2. der vorliegenden Arbeit.

²²⁷ Der hier verwendete Bindestrich soll die irreführende Konnotation des Vorschreibens im Sinne von autoritärer Vorschrift einer Direktive vermeiden. Das Vor-schreiben von Imaginationen ist mit Vorteil eher chronologisch als direktiv zu verstehen.

²²⁸ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 40f.

Waltons Bestimmungen der Prinzipien des Generierens und des Vor-schreibens von Imaginationen sind also nicht als Bezeichnung beispielsweise einer Autor- oder Herausgeberintention gemeint,²²⁹ sondern als theoretische Bestimmungen einer Funktion, über deren Ursprung damit nichts impliziert ist. Die Bereitschaft, aus vor-geschriebenem Vorstellungen zu generieren, kann nach Walton dem Menschen angeboren sein. Ebenso wenig muss man sich dessen bewusst sein, Teilnehmer am Make-Believe-Spiel zu sein, da es sich hier um in hohem Maße konventionalisierte Vorgänge handelt.²³⁰

Die Prinzipien des Generierens und das Vor-schreiben von Vorstellungen stellen die theoretischen Kriterien dar, mit denen Walton Fiktion von Nicht-Fiktion unterscheidet. Schreibt ein Werk im Sinne der Generierungsprinzipien Vorstellungen vor, werden fiktionale Wahrheiten generiert. Diese Unterscheidung lässt allerdings keine Rückschlüsse darüber zu, wie pragmatisch zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Lektüre seitens eines Rezipienten entschieden wird. Es wird lediglich theoretisch unterschieden zwischen verschiedenen Rezeptionsweisen – einerseits der Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel, durch das fiktionale Wahrheiten generiert werden, andererseits einer Rezeption, die sich nicht auf diese Weise beschreiben lässt und somit keine fiktionalen Wahrheiten hervorbringt. Damit ist zwar theoretisch eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion geschaffen.²³¹ Die pragmatisch wichtige Frage, wie die Rezeptionshaltung des Make-Believe-Spiels gerade auch für die Rezeption fiktionaler Literatur ausgelöst wird, wird von Walton allerdings nicht explizit beantwortet. Zwar deutet Walton wiederholt auf die

²²⁹ Dies entspricht ungefähr die Haltung von Lamarque und Currie. Vgl. Lamarque, Peter: *Fictional Points of View*. Ithaca, London 1996 sowie Currie, *The Nature of Fiction*.

²³⁰ Gleichzeitig bedeutet dies nicht, dass man sich nicht bewusst ist, dass man gerade einen fiktionalen Text rezipiert. Dieses Bewusstsein ist Teil der pragmatischen Entscheidung. Man muss sich deshalb aber nicht im Klaren sein, dass man gemäß bestimmter Prinzipien fiktionale Wahrheiten generiert. Damit ist auch dem bereits diskutierten Vorbehalt von Anders Pettersson noch einmal widersprochen. Der stellt grundsätzlich in Frage, inwieweit man überhaupt von einer Make-Believe-Theorie ausgehen kann, da er für seinen persönlichen Leseprozess ablehnt, diesen als Spiel zu beschreiben. Da aber die Mechanik des Generierens sich durchaus unbemerkt entfalten kann, greift der Einwand Petterssons gegen Waltons Argumentation zu kurz.

²³¹ Allerdings kann auch diese Unterscheidung im Einzelfall kollabieren, vor allem dann, wenn ein Rezipient aus beispielsweise moralischen Gründen das Imaginieren einer vor-geschriebenen Proposition verweigert. Vgl. Walton, Kendall: „On the (So-Called) Puzzle of Imaginative Resistance“. Elektronisch publiziertes Typoskript, http://sitemaker.umich.edu/klwalton/files/imagin.resis_so-called.pdf [16.11.2006], S. 7: „If I am incapable of imagining a particular proposition or don't allow myself to imagine it, this test for fictionality will not be available to me“.

Wichtigkeit kultureller und sozialer Kontexte hin, aber systematisch beschrieben werden diese Voraussetzungen nicht.

Fraglich bleibt, ob eine solche Beschreibung überhaupt möglich und angesichts der historischen Variabilität notwendig ist. Wenn die Unterscheidung Fiktion – Nicht-Fiktion auf theoretischer Basis nach Walton mit Hilfe der Prinzipien des Generierens getroffen wird, muss man die Frage nach der Entscheidung Fiktion oder Nicht-Fiktion stellen. Diese Entscheidung, und dies soll an dieser Stelle noch einmal betont werden, hat nichts mit der theoretischen Unterscheidung zu tun.

Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, eine umfassende und systematische Beschreibung der Faktoren für die Entscheidung Fiktion – Nicht-Fiktion vorzunehmen. Es soll, da das Augenmerk dieser Arbeit auf der theoretische Bestimmung des Phänomens Fiktion in erzählender Literatur liegt, der Hinweis auf mögliche Faktoren genügen. Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits dargelegt, sind die Hauptfaktoren für die Entscheidung in erster Linie paratextuelle Kennzeichen, die man im Sinne Waltons unter die kulturell-sozialen und historisch wandelbaren Bedingungen einordnen kann. In zweiter Linie sind sicherlich Fiktions-signale wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben in paratextuell unsicheren Fällen ein oftmals entscheidender Faktor dafür, ob ein Werk als fiktionaler oder nicht-fiktionaler Text rezipiert wird. Am wahrscheinlichsten scheint es, dass Rezipienten auf der Basis aller dieser Faktoren diese Entscheidung treffen, die im Leseprozess aber auch immer wieder revidiert werden kann.²³²

Auf die historische Dimension bei der Frage nach der Entscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion kann im Rahmen dieser Arbeit ebenfalls nicht umfassend eingegangen werden. Wie Heinz Schlaffer bemerkt, betrachteten die Griechen die Erzählungen Homers vermutlich als nicht-fiktional, ähnlich dem Europäer, der die Texte der Bibel im 16. Jahrhundert als nicht-fiktional ansah, während heute „ein kritischer Intellektueller diese für ebenso fiktiv wie jene“ hält.²³³ Ein literaturwissenschaftlicher

²³² Vgl. hierzu auch den Beitrag von Schreier, in dem eine Auswertung der E-mail-Foren zum Film *The Blair Witch Project* vorgenommen wird. Allerdings lässt das von Schreier untersuchte Material lediglich Rückschlüsse auf eine sehr eingeschränkte Rezipientengruppe zu, nämlich solche, die im Anschluss an ihren Kinobesuch an Internet-Foren teilgenommen haben, um den Film zu diskutieren.

²³³ Schlaffer, S. 145. Schlaffer, dessen Begriffsverwendung nicht mit der in der vorliegenden Arbeit verwendeten Terminologie übereinstimmt, verwendet zwar bisweilen ‚Fiktionalität‘, macht aber keinen terminologischen Unterschied zwischen ‚fiktiv‘ und ‚fiktional‘, sondern verwendet durchgängig ‚fiktiv‘ als Adjektivbildung sowohl zu ‚Fiktion‘ als auch ‚Fiktionalität‘. Schlaffers Darstellung ist darüber hinaus hier auch inhaltlich nicht unproblematisch. Da das Beispiel jedoch nur die grundlegende Problematik illustrieren soll, spielt es keine Rolle, ob die von Schlaffer getroffenen Einschätzungen letztendlich zutreffend sind oder nicht.

Fiktionsbegriff, der die Entscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion impliziert,²³⁴ muss deshalb stets die historische Wandelbarkeit dieses Begriffes mit bedenken, der ähnlich den Genrebezeichnungen nur in diachroner Perspektive Gültigkeit beanspruchen kann.²³⁵ Eine genaue historische Untersuchung des Fiktionsbegriffs kann in dieser Arbeit nicht angestrebt werden.²³⁶ Es sei aber darauf hingewiesen, dass die theoretische Bestimmung des Phänomens Fiktion vorgenommen werden kann, ohne notwendigerweise die historische Wandelbarkeit der Rezeptionshaltung dabei zu unterschlagen: Die Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion ist damit weder zur Frage nach unterschiedlichen Graden der Fiktion degeneriert, wie dies in Modellen der Fall sein kann, die Fiktion als Gegensatz zu Wahrheit oder Wirklichkeit definieren, noch wird die Frage nach der Unterscheidung mit einem „Alles ist Fiktion, auch das, was wir gebräuchlicherweise als Realität bezeichnen“ beantwortet, wie dies die ultimale Konsequenz des ‚radikalen Konstruktivismus‘ zu sein scheint.²³⁷ Vielmehr wird die Frage nach der *Entscheidung* zwischen Fik-

²³⁴ Diese Differenzqualität sollte Voraussetzung eines Fiktionsbegriffs der Literaturwissenschaft bleiben. Vgl. hierzu auch Weimar, Klaus: „Der Text, den (Literar-)Historiker schreiben“. In: Eggert, Hartmut/Profitlich, Ulrich/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990. S. 29-39, bes. S. 36: „Ein Fiktionsbegriff jedoch, der aufgehört hat, ein Oppositionsbegriff zu sein, hat Sinn und Funktion verloren und kann nur noch als leere Anzeige gelten, daß da mal ein Problem war“. Vgl. auch Nünning, *Von historischer Fiktion*, S. 142, der ebenfalls Weimar zitiert und für einen Fiktionsbegriff mit Differenzqualität und Trennschärfe argumentiert. Jedoch soll angemerkt werden, dass bei Nünning nicht deutlich wird, ob nicht doch ein Oppositionsverhältnis Fiktion – Wirklichkeit Hintergrund der Argumentation ist, da Nünning nur selten zwischen Fiktionalität und Fiktivität unterscheidet und an mehreren Stellen die Fiktivität des Dargestellten als Kennzeichen der Fiktionalität hervorhebt, vgl. z. B. Nünning, *Von historischer Fiktion*, S. 174, wo er einen „grundsätzlich anderen Wirklichkeitsbezug“ als Unterscheidungskriterium verortet, andererseits (ebd., S. 164) den fiktionalen Status in „der Konfiguration der Elemente“ begründet sieht. In der vorliegenden Arbeit ist der Oppositionsbegriff zu Fiktion stets Nicht-Fiktion, zu Fiktivität hingegen Faktizität.

²³⁵ Einen relevanten Beitrag hierzu liefert Berthold, S. 209, der „die kulturhistorische Herausbildung fiktionaler Lektürentechnik“ für das 18. Jahrhundert in Bezug auf den Roman datiert, was das hier vorgeschlagene Verständnis einer sozio-kulturellen Wandelbarkeit des Fiktionsverständnisses unterstützt.

²³⁶ Eine historische Rekonstruktion des Fiktionsbegriffs findet sich beispielsweise bei Bruck, Jan: „Zum Begriff der literarischen Fiktion“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 6, 1978, S. 283-303 sowie zuletzt bei Gabriel, „Der Begriff der Fiktion“.

²³⁷ Vgl. Nünning, *Von historischer Fiktion*, S. 130: Moderne Literatur-, Diskurs- und Erkenntnistheorien hätten „nachhaltig dazu beigetragen, die Grenze zwischen Realität und Fiktion zu verwischen. Das Spektrum solcher Theorien, von denen nur einige stellvertretend für eine Reihe anderer genannt seien, reicht vom New Historicism, der die Historizität der Literatur sowie die Textualität der historischen Überlieferung und

tion und Nicht-Fiktion im Rahmen der Make-Believe-Theorie als historisch wandelbare Konstante beantwortet. Das bedeutet, dass die Frage nach Fiktion oder Nicht-Fiktion eines konkreten Textes im Laufe der Zeit unterschiedlich beantwortet werden kann, wie beispielsweise für Texte aus der griechischen Mythologie, dass aber das Phänomen Fiktion als solches konstant bleibt und identisch theoretisch bestimmbar ist. Was sich ändert, ist nicht die Fiktion als Phänomen. Was sich ändert, ist die soziokulturell determinierte Auswahl der Objekte, die jeweils als Requisite im Rahmen des Make-Believe-Spiels dienen.²³⁸

2.5. Fiktionstheoretische Modelle

In den vorangegangenen Kapiteln wurde die Fiktionstheorie nach Walton in Hinblick auf die Grundprobleme jeder Fiktionstheorie untersucht, die in der Forschungsliteratur immer wieder und auf verschiedenste Weise problematisiert wurden. Im Anschluss daran soll nun Waltons Modell anderen fiktionstheoretischen Modellen gegenübergestellt werden. Die Auswahl der diskutierten Modelle beschränkt sich hier auf solche Ansätze, die einerseits direkt die Theorie Waltons problematisieren und/oder alternative Ansätze für die Lösung der angesprochenen Grundprobleme anbieten.

Darüber hinaus lässt sich, zumindest in groben Zügen, eine Entwicklungslinie argumentativer Art nachvollziehen, die ebenfalls in der Behandlung der grundlegenden Probleme der Fiktionstheorie begründet ist. So könnte man die Position Hamburgers, die entscheidend die Modelle von Cohn, Genette und letztlich auch von Fludernik beeinflusst, als die grundsätzlich gegensätzliche Position zu sprachhandlungstheoretischen Ansätzen begreifen. Während Hamburger und Cohn mittels textueller Kennzeichen des fiktionalen Textes hieraus eine Fiktionstheorie abzuleiten versuchen, geht die Sprechakttheorie zunächst davon aus, dass die Sprache der Fiktion sich nicht von der Sprache in nicht-fiktionalen Kontexten unterscheidet.²³⁹ Der Unterschied zwischen fiktionalem und nicht-

der Historiographie betont, über poststrukturalistische und dekonstruktivistische Ansätze, die die Zentralität des Subjekts zugunsten der Einsicht in die sprachliche Verfaßtheit aller kulturellen Ordnungen zurückweisen und das Individuum in ein freies Spiel der Signifikanten auflösen, bis zum radikalen Konstruktivismus, der die Vorstellung der Erkennbarkeit einer objektiven und unabhängig vom beobachtenden Subjekt existierenden Wirklichkeit erschüttert“.

²³⁸ Was hier in Hinblick auf die historische Wandelbarkeit bei der Auswahl der Objekte gesagt wurde gilt selbstverständlich ebenso in kultureller Hinsicht: Die Frage, ob ein Objekt im Rahmen des Make-Believe-Spiels rezipiert wird, hängt nicht nur von historischen, sondern in gleichem Maße von sozio-kulturellen Variablen ab.

²³⁹ Vgl. Searle, John R.: „The Logical Status of Fictional Discourse“. In: *New Literary History* 6, 1975. S. 319-332, hier S. 325: „There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction“.

fiktionalem Diskurs liegt im Rahmen dieser Ansätze vielmehr im Charakter der Sprachhandlung begründet. Fiktionale Rede ist demnach von grundlegend anderer Natur als nicht-fiktionale.²⁴⁰ Der Unterschied ist jedoch nicht auf der stilistisch-lexikalischen Ebene nachweisbar, sondern nur im Rahmen eines Kommunikationsmodells, in dem unterschiedliche Sprachhandlungen differenziert werden können.

Eine weitere Richtung lässt sich auch für die Theoriemodelle ausmachen, die man unter dem Oberbegriff ‚mögliche Welten‘ zusammenfassen kann. Hier ist es, ausgehend von der Frage nach dem Verhältnis Fiktion – Wirklichkeit, die Kategorie ‚Referenz‘, die mittels einer Semantik möglicher Welten das (scheinbare) Problem des Bezugs fiktionaler Texte zur Wirklichkeit zu lösen in der Lage sein soll. Damit stellen diese Ansätze im Vergleich zu Hamburgers Sprachlogik, der Sprechakttheorie im Sinne Searles oder kommunikationstheoretischen Modellen in der Nachfolge von Grice eine grundlegend andersartige Herangehensweise an die Fiktionstheorie dar.

In neueren Ansätzen, dies ist in der Einführung des zweiten Teils bereits hervorgehoben worden, werden aber oft auch Synthesen verschiedener theoretischer Modelle unternommen. Zipfels Beitrag verbindet beispielsweise Sprachhandlungs- und Kommunikationstheorie mit dem Make-Believe-Modell bei Walton und Überlegungen von Currie, der seinerseits von Grice's Kommunikationsmodell ausgeht. Vermischungen disparater Theorieansätze finden sich bei fast allen modernen Beiträgen der Fiktionstheorie: Die Arbeiten Wolfgang Iersers²⁴¹ sind einerseits von Goodman beeinflusst, unterscheiden sich aber deutlich von anderen Theorien wie der von Thürnau und Wirth, die sich ebenfalls der Tradition Goodmans verpflichtet fühlen. Während Thürnau ein semantisches Modell entwirft, befindet sich Wirths Modell in der radikalen Auslegung Goodmans hin zum Konstruktivismus letztendlich in der Nähe der Dekonstruktion und des Poststrukturalismus.²⁴² Scheffel schreibt, dass die Kritiker an Hamburgers Logik notwendigerweise bei einer ‚umfassenden

²⁴⁰ Vgl. Smith, Barbara Herrnstein: *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago, London 1978. S. 11 sowie fast identisch S. 29: „For the essential fictiveness of literary artworks is not to be discovered in the unreality of the characters, objects, and events alluded to, but in the unreality of the *alludings* themselves“, Hervorhebung im Original.

²⁴¹ Auf die fiktionstheoretische Diskussion zu Wolfgang Iersers Arbeiten kann aus Platzgründen in der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen werden. Zudem kann der mittlerweile umfangreichen Diskussion zu Iersers Positionen auch wenig Neues hinzugefügt werden. Für eine konzise Kritik an Iser, auch in Hinblick auf das Modell Waltons, vgl. Sutrop, *Fiction and Imagination*, bes. Kap. 1. Grundlegend zu einer Kritik der Fiktionstheorie der Konstanzer Schule vgl. Pfeiffer. Zuletzt, ebenfalls kritisch, Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, bes. S. 16 sowie Kablitz.

²⁴² Vgl. hierzu Nünning, *Von historischer Fiktion*, S. 130.

theoretischen Parallelisierung von fiktionalem und nicht-fiktionalem Erzählen“ landen würden.²⁴³ Fludernik, die in ihren Arbeiten bisweilen auch ihren Ausgangspunkt in den Arbeiten Hamburgers und Cohns findet, kommt in ihrer ‚natürlichen‘ Narratologie letztlich ebenfalls zu einer Position, in der das Konzept der Fiktionalität keine Rolle mehr spielt.²⁴⁴ Diese Konsequenz einer theoretischen Bestimmung der Fiktion kann gerade im Bereich der Literaturwissenschaft nicht als erstrebenswert angesehen werden.

Zu bedenken ist bei der Besprechung der einschlägigen Forschungsliteratur in den folgenden Kapiteln, dass die Diskussion stets in Hinblick auf das Modell Waltons ausgerichtet bleibt und somit verständlicherweise keine umfassende Darstellung der vorliegenden Ansätze unter deren jeweiligen eigenen Prämissen anstrebt. Vielmehr soll in den folgenden Kapiteln der Versuch unternommen werden, die Vor- und Nachteile der Theorie Waltons im Vergleich zu anderen Theorien der Fiktion herauszuarbeiten. Deshalb werden gerade solche Ansätze zum Vergleich herangezogen, die sich entweder direkt auf Walton und sein Modell beziehen, die daran spezifische Kritik üben oder mittels anderer theoretischer Modelle ähnliche Problemstellungen wie im Rahmen des Modells von Walton zu lösen versuchen.

2.5.1. Sprachhandlungs- und kommunikationstheoretische Fiktionstheorien

Frank Zipfels 2001 erschienene Monographie ist das derzeit jüngste Modell einer Fiktionstheorie, die mittels einer Sprachhandlungs- und Kommunikationstheorie die Fiktionalität der Literatur zu bestimmen versucht. Wie bereits diskutiert, bedient auch Zipfel sich der Terminologie des Make-Believe, jedoch nur in Hinblick auf die Rezeptionshaltung seitens des Rezipienten, während für Walton Make-Believe in erster Linie eine Analogie der Prinzipien des Generierens fiktionaler Wahrheiten darstellt. In Zipfels Modell wird daraus allerdings eine Rezeptionshaltung, durch die dann die Akzeptanz von Unwahrheit durch den Leser charakterisiert werden soll. Dies führt Zipfel zu der Schlussfolgerung, dass der Leser „den Text für die Zeit der Rezeption für wahr“ hält.²⁴⁵ Make-Believe im

²⁴³ Scheffel, „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*“, S. 148. Diese von Scheffel gezogene Schlussfolgerung ist problematisch – sicherlich lassen sich kritische Positionen zu Hamburger einnehmen, ohne dabei fiktionales und nicht-fiktionales Erzählen zu parallelisieren oder gar gleichzusetzen.

²⁴⁴ Vgl. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 93: „Towards a ‘Natural’ Narratology in fact erases the concept of fictionality since it argues that true narrative, i. e. narrative with a high quality of narrativity, is always fictional narrative“.

²⁴⁵ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 277. Es scheint unwahrscheinlich, dass jemand beispielsweise die Geschichte der *Blechtrommel* auch nur zeitweise für wahr

Sinne Waltons enthält aber keineswegs diese Implikation von ‚tatsächlicher‘, außerfiktionaler Wahrheit. Vielmehr handelt es sich hier um *fiktionale* Wahrheiten, die vom Leser eben als Fiktion erkannt werden, und niemals für ‚wirklich‘ wahr gehalten werden, auch nicht temporär.²⁴⁶ Fiktionale Wahrheiten sind zudem temporär nicht beschränkt. Man kann auch noch lange nach dem Lesevorgang z. B. mit anderen über fiktionale Wahrheiten diskutieren, etwa im Sinne von (3) „Oskar Matzerath war während des zweiten Weltkrieges beim Kampf um die polnische Post in Danzig anwesend“. Dies ist eine fiktionale Wahrheit, die man nicht nur temporär für fiktional wahr hält, sondern auch noch lange nach dem Lesen als fiktional wahr betrachtet.²⁴⁷ Der Satz (3) ist ein Beispiel für eine fiktionale Wahrheit. Dieser Satz darf aufgrund seiner Fiktionalität nicht nach Wahrheitskriterien in nicht-fiktionalen Zusammenhängen beurteilt werden, da der nicht-fiktionale Wahrheitsstatus fiktionaler Aussagen für das Phänomen Fiktion im Sinne Waltons ohne Belang ist.²⁴⁸

Zipfels Auseinandersetzung mit Waltons Theorie ist im Folgenden noch einmal kurz zu diskutieren, nun besonders in Hinblick auf die Adaption der Waltonschen Terminologie in das sprachhandlungs- und kommunikationstheoretische Modell Zipfels. Der grundlegende Unterschied zwischen der Fiktionstheorie Zipfels, der die Rezeption fiktionaler Literatur ebenfalls mit dem Begriff Make-Believe beschreibt, im Vergleich zu Waltons Theorie ist die Einbettung des Konzepts des Make-Believe-Spiels in Zipfels Modell einer „sprachhandlungstheoretisch-narratologischen Interpretation“,²⁴⁹ das von der eingangs bereits diskutier-

hält, wengleich dies natürlich nicht völlig auszuschließen ist. Sicherlich ist der Einwand berechtigt, eine Theorie für contra-intuitiv zu halten, die Lesern unterstellt, die *Blechtrommel* auch nur kurzzeitig für eine wahre Geschichte zu halten.

²⁴⁶ Selbstverständlich ist es nicht ausgeschlossen, dass Leser fiktionale Werke als solche nicht erkennen und deshalb nicht-fiktional rezipieren, wie beispielsweise Orson Welles Hörspiel *The War of the Worlds* aus dem Jahre 1938, dessen paratextuelle Fiktionssignale von vielen Radiohörern bei der Sendung nicht wahrgenommen wurden, da sie erst später zugeschaltet hatten. Vgl. hierzu Faulstich, Werner: *Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel „The War of the Worlds“ (1938) von Orson Welles*. Tübingen 1981. Dies belegt aber lediglich, dass es nicht allein stilistische oder intratextuelle Eigenschaften fiktionaler Werke sind, die uns diese als Fiktion erkennen lassen, sondern vor allem die Rahmenbedingungen paratextueller Art. Vgl. hierzu Kapitel 2.4.-2.4.3. der vorliegenden Arbeit.

²⁴⁷ Zipfels Verwendung des Begriffs Make-Believe, der dem Leser unterstellt, den fiktionalen Text während des Lesevorganges für wahr zu halten, wird in Hinblick auf solche Sätze lange nach der Rezeption noch problematischer.

²⁴⁸ Zur Frage nach semantischen und ontologischen Komplikationen von (1) und ähnlichen Sätzen vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, bes. Kap. 10. und 11. sowie Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

²⁴⁹ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 277. Die Verwendung des Begriffs ‚Interpretation‘ auch an dieser Stelle legt nahe, dass Zipfel Rezeption und

ten These geleitet ist, dass Fiktion im Zusammenhang mit literarischen, und damit sprachlichen Kunstwerken eine Art paradigmatische Vormachtsstellung vor Fiktion in anderen Kunstarten habe.²⁵⁰

Um Waltons Theorie für seinen eigenen sprachhandlungstheoretischen Ansatz fruchtbar zu machen, ist Zipfel gezwungen, das Make-Believe-Konzept entscheidend zu modifizieren:

Waltons etwas umständliche Formulierung, daß der Rezipient zum reflexiven Requisit seines eigenen Spiels wird, kann deshalb übersetzt werden in die Formulierung, daß der empirische Leser bei der Lektüre die Position des fiktiven Adressaten des Erzähl-Textes einnimmt.²⁵¹

Inwieweit es Zipfel mit seiner Modifizierung tatsächlich gelungen ist, die „umständliche“ Formulierung Waltons zu vereinfachen, sei dahingestellt. Fraglich ist vor allem, ob diese Sichtweise auch in Hinblick auf Zipfels eigene Terminologie haltbar ist: Nach Zipfels eigener Definition²⁵² bedeutet das Adjektiv ‚fiktiv‘ soviel wie ‚frei erfunden‘, oder ‚ausgedacht‘. Wie und vor allem von wem Zipfels ‚fiktiver Adressat‘ ausgedacht oder erfunden worden ist, bleibt unausgesprochen. Die Konsequenz wäre, dass Autoren fiktionaler Werke stets auch fiktive Leser erfinden müssten. Diese Annahme wird besonders problematisch bei Werken, die dezidiert ohne Publikationsabsicht geschrieben wurden, aber auch als

Interpretation nicht durchgehend trennt. Die narratologische Beschreibung, die Zipfel hier anspricht, bezieht sich in seinem Modell auf die Aufteilung der Narration in die Ebene des Erzählens und die Ebene des Erzählten, geht allerdings nicht systematisch auf fiktionsspezifische narratologische Konzepte ein, wie dies in Teil III der vorliegenden Arbeit durchgeführt wird. Für eine konzise Kritik der Verwendung eines Kommunikationsmodells in Hinblick auf die Interpretation von Kunst vgl. Rossholm, S. 50: „I consider these two mementos – that works of art can be made with no intention to communicate, and that such art may be interpreted in similar ways as other artworks – to be truisms, with the two characteristics of truisms: to be of minor theoretical importance, and to be true. But more often that not, literature and art in general are classified as communication without much argument. Thus, it is a truism worth stating“.

²⁵⁰ Zipfel war zwar bislang der einzige deutschsprachige Literaturwissenschaftler, der die Theorie Waltons in ein kommunikations- und sprachhandlungstheoretisches Modell zu integrieren versuchte, doch bei weitem nicht allein in seinem Versuch, die literarische Fiktion mit Hilfe von kommunikations- und/oder sprachhandlungstheoretischen Modellen zu erläutern. In Auswahl seien genannt: Anderegg, Johannes: *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen 1973; Landwehr, Jürgen: *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*. München 1975; Kasics, Kaspar: *Literatur und Fiktion. Zur Theorie und Geschichte der literarischen Kommunikation*. Heidelberg 1990.

²⁵¹ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 250.

²⁵² Vgl. ebd., S. 19.

grundsätzliche Voraussetzung für jeglichen publizierten fiktionalen Erzähltext ist ein fiktiver Leser nicht plausibel. Wie und auf welche Weise sich der vom Autor erfundene Leser im Text – denn wo sonst sollte die nicht-existente und fiktive Entität verortet werden? – manifestiert, bleibt ebenso unklar. Zudem scheint die Modifikation der Make-Believe-Haltung Waltons in Zipfels Modell vor allem als Garant für die Fiktionalität *qua* Fiktivität zu stehen, denn ein Mindestmaß an Fiktivität ist wie gezeigt im Modell Zipfels Voraussetzung für Fiktionalität.²⁵³ Es sei aber noch einmal klargestellt, dass die Fiktivität, also das Erfundensein von Inhalten, und dies räumt Zipfel selbst explizit ein,²⁵⁴ kein hinreichendes, dabei aber, und dies entgegen der expliziten Position Zipfels, auch kein notwendiges Merkmal für die Beschreibung der Fiktion von Kunstwerken darstellt. Vielmehr ist es für die Funktion des Phänomens Fiktion völlig gleichgültig, ob der Inhalt des Werkes erfunden ist oder nicht; auch wenn Fiktivität ein Signal ist, das der Rezipient erkennt und in die Entscheidung, ob er ein Make-Believe-Spiel spielen soll oder nicht, mit einbezieht.

Was hier in Hinblick auf das Verhältnis Fiktion und Wirklichkeit gesagt wurde, gilt in ähnlicher Weise in Hinblick auf das Verhältnis von Fiktion und Wahrheit bei Zipfels Verwendung der Theorie Waltons, auf die zu Beginn dieses Kapitels bereits eingegangen worden ist.²⁵⁵ Zipfels Versuch, die Theorie Waltons zu modifizieren und in den von ihm gewählten sprachhandlungstheoretischen Ansatz zu integrieren scheitert vor allem deshalb, weil Zipfel das Phänomen Fiktion letztlich doch als abhängig von Fiktivität und damit abhängig von Wahrheit und Wirklichkeit auffasst. Zu welchen Schwierigkeiten und inadäquaten Konsequenzen dies führt, ist bereits deutlich gemacht worden.²⁵⁶

²⁵³ Vgl. Kap. 2.2. der vorliegenden Arbeit. Vgl. auch Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 167: „Die Verknüpfung von Fiktivität und Fiktionalität bleibt m. E. ein nicht hintergehbare Faktum für jegliche Theorie der literarischen Fiktion“, oder S. 283: „Andererseits muß jedoch unterstrichen werden, daß Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten eine Voraussetzung der Sprachhandlung *Fiktion* ist“, Hervorhebungen im Original.

²⁵⁴ Ebd., S. 283: „Die Tatsache, daß es sich bei dem Erzählten um eine nicht-wirkliche Geschichte handelt, stellt keine hinreichende Bedingung dar, einen Text als fiktional anzusehen“.

²⁵⁵ Dies zeigt sich u. a. auch bei Zipfels Deutung Waltons, wenn er ‚to make something fictional‘ mit ‚etwas als wahr innerhalb des *make-believe*-Spiels‘ übersetzt (ebd., S. 250, Fn. 79). Hier die Kategorie der Wahrheit mit ins Spiel zu bringen, ist nicht plausibel. Waltons ‚to make something fictional‘ bedeutet auf deutsch natürlich nichts anderes als *etwas fiktional zu machen* und damit eben gerade als unabhängig von der Kategorie Wahrheit zu bezeichnen.

²⁵⁶ Damit sollen allerdings die Arbeiten Zipfels, gerade auch in ihrer Bedeutung für die vorliegende Arbeit, in keiner Weise verringert werden. Zipfels Monographie, die

Abschließend sei in Hinblick auf kommunikations- und sprachhandlungstheoretische Modelle zur Erläuterung der Fiktion noch einmal auf die bereits eingangs aufgeworfene Grundhaltung dieser Arbeit verwiesen, der zufolge Fiktion als Phänomen zunächst nicht allein als sprachliches zu verstehen ist. Damit ist jedoch nicht von vorne herein der Erklärungswert dieser Theorien für Teilbereiche einer theoretischen Beschreibung der Fiktion vor allem in Zusammenhang mit der fiktionalen Erzählung ausgeschlossen, wohl aber ein exklusiver Anspruch auf Bestimmung von Fiktionalität darstellender Kunst.

2.5.2. *Intentionalistisch argumentierende Fiktionstheorien*

In diesem Kapitel werden Vertreter unterschiedlicher Fiktionstheorien diskutiert, die von ihren jeweiligen theoretischen Hintergründen ausgehend Waltons Theorie in ähnlicher Weise kritisieren: für das vermeintliche Fehlen einer Intention seitens des Erzeugers von fiktionalen Werken in Waltons Modell, wie hier beispielsweise von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen:

The key question, then, is: How does an object acquire the function of serving as a prop in a game? The implication of the theory is that an object need not be *made* as a prop by any human action (or intention); of course some objects – like pictures, mud pies, written texts – *might* be made as props but that need not be so. The split between fiction and making is undesirable (given the etymology of ‘fiction’, if for no other reason) [...].²⁵⁷

Diese Implikation wird in Waltons Modell offensichtlich deshalb nicht getroffen, da sie eine unnötige Einschränkung darstellt: Walton argumentiert, dass die theoretische Bestimmung des Phänomens Fiktion über die Mechanik des Generierens fiktionaler Wahrheiten im Rahmen eines Make-Believe-Spiels im Zusammenhang mit der Rezeptionsleistung durchgeführt werden muss und dass diese Bestimmung ausreichend ist. Diese Rezeptionsleistung kann aber auch im Zusammenhang mit nicht von Menschen hergestellten Objekten erbracht werden. Würde man Fik-

als erste den Versuch unternommen hat, die Theorie Waltons ausführlich in die deutschsprachige Diskussion einzubinden, geht in mancher Hinsicht über die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Aspekte der Fiktion der Literatur hinaus. Besonders die ausführliche Besprechung der emotionalen Teilnahme an fiktionalen Welten, worauf im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden kann, die Zipfel in Kapitel 6.2.2 seiner Arbeit unter Rückgriff auf Waltons Position durchführt, ist hervorzuheben, ebenso die abschließende Diskussion zum Verhältnis der Begriffe Fiktion und Literatur in Zipfels Monographie, Kap. 8.2, S. 313ff.

²⁵⁷ Lamarque/Olsen, S. 47f., Hervorhebungen im Original. Dort wird auch auf die ähnliche Kritik bei Currie an Walton verwiesen, vgl. Currie, *The Nature of Fiction*, S. 36. Vgl. auch Mooij, S. 100-102 sowie Sutrop, *Fiction and Imagination*, S. 88 sowie Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 231.

tion stets an eine Intention des Objekt-Herstellers binden, dann wäre das Make-Believe-Spiel mit Wolkenformationen oder Sternbildern keine Fiktion. Diese Konsequenz ist zwar für den Kunst- und Literaturwissenschaftler im Normalfall uninteressant,²⁵⁸ da es ihm auf die Fiktion im Zusammenhang mit darstellender Kunst und Literatur ankommt und Kunstwerke normalerweise nicht als plötzlich auftretende Risse in Felsen entstehen.²⁵⁹ Walton ist aber an der Fiktion als Phänomen schlechthin interessiert, nicht allein in der darstellenden Kunst und der Literatur. Dem könnte man entgegenhalten, dass eine Theorie der fiktionalen Literatur dem Umstand Rechnung tragen muss, dass fiktionale Werke der Literatur nicht zufällig auftreten, sondern, so die intuitive Annahme, Produkte der Intention ihrer Erzeuger darstellen. Die problematische Konsequenz, die sich aus dieser Sichtweise ergibt, ist folgende: Das Phänomen Fiktion ist keine reine Rezeptionsleistung mehr, sondern eine vom Autor intendierte Kommunikationsabsicht, möglicherweise sogar erkennbar an z. B. paratextuellen Signalen. Es ist sicherlich richtig, dass paratextuelle Zeichen, oder auch teilweise die in Kapitel 2.4.1. besprochenen Fiktionssignale, durchaus dazu bestimmt sein können, dem Leser anzuzeigen, dass der Text mit der Absicht verfasst wurde, als fiktionaler aufgefasst zu werden. Aber gerade die hohe Abhängigkeit von paratextuellen und intrinsischen Fiktionssignalen unterstreicht die Sichtweise Waltons, dass das Entstehen des Phänomens Fiktion primär auf die Rezeptionsweise zurückzuführen ist. Allein die Autorenabsicht ändert nichts am Phänomen und der Funktion des Phänomens Fiktion; für die fiktionsschaffende Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel ist eine Intention des Objekt-Herstellers keine notwendige Voraussetzung. Walton konstatiert an mehreren Stellen, dass von Menschenhand gefertigte Objekte, die als Requisiten in einem Make-Believe-Spiel verwendet werden und damit fiktionale Wahrheiten generieren, durchaus mit der Absicht eines Herstellers angefertigt worden sein

²⁵⁸ Hier ist aber zu bedenken, dass die (Re)konstruktion einer Intention seitens des Herstellers eines Objekt wohl Einfluss haben kann auf die Entscheidung, ob man einen Text fiktional oder nicht rezipiert, aber dass diese (Re)konstruktion durchaus mit erheblichen Problemen verbunden sein kann. Nicht alle Texte haben historisch gesicherte Autoren, und selbst wenn der Name des Autors bekannt ist, ist somit noch lange nicht eine Intention in Bezug auf die Rezeption als Fiktion gesichert, sondern bleibt in höchstem Maße fragwürdig. Als Beispiel genüge der Hinweis auf antike oder mittelalterliche Texte, aber auch auf moderne Formen der Autorschaft in neuen Medien, z. B. die sogenannte ‚hyperfiction‘.

²⁵⁹ Walton wählt als fiktives Exempel Risse in den Felsen des Vulkans Mt. Merapi auf Java, aus denen sich auf ungeklärte Weise Schriftzeichen bilden, beispielsweise „Der Vulkan Mt. Merapi bricht aus“ oder „Es waren einmal drei Bären...“. Vgl. Walton 1990, S. 86f. Vgl. kritisch hierzu Currie, *The Nature of Fiction*, S. 35ff. sowie, kritisch zu Currie, Rossholm, S. 344f.

können, als solche zu funktionieren.²⁶⁰ In Waltons Modell soll nur die Möglichkeit offen gehalten werden, dass Fiktion auch mit Objekten als Requisiten generiert werden kann, die nicht von Menschen mit dieser Intention angefertigt wurden. Wird, wie von Lamarque/Olsen, in der theoretischen Beschreibung die Intention des Autors von vorneherein vorausgesetzt, legt dies die Konsequenz nahe, dass sich diese Fiktionsabsicht auch im Objekt selbst manifestieren muss, was wiederum die Rede von – in diesem Fall intentionalen – Merkmalen (und nicht etwa Signalen) der Fiktion auf Textebene nach sich zieht.

Die Autorintention ist innerhalb der Literaturwissenschaft ein kontrovers diskutiertes Problem und die Details dieser Problematik können in diesem Zusammenhang nicht eingehend diskutiert werden.²⁶¹ Es ist aber für das weitere Vorgehen wichtig, zwischen Intention im Zusammenhang mit der *Interpretation* und Intention im Zusammenhang mit der *Herstellung* von Objekten, die als Requisiten dienen, um fiktionale Wahrheiten zu erzeugen, zu unterscheiden. Das Phänomen Fiktion ist nicht primär eine Texteigenschaft, wenngleich (para-)textuelle Eigenschaften eines Textes eine fiktionale Rezeptionsweise anzeigen können und dies auch oftmals tun, sei es im Text selbst, beispielsweise mit der Phrase „Es war einmal...“, oder mit paratextuellen Signalen wie z. B. Genrebezeichnungen.²⁶² Viele dieser Fiktionssignale sind kulturell bedingte Konventionen und haben nichts mit dem Phänomen Fiktion als solchem zu tun. Das Phänomen Fiktion ist nach Walton Resultat einer spezifisch zu bestimmenden Rezeptionsweise, die in einem zeitlich und

²⁶⁰ Walton spricht auch an mehreren Stellen in diesem Sinne von „authorized games of make-believe“, vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, bes. S. 51, aber auch S. 60 und S. 397f., jedoch bindet er die Autorisierung an die Funktion, nämlich als Requisite einer *bestimmten Art* von Make-Believe-Spiel zu dienen: „Moreover, dolls and toy trucks are meant to be not just props but props in games of certain kinds, ones in which they generate certain sorts of fictional truths: dolls are intended to ‘count as’ babies and toy trucks as trucks. I will call games of the kind a given prop has the function to serving in *authorized* ones for it“, Hervorhebung im Original. Autorisierung bei Walton ist nicht zwingende Voraussetzung für das Zustandekommen eines Make-Believe-Spiels. Gleichzeitig, und dies ist sicherlich ein Grund für die vielfache Forderung nach einer Intentionsvoraussetzung, sind wohl die meisten literarischen fiktionalen Werke Fälle von autorisierten Make-Believe-Spielen, dies ist aber laut Walton eine Eigenschaft ihrer Funktion und somit nicht an das Bestehen eines intentionalen Akts einer Autorität gebunden, der sich im Objekt selbst manifestieren müsste.

²⁶¹ Die Beschäftigung mit dem Autor in der Literaturwissenschaft schwankte in den letzten Jahrzehnten zwischen ‚Tod‘ und ‚Wiedergeburt‘ des Autors, vgl. für einen umfassenden Überblick zuletzt Jannidis/Lauer/Martínez/Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors*.

²⁶² Vgl. die Zusammenstellung unterschiedlicher Fiktionssignale in Kap. 2.4.1. der vorliegenden Arbeit.

kulturell definierten Kreis meist im Zusammenhang mit der Rezeption speziell dafür angefertigter Objekte auftritt. Anhand ausgewählter Eigenschaften, basierend auf einer zeitbezogen veränderlichen kulturellen Praxis ausgewählter Objekte das Wesen des Phänomens zu rekonstruieren, scheint demgegenüber die falsche Herangehensweise.

2.5.3. Mögliche Welten

Die Rede von möglichen Welten stammt ursprünglich aus der Philosophie und wurde daraufhin für die theoretische Bestimmung der literarischen Fiktion herangezogen.²⁶³ Im deutschsprachigen Raum sind zuletzt zwei Monographien erschienen, die sich explizit mit der Theorie möglicher Welten als Theorie der Fiktion literarischer Werke auseinandersetzen. Es sind dies die Arbeiten von Donatus Thürnaeu, *Gedichtete Versionen der Welt*,²⁶⁴ und Rainer A. Wirth, *Welt/Spiegel/Buch: Theorie der Fiktionalität und James Joyces Prosa*.²⁶⁵ Beide Arbeiten beziehen sich direkt auf die Theorien des amerikanischen Philosophen Nelson Goodman. Darüber hinaus haben eine Reihe vornehmlich angloamerikanischer Literaturwissenschaftler eine ‚Possible-World-Theory‘ der Literatur und der Fiktionalität erstellt, auf die hier im Einzelnen nicht eingegangen werden kann.²⁶⁶

²⁶³ Die wissenschaftshistorische Entwicklung der Theorie möglicher Welten und der (mangelnde) Bezug auf die Philosophie, v. a. auf Leibniz, wird u. a. von Wirth diskutiert, vgl. Wirth, S. 80. Vgl. auch Surkamp, Carola: „Narratologie und *Possible-Worlds-Theory*: Narrative Texte als alternative Welten“. In: Nünning/Nünning (Hg.), *Neue Ansätze in der Erzählliteratur*, S. 153-184, bes. S. 153 und S. 156. Vgl. ebenso Mihailescu, Calin-Andrei/Harmarneh, Walid (Hg.) in ihrer Einführung zum Band *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto, 1996, S. 3-18, hier S. 11: „[T]he theories of fictionality, which recently and decidedly claimed Leibniz as their forefather“ in Bezug auf den damaligen Stand der Diskussion. Einen umfassenden und aktuellen Überblick, auch in Hinblick auf postmoderne und dekonstruktionistische Ansätze bietet Norris, Christopher: „Will the real Saul Kripke please stand up? Fiction, philosophy and possible worlds“. In: *Textual Practice* 17, 2003. S. 225-251.

²⁶⁴ Thürnaeu, Donatus: *Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur*. Paderborn u. a. O. 1994.

²⁶⁵ Trotz des wohl höchst relevanten Inhalts ist die Arbeit von Thürnaeu bei Wirth nicht einmal erwähnt.

²⁶⁶ Vgl. vor allem Doležel, Lubomír: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, London 1998; Pavel, Thomas G.: *Fictional Worlds*. Cambridge (USA) 1986; Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington 1991 sowie die bereits angeführte Arbeit von Ronen. Vgl. auch, wenn auch weniger in Hinblick auf eine Fiktionstheorie, aber mit Rückführung auf eine grundlegende Poetik, Martin, Thomas L.: *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory*. Toronto u. a. O. 2004. Für eine fundierte kritische Auseinandersetzung vor allem zu Doležel vgl. Margolin, Uri: „The Constitution of Story Worlds: Fictional and/or otherwise“. In: *Semiotica* 131, 2000. S. 327-357; vgl.

Zwar wählen beide Arbeiten als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen die Konzeption Nelson Goodmans, sie gelangen aber zu deutlich voneinander abweichenden Ergebnissen. Während Wirth ein „tetradisches System der Fiktionalität“ vorschlägt, das vier Theoriekonzepte vereinigt,²⁶⁷ entwickelt Thürнау ein explizit sprachanalytisch-semantisches System, das für die Unterscheidung der Fiktion von Wirklichkeit neben der Intention des Autors vor allem „komplexe Formen der Referenz“ vorsieht.²⁶⁸

Im Rahmen einer Theorie möglicher Welten wird die dargestellte Welt eines Romans zunächst gleichgesetzt mit einer von vielen möglichen Welten. Thürнау folgert, dass der „entscheidende Erklärungsvorteil [...] in der Lösung des aus jeder traditionellen Referenzsemantik resultierenden Fiktionsparadoxons“²⁶⁹ bestehe.²⁷⁰ Dieses Paradoxon bestehe darin,

auch den Sammelband von Mihailescu/ Harmaneh, der Doležel gewidmet ist. Kritisch zu ‚möglichen Welten‘ im Hinblick auf *plot* vgl. Dannenberg, Hilary P.: „Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions“. In: Pier, John (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin, New York 2004. S. 159-189. Vgl. Jannidis. *Figur und Person*, für eine teilweise auf Doležel aufbauende Arbeit, bes. S. 66ff., hier S. 74, der allerdings „trotz aller Kritik – das Ausgehen vom Modell fiktionaler Welten“ nur dann sinnvoll findet, wenn man es, wie Jannidis vorschlägt, „als eine in philosophischer Tradition stehende Formulierung dessen ansieht, was die neueren Kognitionswissenschaften als mentale Modelle bzw. Repräsentationen oder als Textwelten bezeichnet“. Dieses ‚schwache‘ Verständnis von ‚möglicher Welt‘ entspricht, wie es scheint, ungefähr der Verwendung von ‚fiktionaler Welt‘ bei Walton, weshalb für die Beschreibung des Phänomens Fiktion die von Jannidis vorgeschlagene Erweiterung durch die Kognitionswissenschaft hier nicht notwendig, grundsätzlich aber kompatibel erscheint.

²⁶⁷ Dies sind die Konzepte Mimesis, Intertextualität, Selbstreflexivität und Metatextualität. Vgl. Wirth, S. 167ff.

²⁶⁸ Thürнау, S. 175.

²⁶⁹ Ebd., S. 26. Diese Verwendung des Begriffs ‚Fiktionsparadoxon‘ deckt sich mit der Verwendung u. a. bei Ihwe, Jens F.: *Konversationen über Literatur. Literatur und Wissenschaft aus nominalistischer Sicht*. Braunschweig, Wiesbaden 1985, bes. Kapitel 1.3.6, „Das Paradox“, S. 56ff. Mittlerweile hat sich allerdings diese Bezeichnung für das Phänomen der emotionalen Teilnahme an Fiktion eingebürgert und der damit verbundenen Frage, wie es möglich sei, scheinbar wirkliche Gefühle gegenüber gewusst nicht-existent Sachverhalten einzunehmen. Für einen guten Überblick zu dieser Problematik vgl. Levinson, Jerrold: „Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain“. In: Hjort/Laver (Hg.), S. 20-34.

²⁷⁰ Neben der Theorie der möglichen Welten gibt es eine Reihe von Theoretikern, die ebenfalls das Problem der Referenz als Hauptproblem der Fiktionstheorie untersuchen. Vgl. Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart-Bad Canstatt 1975 sowie zuletzt Gabriel, „Der Begriff der Fiktion“. Vgl. auch den ersten Satz des Artikels von Lobsien, Eckhard: „Mimesis und Referenz. Paradigma *Ulysses*“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 50, 2005. S. 227-243, hier S. 227: „Jede vernünftige Definition

so Thürnau, dass Eigennamen in fiktionalen Texten Bedeutung haben können, ohne in der wirklichen Welt einen Bezugsgegenstand zu haben. Die Konsequenz dessen wiederum sei, es gäbe „Individuen, die es nicht gibt“.²⁷¹ Schwerpunkte der Theorie möglicher Welten im Zusammenhang mit der Fiktionstheorie für literarische Werke sind demzufolge „der ontologische Status fiktionaler Gegenstände und der Wahrheitswert von fiktionalen Aussagen“.²⁷²

Der Wahrheitswert fiktionaler Aussagen ist im Modell Waltons, wie gezeigt, irrelevant für die Bestimmung der Fiktion. Eine referenzsemantische Lösung für eine Fiktionstheorie ist damit aus Sicht der Fiktionstheorie Waltons obsolet. Gleichzeitig ist darauf hinzuweisen, dass mit dem Ausklammern der Wahrheitsfrage in der Theorie Waltons nicht die Referenzfunktion von Sprache, weder in der Fiktion noch außerhalb, aufgehoben wird. Sprachliche Ausdrücke referieren, sei es in fiktionalem oder nicht-fiktionalem Diskurs. Die vermeintliche Konsequenz, dass Referenz in fiktionalem Diskurs die ‚Existenz nicht-existenter Objekte‘ zur Folge hat, ist im theoretischen Modell Waltons durch Paraphrasierung der Aussagen über fiktionale Objekte gelöst.²⁷³ Die Ausklammerung der Kategorie Referenz für die theoretische Erfassung des Phänomens Fiktion hat nicht zur Folge, die Existenz nicht-existenter Entitäten anzuerkennen.

In Hinblick auf den ontologischen Status möglicher Welten unterscheidet Thürnau zwischen zwei Fraktionen: „Diese möglichen Welten versteht die eine Fraktion im ontologisch schwachen Sinne als Modelle [...], die andere Fraktion dagegen im ontologisch starken Sinne als der wirklichen Welt vergleichbare Entitäten, deren Existenz bislang weder bewiesen noch widerlegt wurde“.²⁷⁴ Während Thürnau die Beschreibung fiktionaler Welten für nicht vereinbar hält mit der ontologisch starken Theorie möglicher Welten im Sinne von Lewis,²⁷⁵ stellt Wirth mit Goodman die Seinsweise möglicher Welten mit der der realen Welt auf eine Stufe – jedoch metaphysisch genau umgekehrt: „Während Lewis die konkrete Existenz *aller* Welten annimmt, spricht Goodman *keiner* Existenz und *Tatsächlichkeit* zu“.²⁷⁶ Die Konsequenz daraus resultiert bei Wirth in der Anwendung eines ‚radikalen Konstruktivismus‘, der die

literarischer – oder im engeren Sinne fiktionaler – Rede stellt diese in ein Gegensatzverhältnis zum Begriff der Referenz“.

²⁷¹ Thürnau, S. 26.

²⁷² Wirth, S. 85.

²⁷³ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, bes. Teil 4, „Semantics and Ontology“. Vgl. auch Kap. 2.3. sowie 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

²⁷⁴ Thürnau, S. 25.

²⁷⁵ Vgl. Thürnau, S. 28.

²⁷⁶ Wirth, S. 92, Hervorhebungen im Original.

Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit zunächst völlig einebnnet.²⁷⁷ „*Ontologisch* ist die Unterscheidung zwischen realen [sic] und möglichen Welten also unmöglich geworden“.²⁷⁸ Doch ganz ohne eine Vorstellung von Realität kommt auch Wirth nicht aus, wenngleich die Seinsweise jener Realität vom Subjekt abhängig gemacht wird: „Die Realität ist für ein Bewußtsein diejenige Stufe innerhalb eines Universums, die unhintergebar ist, relativ zu der es nicht die Position des externen Beobachters einnehmen kann“.²⁷⁹ Wenn jedoch im Rahmen der Theorie des radikalen Konstruktivismus davon ausgegangen wird, dass sich zumindest aus der Perspektive des einzelnen Beobachters ein Unterschied zwischen möglicher und realer Welt(-auffassung) ergibt, stellt sich die Frage nach der Zweckmäßigkeit eines solchen Modells für die Fiktionstheorie in den Literaturwissenschaften. Damit lassen sich zwar fiktionale Welten parallelisieren, doch ist dies mit erheblichen Problemen verbunden.²⁸⁰ Insbesondere ist damit nicht die heikle Frage nach der Position des Beobachters beantwortet: Wenn, wie Wirth schreibt, „jeder Beobachter [...] seine Ebene innerhalb eines Universums als seine Realität begreift“,²⁸¹ dann hat sich am Verhältnis zwischen Leser und fiktionaler Welt nichts Grundsätzliches geändert. Die fiktionale Welt wird auch in solch einem radikal-konstruktivistischen Ansatz nicht als die Realität des Lesers/Beobachters gewusst, und Bezugnahme über die Grenze zwischen eigener Realität und der der fiktionalen Welt hinweg scheint mitnichten weniger problematisch.²⁸² Zwar ist der ontologische Status der eigenen Realität damit dem möglicher Welten gleichgestellt und somit das vermeintliche Problem der Referenz auf nicht-existente Entitäten umgangen, aus der Perspektive des Beobachters besteht aber dennoch weiterhin ein kategorialer Unterschied zwischen der eigenen Weltversion (Realität) und der Welt der Fiktion. Die Problematik besteht weiter, nun ist sie allerdings auf einer anderen Ebene angesiedelt.

²⁷⁷ Vgl. Wirth, bes. Kap. 5, S. 93ff.

²⁷⁸ Ebd., S. 104, Hervorhebung im Original.

²⁷⁹ Wirth, S. 115.

²⁸⁰ Vgl. Thürnaus, S. 27f.

²⁸¹ Wirth, S. 111.

²⁸² Für die Literaturwissenschaft wie für die Philosophie fangen die Probleme da erst an – ‚weltendurchbrechende‘ narratologische Strategien wie Metanarration, Metalepse und *mise en abyme*, aber auch fiktionale ‚Migranten‘, also Figuren aus anderen fiktionalen Welten als der in Frage stehenden, stellen die Theorie möglicher Welten vor Probleme, deren Lösung bislang nicht ersichtlich ist. Vgl. hierzu Ronen, bes. S. 55-61; Ashline, William L.: „The Problem of Impossible Fiction“. In: *Style* 29, 1995. S. 215-235; Harrison, Jonathan: „The Impossibility of Possible Worlds“. In: *Philosophy* 74, 1999. S. 5-28 sowie Danneberg, „Weder Tränen noch Logik“, bes. S. 53ff. Zur Frage ‚transfiktionaler Migranten‘ vgl. Kap. 3.4.3. der vorliegenden Arbeit.

Auch Carola Surkamp sieht in Hinblick auf die Theorie möglicher Welten zur Erfassung der Fiktionalität in der Literatur den möglichen Gewinn der Theorie in genau dem oben besprochenen Bereich des sogenannten ‚Fiktionsparadoxons‘ verortet, der Frage nach der vermeintlichen Referenz und der damit anheimgestellten Existenz nicht existierender Objekte.²⁸³ Dieses vermeintliche Paradoxon wird jedoch in der Theorie Waltons durch Paraphrasierung der Propositionen gelöst. Die Theorie möglicher Welten bietet deshalb keinen Erklärungsvorteil zur Erfassung des Phänomens Fiktion im Vergleich zur Theorie Waltons, auch und gerade im Fall literarischer Fiktion, da dadurch mehr Probleme aufgeworfen als gelöst werden.

Zu diskutieren ist in diesem Zusammenhang noch einmal die Position Zipfels, der zunächst behauptet, dass „[m]an“ sich „inzwischen weitestgehend darüber einig“ sei, dass das Konzept der möglichen Welten „wenig zur Erklärung von fiktiven Welten beitragen kann“, sich in der anschließenden Diskussion der „fiktiven Welten“ jedoch mit der gleichen Problematik nicht-existenter Entitäten konfrontiert sieht.²⁸⁴ Da für Zipfel Fiktivität Voraussetzung der Fiktion bleibt und fiktionale Texte immer fiktive Objekte beinhalten müssen, behandelt er zunächst nicht das ontologisch gravierendere Problem der vermeintlichen Existenz nicht-existierender Objekte, sondern das Vorkommen existierender Objekte in fiktionalen Texten. Dabei beruft er sich auf die Position von Terence Parsons,²⁸⁵ demzufolge Sherlock Holmes ein ‚native object‘ der fiktiven Welt sei, London allerdings ein ‚immigrant object‘ mit Ursprung in der realen Welt, woraus Zipfel folgert: „Während hierbei der Status der *native objects* als nicht-existierende Objekte unproblematisch ist, ergeben sich hinsichtlich der Kategorie der *immigrant objects* einige Fragen“.²⁸⁶ Wenn man nicht dezidiert Anhänger der bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung höchst umstrittenen Position von Alexius Meinong²⁸⁷ und in dessen Gefolge von Parsons ist, ist die Aussage, dass der ontologische

²⁸³ Vgl. Surkamp, S. 157. Surkamp wirft in ihrem Beitrag noch eine Reihe weiterer Fragen auf, die sowohl für Theorien möglicher Welten als auch für jegliche andere Theorie der literarischen Fiktion von Gewicht sind, vor allem, wie man diese Theorien „fruchtbar auf narrative Texte“ (ebd., S. 165) anwenden kann. Von besonderem Interesse sind hier die Abhängigkeit der erzählten Welt vom Erzähler, aber auch einer Reihe weiterer narratologischer Grundfragen. Vgl. hierzu Teil III der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁴ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 83.

²⁸⁵ Vgl. Parsons, Terence: *Nonexistent Objects*. New Haven 1980.

²⁸⁶ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 92.

²⁸⁷ Vgl. beispielsweise Asheim, Olav: „Creatures of Imagination and Belief“. In: *Nordic Journal of Philosophical Logic* 1, 1996. S. 61-78, hier S. 61: „Meinong is notorious for his – in the prevailing opinion: bizarre and clearly untenable – view on being and existence“.

Status von Sherlock Holmes als ‚existierende nicht-existierende‘ Entität unproblematisch sei, eine nicht leicht zu akzeptierende Behauptung. Diese Problematik wird im Anschluss in einem eigenen Kapitel unter Berücksichtigung der aus dem Modell Waltons erarbeiteten Konsequenzen diskutiert.²⁸⁸

2.5.3.1. Ontologie und Semantik

Zipfels Differenzierung fiktionaler Objekte auf der Basis ihrer Fiktivität hängt zusammen mit der Annahme, dass Fiktivität eine Voraussetzung der Sprachhandlung Fiktion sei. Aus der Perspektive der Theorie Waltons ist dem zunächst entgegenzuhalten, dass Fiktion nicht allein in Verbindung mit Literatur vorkommt, sondern auch in anderen Kunstformen. Darüber hinaus hängt die theoretische Bestimmung des Phänomens Fiktion nicht von der Fiktivität des Dargestellten ab. Wie bereits diskutiert ist es zumindest theoretisch denkbar, dass beispielsweise ein Roman an nur wirklichen Orten, zu einer wirklichen Zeit und von wirklichen Figuren handelt. Zipfels Festhalten an einer Unterscheidung zwischen ‚mehr oder weniger fiktiven Objekten‘, also zwischen ‚immigrant objects‘, ‚native objects‘ und schließlich ‚surrogate objects‘ hat neben seiner Anbindung der Fiktion an Fiktivität als weiteren Grund das berechtigte literaturwissenschaftliche Interesse an interpretativen Schlussfolgerungen auf der Basis der Nicht-Wirklichkeit von Objekten in fiktionalen Werken. Für manche Ausprägungen der literaturwissenschaftlichen *Interpretation* mag ein Abwägen des Verhältnisses zwischen verschiedenen Objekten in ihrem Verhältnis zur Realität durchaus von Interesse sein.²⁸⁹ Unter diesem Gesichtspunkt ist Zipfel zuzustimmen, dass die Frage nach der Wirklichkeit bzw. der Nicht-Wirklichkeit etwa im Falle der *Jahrestage* von Uwe Johnson für bestimmte Formen von *Interpretation* durchaus eine Rolle spielt. Auch Blume beruft sich bei der Bewertung und Differenzierung ‚wirklicher‘ Elemente in fiktionalen Texten nicht auf ein fiktionstheoretisches, sondern *interpretatorisches* Argument:

Uwe Johnsons ‚Jahrestage‘ jedenfalls können und müssen wohl sogar *auch* auf einer faktenbezogenen Ebene gelesen werden, wenn man dem Roman gerecht werden will – nur dann läßt sich viel aus diesem fiktionalen Text über die deutsche Geschichte lernen.²⁹⁰

Nun mag man in Fällen wie dem der *Jahrestage* durchaus zurecht für eine historisch orientierte Interpretation plädieren; andererseits funktioniert

²⁸⁸ Vgl. auch Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, Kap. 3.5., S. 103ff.

²⁸⁹ Vgl. Danneberg, „Weder Tränen noch Logik“, S. 45f., der „Semifiktionalität“ und „Grade der Fiktionalität“ ebenso zurückweist, gleichzeitig aber betont, dass man durchaus mehr oder weniger realistische Darstellungen vergleichen kann, „nur eben nicht beim Begriff der Fiktionalität“, der kein komparativer Begriff sein kann.

²⁹⁰ Blume, S. 222, Hervorhebung im Original.

dieses Argument in Hinblick auf eine ganze Reihe von fiktionalen Texten überhaupt nicht. Im Gegenteil: es lässt sich sogar für ‚nicht-wirkliche‘ Elemente heranziehen. Max Frischs *Andorra* ist wohl kaum als ein historisch relevantes Dokument über den Kleinststaat zwischen Spanien und Frankreich anzusehen, eine Referenz auf das wirkliche Andorra ist nur schwer herstellbar, wengleich ein Bezug auf die Schweiz durchaus berechtigte interpretative Schlüsse zulassen könnte.²⁹¹

Problematisch für diese theoretischen Modelle aber bleibt, inwieweit die ‚immigrant objects‘ mit den realen Objekten als identisch angesehen werden können. In Waltons Modell taucht diese Frage gar nicht erst auf – ob das London von Sherlock Holmes ganz, teilweise oder gar nicht dem wirklichen London entspricht, ist für die Frage nach der theoretischen Bestimmung von Fiktion irrelevant, da die Fiktivität keine Voraussetzung der Fiktionalität ist. Die fiktionstheoretisch wie literaturwissenschaftlich weitaus interessantere Frage lautet, wie man Immigranten von einer fiktionalen Welt in eine andere fiktionale Welt theoretisch beschreiben kann.²⁹² Gerade in Fällen von Intertextualität oder dem Gesamtwerk einzelner Autoren wird das Problem virulent und die Position, die reale Objekte in Fiktionen als ‚immigrant objects‘ versteht, kaum noch haltbar. Ist Fritz Walter in Grass’ Geschichte zum Jahr 1954 aus *Mein Jahrhundert* der ‚wirkliche‘ Fritz Walter? Ist die Tulla Pokriefke der *Blechtrommel* identisch mit der Tulla *Im Krebsgang*?²⁹³ Ist Tallhofer identisch mit Hoftaller? Sind sie als ‚immigrant objects‘ oder ‚native objects‘ oder gar als ‚surrogate objects‘ anzusehen?²⁹⁴ Gerade solche Fälle stellen die literarischen Prüfsteine für eine Theorie der Fiktion dar, die die Fiktivität der Geschichte als *definiendum* und die „Fiktivität der Ereignisträger“²⁹⁵ als damit verbundene Voraussetzung setzt und die Ontologie der Ereignisträger mit Hilfe der Parsonsen Terminologie definiert. In der Theorie Waltons ist diese Frage nach der Zugehörigkeit zu verschiedenen fiktionalen Welten so nicht stellbar, da zwischen dem ontologischen Status der einzelnen Objekte nicht unterschieden wird.

²⁹¹ Darüber hinaus sei darauf hingewiesen, dass ein Literaturverständnis nur wenig überzeugend ist, das mit einem historisch-pädagogischen Mehrwert fiktionaler Literatur argumentiert, wie dies hier bei Blume für den Fall *Jahrestage* förmlich gefordert wird, nämlich, dass man dem Text nur dann gerecht werden könne, wenn man dabei viel über deutsche Geschichte lerne.

²⁹² Für Zipfel kann diese Frage „vernachlässigt werden“ (Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 92, Fn. 93).

²⁹³ Das verzweigte Weiterleben der Grass’schen Figuren in unterschiedlichen Romanen wird kommentiert in Grass, Günter: *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen 2006. S. 42f.

²⁹⁴ Zipfel bezeichnet solche Fälle als „Ausnahme von dieser Regel“, vgl. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 92, Fn. 93.

²⁹⁵ Ebd., S. 102.

Über die Unterscheidung Werkwelt – Spielwelt können Objekte aber differenziert, mittels der bereits diskutierten Prinzipien (Realitätsprinzip und Prinzip der allgemeinen Überzeugung)²⁹⁶ analysiert und damit für eine literaturwissenschaftliche Interpretationsarbeit zugänglich gemacht werden. Die Antwort auf die Frage nach dem Status eines Objektes in der Konzeption Waltons ist immer dieselbe – es ist stets ein fiktionales; die Frage, wie es sich im einzelnen seitens des Rezipienten in einem Make-Believe-Spiel vorgestellt wird, ist aus interpretatorischen Gründen möglicherweise stellenswert und über die Unterscheidung Werkwelt – Spielwelt zumindest stellbar in Hinsicht auf die fiktionale Welt des Werkes. Gemäß Waltons Definition ist es dann fiktional wahr in der Welt des Werkes, dass das London ‚das‘ London ist, wenn dies fiktional wahr in jeder Spielwelt mit der Werkwelt ist.²⁹⁷ Aber, darauf sei an dieser Stelle

²⁹⁶ Vgl. Kap. 1.6.1. der vorliegenden Arbeit.

²⁹⁷ Ebenfalls anwendbar scheint in diesem Fall das Prinzip der minimalen Abweichung, demzufolge das London in einem Roman so lange als identisch mit dem realen London betrachtet wird, wie es von der individuellen Vorstellung seitens des Rezipienten nicht abweicht, aber durch gradweise Veränderung, beispielsweise durch gewusst nicht-wahre Propositionen über London, jeweils nur um diese eingeführte Veränderung vom realen London abweicht. London in den Sherlock Holmes-Büchern von Arthur Canon Doyle ist sich so vorzustellen, wie das wirkliche London der damaligen Zeit war, plus die fiktionale Wahrheit, dass es eine Baker Street 221B gibt. Vgl. hierzu Ryan, Marie-Laure: „Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure“. In: *Poetics* 9, 1980. S. 403-422 sowie Ryans Eintrag zur Possible-World-Theorie in Herman/Jahn/Ryan, S. 446-450. Unglücklich in diesem Eintrag ist allerdings, dass Waltons Verwendung des Realitätsprinzips und des Prinzips der allgemeinen Überzeugung von Ryan unkommentiert als Beitrag zur Possible-World-Theorie gewertet wird, obwohl Walton dezidiert von *fiktionalen* und nicht ‚möglichen‘ Welten ausgeht und sein theoretisches Modell keineswegs in die Tradition der modallogischen Weltbildung einzuordnen ist. Vgl. hierzu Ronen, bes. S. 96-107, die sehr genau die theoretischen Probleme untersucht, die sich aus der In-Eins-Setzung des philosophischen Begriffs der ‚Möglichen Welten‘ mit einem literaturtheoretischen Verständnis des Begriff der fiktionalen Welt ergeben. Zum Prinzip der minimalen Abweichung und der Bedeutung von Genrekonvention vgl. auch Jannidis, *Figur und Person*, S. 70-72. Für eine Kritik des Realitätsprinzips sowie des Prinzips der minimalen Abweichung, besonders in Hinblick auf das professionelle Interpretieren, vgl. Danneberg, „Weder Tränen noch Logik“, bes. S. 50ff. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob möglicherweise ein weiteres Prinzip in Erwägung gezogen werden sollte, das vor allem konventionalisiertes Wissen impliziert. Beispielsweise im Falle von Fantasy und Science-Fiction scheint ein in hohem Grad konventionalisiertes Wissen zu bestehen, z. B. über die fiktionale Beschaffenheit von Elfen, das weder mit dem Realitätsprinzip noch mit dem Prinzip der minimalen Abweichung, am ehesten wohl noch, wenngleich ebenso wenig befriedigend, mit dem Prinzip der allgemeinen Überzeugung bestenfalls ansatzweise erläutert werden kann. Dieses noch genauere zu explizierende ‚Prinzip der Genrekonvention‘ müsste genrespezifisches Wissen inkludieren können, beispielsweise dass Elfen ‚normalerweise‘ spitze Ohren haben und unsterblich sind. An einigen Stellen wird

noch einmal der Deutlichkeit halber hingewiesen, die fiktionale Welt des Sherlock Holmes ist nicht deshalb fiktional, weil es in London nie eine Baker St. 221B gegeben hat, sondern weil die Texte von Arthur Canon Doyle gemäß soziokultureller Voraussetzungen als Darstellungen im Sinne Waltons betrachtet werden und mit ihnen ein Make-Believe-Spiel gespielt wird.²⁹⁸

2.5.4. Semiotische und analytisch-philosophische Fiktionstheorien

In den unterschiedlichen semiotischen Ansätzen zur Fiktionstheorie ist nur schwer eine einheitliche Herangehensweise rekonstruierbar.²⁹⁹ Eingegangen werden soll hier zunächst auf einige Stellungnahmen seitens Umberto Ecos, der sich in einer Vielzahl, auch populärwissenschaftlicher Arbeiten, aus semiotischer und, in Hinblick auf das Modell Waltons, interessanterweise mit stark rezeptionsorientierter Sichtweise zur Fiktionsproblematik geäußert hat. In den rezeptionsorientierten Überlegungen Ecos lassen sich durchaus eine Reihe Gemeinsamkeiten mit der Theorie Waltons konstatieren, nicht zuletzt da auch von Eco der Gebrauch von Requisiten im Kinderspiel in Zusammenhang mit der Rezeption von Fiktion gebracht wird:³⁰⁰

Aber Streifzüge durch fiktive Welten haben die gleiche Funktion wie Spiele für Kinder. Kinder spielen, sei's mit Puppen, mit Schaukelpferden oder mit Drachen, um sich mit den physischen

von Walton ein solches Verständnis angedeutet, zum einen in Zusammenhang mit der Zuverlässigkeit von ‚allwissenden‘ Erzählern, deren Allwissenheit „perhaps ‘conventional’“ sei (Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 360), aber auch in Zusammenhang mit den diskutierten Prinzipien, vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 166. Vgl. zu dieser Stelle bei Walton auch die Kommentierung bei Jannidis, *Figur und Person*, S. 72, Fn. 128, der ebenfalls ein Konventionsprinzip andeutet.

²⁹⁸ Für einen fundierten Überblick über die ontologischen und semantischen Implikationen der diskutierten Positionen in der Philosophie vgl. Beyer, Christian: „Fiktionale Rede“. In: Siebel, Mark/Textor, Mark (Hg.): *Semantik und Ontologie. Beiträge zur philosophischen Forschung*. Frankfurt, Lancaster 2004. S. 169-184. Die dort verwendete Terminologie in Bezug auf metafiktionale Rede bezieht sich allerdings auf Propositionen über Fiktion, nicht wie in Kap. 3.4.2. der vorliegenden Arbeit auf metafiktionale Erzählweisen in der Fiktion.

²⁹⁹ Vgl. die beiden Themanummern der *Zeitschrift für Semiotik*, Band 9, Heft 1-2, *Zeichen und Fiktion*, herausgegeben von Arnold Günther, 1987 sowie Band 24, Heft 2, *Fiktionen als Repräsentation*, herausgegeben von Rolf Breuer, 2002, die mit äußerst heterogenen Herangehensweisen unterschiedlichste Bereiche der Fiktionstheorie besprechen.

³⁰⁰ Zudem bezieht sich Eco auf Wittgenstein und dessen auch für Walton grundlegende Gedanken zum Spiel und zur Familienähnlichkeit. Vgl. Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. 2. Auflage. München 1999. S. 36f.

Gesetzen der Welt vertraut zu machen und sich in den Handlungen zu üben, die sie eines Tages im Ernst vollführen müssen. In gleicher Weise ist das Lesen fiktiver Geschichten ein Spiel, durch das wir lernen, der Unzahl von Dingen, die in der wirklichen Welt geschehen sind oder gerade noch geschehen werden, einen Sinn zu geben.³⁰¹

Die Spiel-Analogie, die im Zitat zum Ausdruck kommt, bietet hier jedoch eher eine anthropologische Begründung für das menschliche Interesse an Fiktionen, die Funktion des Spiels als regelgeleitete Rezeption im Sinne des Make-Believe wie bei Walton kommt damit nicht zum Tragen. Auf die Reduktion der Funktion von Literatur als Freiraum für Bearbeitung und Vorbereitung von Erfahrung sei nur hingewiesen; es bleibt zu hoffen, dass Literatur mehr sein kann als nur Spielraum zum Ordnen von Geschehen. Nicht noch einmal eingegangen werden muss an dieser Stelle auf die dezidierte Auseinandersetzung mit einer semiotischen Zeichentheorie, die Fiktion letztlich auf ähnliche Weise wie im Rahmen einer Possible-World-Theorie definiert. So wird gerade bei Eco eine vermeintlich semiotische Fiktionstheorie zum Versuch, literarische Fiktion mit Hilfe der Theorie möglicher Welten zu erklären, weshalb sich eine weitere Diskussion an dieser Stelle erübrigt.³⁰²

Festzuhalten bleibt, dass sowohl bei Eco als auch bei Walton der Akt der Rezeption in den Vordergrund gerückt wird. Diese Betonung der Rezipientenrolle gilt auch für das theoretische Modell Göran Rossholms, das nun anschließend diskutiert wird. Dessen Modell ist ebenfalls dem Bereich der analytischen Philosophie verpflichtet und wird von Rossholm selbst unter dem Terminus Semiotik eingeordnet.³⁰³

³⁰¹ Ebd., S. 117. Vgl. auch ebd., S. 174: „Die Fiktion hat die gleiche Funktion wie das Spiel. Spielend lernt das Kind zu leben, denn es simuliert Situationen, in denen es sich als Erwachsener befinden könnte. Und durch die narrative Fiktion üben wir Erwachsene unsere Fähigkeit, in der Erfahrung der Gegenwart wie der Vergangenheit Ordnung zu bringen“.

³⁰² Auf die problematische Verbindung einer semiotischen Zeichentheorie mit der analytisch-philosophischen Theorie möglicher Welten bei Eco hat Wolfgang Heydrich hingewiesen, vgl. Heydrich, Wolfgang: „EcoLogie – Salz in semiotische Suppe“. In: Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hg.): *Ecos Echo. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*. München 2000. S. 79-94. Zu Possible-World-Theorien in Hinblick auf Waltons Theorie vgl. Kap. 2.5.3. der vorliegenden Arbeit.

³⁰³ Vgl. Rossholm, S. 16: „The present book is to a large extent a non-linguistic – or super-linguistic – semiotic study of iconic and fictional representation [...]. The theory from which I start is the nominalistic ‘theory of symbols’ created by the philosopher Nelson Goodman [...]. Goodman never refers to his theory as ‘semiotics’; but if there is a general theory of signs and symbols, Goodman’s ‘theory of symbols’ is such a theory“.

Rossholms umfassende Studie befasst sich darüber hinaus direkt mit der Arbeit von sowohl Walton und Currie und hat mit beiden Ansätzen die Gemeinsamkeit, besonders die Rezeptionsvorgänge gegenüber fiktionalen Werken in den Mittelpunkt der theoretischen Bestimmung zu rücken. Rossholm ist der Ansicht, dass „the most promising approach to the question what is fiction is to investigate the attitude of the reader vis-à-vis fictional narratives and their contents“.³⁰⁴ Dazu entwickelt er das theoretische Modell einer fiktionalen Haltung, des „fictive stance“, das er wie folgt definiert:

- A person P adopts the fictive stance toward a symbol S if and only if
- a) P makes efforts to experience his reading of S as a process of achieving the knowledge that the content C is true, and
 - b) P experiences the achievement of this effort as counterfactual, and
 - c) P experiences himself as not knowing that C beforehand, and
 - d) if C implies that the whole S is an expression-vehicle for its author's purported knowledge, P experiences himself as informed that this is so, and
 - e) he takes this experience as counterfactual³⁰⁵

Diese Definition der Haltung eines Rezipienten zu einem Werk, das als fiktionales gelten soll, ist auf unterschiedliche Art und Weise problematisch. Den umgreifenden Implikationen kann an dieser Stelle nicht allen Rechnung getragen werden, da hier auch so unterschiedliche Aspekte wie das der Interpretationsproblematik oder der Erkenntnistheorie, vor allem der Möglichkeit von Wissen *aus* Fiktion, angesprochen sind. In Hinblick auf die Theorie von Walton, und diese Befragung muss für die vorliegende Arbeit die relevante Perspektive bleiben, ist wiederum der im Zitat aufgegriffene Aspekt der Fiktivität bzw. Nicht-Faktualität (‘counterfactual’) besonders interessant. Obwohl Rossholm an mehreren Stellen durchaus im Sinne der Argumentation bei Walton einräumt, dass „[I]ack of truth and reference is not sufficient for something to be an instance of literary fiction“,³⁰⁶ hält er dennoch daran fest, dass „reality and the game participants' knowledge of reality will always contain something that cannot be incorporated in the game“: „[N]o one can play a game of make-believe that completely accords with what she takes to be real and true“.³⁰⁷ In gewisser Weise ist damit die grundsätzliche Frage aufgeworfen, ob man Realität überhaupt darstellen und auf Realität Re-

³⁰⁴ Ebd., S. 257.

³⁰⁵ Ebd., S. 358.

³⁰⁶ Ebd., S. 295.

³⁰⁷ Ebd., S. 312.

ferenzierendes imaginieren kann – was eigentlich eher eine Frage der Realitätstheorie oder Geschichtswissenschaft und nicht der Fiktionstheorie darstellt. Ein Make-Believe-Spiel, das ‚die‘ Realität in ihrer Tatsächlichkeit imaginiert, ist sicher nicht möglich – es wäre eine unendliche, ja unvorstellbare Imagination. Ein Make-Believe-Spiel, das ausschließlich aus vom Rezipienten für wahr gehaltenen und auf die Realität Referenz herstellenden Imaginationen besteht, scheint allerdings durchaus möglich: Warum sollte es nicht möglich sein, ein solches Spiel zu spielen und sich gleichzeitig dessen bewusst sein, dass man gerade imaginiert, auch wenn alle Imaginationen außerfiktional wahr und referierend sind? Ein potentieller Grund, weshalb Rossholm diese Möglichkeit ausschließt, der von ihm allerdings nicht explizit formuliert wird, wäre, dass in einem solchen Spiel eine Unterscheidung von Fiktion und Realität nicht mehr möglich wäre, weil Spielwelt und Realität hinsichtlich Wahrheit und Referenz identisch wären – was damit wiederum eine Argumentation für eine minimale Fiktivität bedeuten würde.³⁰⁸ Dies scheint trotz der formulierten Einsicht, dass das Fehlen von Wahrheit und Referenz keine hinreichenden oder notwendigen Bedingung für Fiktionalität sind, der Grund dafür zu sein, weshalb Rossholm die Definition von Fiktion im Sinne Waltons ablehnt: „Walton’s theory is too indiscriminating“.³⁰⁹ Dies wird ebenfalls deutlich, wenn Rossholm die Möglichkeit der faktualen Missinterpretation für fiktionale Texte einfordert³¹⁰ – auch diese Anforderung an fiktionale Texte speist sich aus der Annahme, dass Wahrheit und Wirklichkeit relevante Bezugsgrößen für eine Theorie der Fiktionalität darstellen. Ein Text, der nach Waltons Theorie durch „the appeal to the imagination“ auf bestimmte Weise umgeschrieben wird und deshalb als fiktional bezeichnet werden muss, könnte nach Rossholms Darstellung aber gleichzeitig nicht ‚faktual‘ missinterpretiert werden.³¹¹ Fordert man aber für jeden fiktionalen Text die Möglichkeit, dass er ‚faktual‘ rezipiert sich als falsch interpretiert erweist, setzt man wiederum ein Mindestmaß an Fiktivität voraus.

2.5.5. Erzähltheoretische Fiktionstheorien

Eine grundlegende Implikation erzähltheoretischer Fiktionstheorien besteht in der Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler. Philippe Lejeune hat bekanntlich für die Autobiographie die Einheit von Autor,

³⁰⁸ Diese Möglichkeit wurde in Kap. 2.2. und 2.3. der vorliegenden Arbeit zurückgewiesen.

³⁰⁹ Rossholm, S. 309.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 308f.: Mit „factual misinterpretation“ meint Rossholm, „to take Swift’s *Gulliver’s Travels* to be an authentic travel book“.

³¹¹ Rossholm paraphrasiert die ersten Zeilen von *Schuld und Sühne* mit „Imagine that“. Vgl. ebd., S. 308.

Erzähler und Hauptperson als ‚autobiographischen Pakt‘ bezeichnet³¹² – eine Unterscheidung, die von prominenter Seite für die Erzähltheorie und deren fiktionstheoretischen Implikationen fruchtbar gemacht und differenziert wurde: Sowohl Genette als auch Cohn haben den fiktionalen Erzähler als genuin fiktionsspezifisches Kriterium für die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in Anspruch genommen und daraus sozusagen einen ‚fiktionalen Pakt‘ konstruiert.³¹³ Dies ist innerhalb der diskursorientierten Narratologie³¹⁴ in der Nachfolge von Genette ein Axiom und scheint zumindest in der deutschsprachigen Diskussion weitgehend akzeptiert. Hierbei sollte man allerdings zwei Probleme unterscheiden: Das erste betrifft die Nicht-Identität von Erzähler und Autor, die für den Fall der fiktionalen Erzählung vorausgesetzt wird, in dem ein klar formulierter oder formulierender Erzähler hervortritt; jedoch spricht zunächst einmal nichts dagegen, dass Autoren die fiktionalen Erzähler ihrer Erzählungen sein können. Es ist denkbar, dass es in einer fiktionalen Erzählung fiktional wahr ist, dass sie vom tatsächlichen Autor erzählt wird.³¹⁵ Die Unterscheidung der Identität von Erzähler und Autor ist also, ohne dabei Stellung beziehen zu wollen, zumindest nicht problemfrei.³¹⁶

³¹² Lejeune, Philippe: „Der autobiographische Pakt“. In: Niggel, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. 2., um ein Nachwort zur Neuauflage und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Auflage. Darmstadt 1998. S. 214-257.

³¹³ Vgl. Genette, „Fictional Narrative, Factual Narrative“, ders., *Fiktion und Diktion*; Cohn, *The Distinction of Fiction*, dies., „Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität“.

³¹⁴ Gemeint ist damit eine Narratologie, die stets einen Erzähler als Ursprung der Rede voraussetzt. Vgl. hierzu auch Kap. 3.1.1.1. der vorliegenden Arbeit.

³¹⁵ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 356, Fn. 2, der das Beispiel Witold Gombrowicz und dessen Roman *Pornografia* anführt. Ergänzen ließe sich mit dem Hinweis auf mehrere Erzählungen von Jorge Luis Borges, z. B. *Das Aleph*, aber auch beispielsweise auf eine Reihe von Texten im Werk von Günter Grass. Vgl. dazu den letzten Satz der Dissertation von Mertens, Mathias: *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*. Weimar 2005. S. 248, die sich ausschließlich mit dem *fiktionalen* Werk von Grass auseinandersetzt: „Grass redet mit sich über sich, während er sich selbst dabei zuhört“. Es ist ja ebenso möglich, dass fiktionale Erzähler sich als Autoren ihrer Erzählungen ausgeben – dies scheint mir eher der Regelfall bei sogenannten auktorialen Erzählern, doch gibt in solchen Fällen wohl der Name des Autors auf dem Umschlag den vermutlich entscheidenden paratextuellen Hinweis für die Nicht-Identität.

³¹⁶ So kann man beispielsweise argumentieren, dass man immer noch einen Unterschied zwischen fiktionalem Autor und ‚tatsächlichem‘ Autor machen kann, d. h. dass in den oben besprochenen Fällen, in denen es fiktional wahr ist, dass der Erzähler der ‚tatsächliche‘ Autor ist, immer noch ein Unterschied besteht zwischen fiktionalem erzählenden Autor und dem historischen Autor. Weiter differenziert wird diese Problematik in Modellen, in denen zwischen historischem Autor, implizitem Autor und Erzähler unterschieden wird. Vgl. beispielsweise das Modell von Nelles,

Das zweite Problem ist das der Annahme eines fiktionalen Erzählers in Erzählungen, die sich scheinbar ‚von selbst‘ erzählen. Diese Annahme des fiktionalen Erzählers auch in extradiegetisch-heterodiegetischen extern fokalisierten Erzählungen ist Grundvoraussetzung für eine Erzähltheorie, die mittels diskursiver oder kommunikationstheoretischer Modelle fiktionales Erzählen erklären will. Während in den letzten Jahren vornehmlich im englischsprachigen und skandinavischen Bereich Kritik an der Voraussetzung des fiktionalen Erzählers geübt wurde,³¹⁷ scheinen sich die ‚kanonischen‘³¹⁸ Erzähltheoretiker im deutschsprachigen Bereich mit dem ‚Hilfsbegriff‘³¹⁹ des fiktionalen Erzählers arrangiert zu haben. Die Kritiker dieses Konzepts, besonders in Skandinavien, berufen sich

William: „Historical and Implied Authors and Readers“. In: *Comparative Literature* 45, 1993. S. 22-46, wo auch einige Problemfälle historischer Autorschaft erhellend besprochen werden. Zur Frage nach dem impliziten Autor im Zusammenhang mit der Frage der Fiktionalität vgl. Kap. 3.2.2. der vorliegenden Arbeit.

³¹⁷ Vgl. hierzu in Auswahl: Culler, Jonathan: „Omniscience“. In: *Narrative* 12, 2004. S. 22-34; Nielsen, Henrik Skov: „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction“. In: *Narrative* 12, 2004. S. 133-150; Skalin, Lars-Åke (Hg.): *Berättaren. En gäckande röst i texten [Der Erzähler. Eine trügerische Stimme im Text, Übersetzung J. A. B.]*. Örebro 2003; Ryan, Marie-Laure: „The Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive“. In: *Narrative* 9, 2001. S. 146-152; Fludernik, Monika: „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization and New Writing“. In: *New Literary History* 32, 2001. S. 619-638; Shen, Dan: „Narrative, Reality, and Narrator as Construct: Reflections on Genette’s ‘Narrating’“. In: *Narrative* 9, 2001. S. 123-129; Aczel, Richard: „Hearing Voices in Narrative Texts“. In: *New Literary History* 29, 1998. S. 467-500; Walsh, Richard: „Who is the Narrator?“ In: *Poetics Today* 18, 1997. S. 495-514; Florin, Arne: „Narratology and the Study of the Narrating Instance“. In: Wahlin, Claes (Hg.): *Perspectives on Narratology: Papers from the Stockholm Symposium on Narratology*. Frankfurt/M. 1996. S. 9-22; Patron, Sylvie: „On the Epistemology of Narrative Theory: Narratology and Other Theories of Fictional Narrative“. In: Hyvärinen, Matti/Korhonen, Anu/Mykkänen, Juri (Hg.): *The Travelling Concept of Narrative*. Helsinki 2006. S. 118-133; in der analytischen Philosophie zuletzt Kania, Andrew: „Against the Ubiquity of Fictional Narrators“. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, 2005. S. 47-54; in der Germanistik, ebenfalls ablehnend zur Voraussetzung des Erzählers, zuletzt Zymner, Rüdiger: „‚Stimme(n)‘ als Text und Stimme(n) als Ereignis“. In: Blödmorn/Langer/Scheffel (Hg.), S. 321-347, bes. S. 337; vgl. auch Teil III der vorliegenden Arbeit.

³¹⁸ Vgl. die genaue Untersuchung von Cornils, Anja/Schernus, Wilhelm/Schönert, Jörg/Warda, Susanne: „Kanonische Texte der Narratologie in deutschsprachigen Kodifikationen“. Elektronisch publiziertes Typoskript, http://www.icn.uni-hamburg.de/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=73 [29.11.2006].

³¹⁹ Vgl. zuletzt Scheffel, „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*“, S. 155, zuvor Vogt, S. 49, Fn. 6, der seinerseits dem „Vorschlag zur Güte“ von Meindl, Dieter: „Zur Problematik des Erzählerbegriffs. Dargestellt anhand einiger neuerer deutscher Erzähltheorien“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 8, 1978. S. 206-230, folgt.

dabei explizit auf die Arbeit Käte Hamburgers und deren bekannte Kritik an der Voraussetzung des fiktionalen Erzählers:³²⁰

Es gibt nur den erzählenden Dichter und sein Erzählen. Und nur dann, wenn der erzählende Dichter wirklich einen Erzähler ‚schafft‘, nämlich den Ich-Erzähler der Ich-Erzählung, kann man von diesem als einem (fiktiven) Erzähler sprechen.³²¹

In Scheffels ‚Re-Lektüre‘ wird zwar ebenfalls das Schaffen Hamburgers erneut als beispielhaft und außergewöhnlich gelobt, jedoch gerade nicht für ihre strikte Ablehnung des fiktionalen Erzählers, sondern für die Verbindung erzähltheoretischer Fragestellungen mit denen der Fiktionstheorie. Die dort getroffenen Einschätzungen in Bezug auf Fiktionssignale decken sich allerdings nicht mit den hier aufgestellten Überlegungen.³²²

Auf die von verschiedener Seite vorgebrachte Kritik an einer diskursorientierten Narratologie sowie der damit verbundenen Frage, ob man für alle Formen des fiktionalen Erzählens von einem fiktionalen Erzähler ausgehen kann, wird in Teil III der vorliegenden Arbeit ausführlich eingegangen. Im Folgenden soll stattdessen auf fiktionstheoretische Modelle erzähltheoretischer Herkunft eingegangen werden, die vor allem von Michael Scheffel und Matías Martínez unter Rückgriff auf die Arbeiten von Felix Martínez-Bonati mit Nachdruck vertreten werden. Das von ihnen erarbeitete ‚disjunktive Modell‘ steht in der Tradition einer diskursorientierten Narratologie im Sinne Genettes, die zum einen den Erzähler *per definitionem* voraussetzt, und zum anderen diesen in ein komplexes Kommunikationsmodell einfügt. In diesem Modell produziert der Autor einer Erzählung reale, aber in-authentische Sätze, während der Erzähler authentische, aber imaginäre Sätze produziert:

³²⁰ Vgl. Skalin, Lars-Åke: „Den onödige berättaren – en fiktionologisk analys“ [„Der unnötige Erzähler – eine fiktionologische Analyse“, Übersetzung J. A. B.]. In: Skalin (Hg.), *Berättaren*, S. 87-119, hier S. 90: „Jag tänker då på namn som Käte Hamburger [...]. Min egen uppfattning är att en modern diskursnarratologi skulle ha mycket att vinna på att ompröva sitt förkastande av de nämnda kritikernas argument och på allvar granska och vidareutveckla tanken på den ’onödige berättaren’“ [„Ich denke da an Namen wie Käte Hamburger [...]. Es ist meine Auffassung, dass eine moderne Diskursnarratologie viel gewinnen kann, wenn sie ihr Verwerfen der Argumente der genannten Kritiker erneut prüft und ernsthaft den Gedanken des ‚unnötigen Erzählers‘ untersucht und weiterentwickelt“, Übersetzung J. A. B.]. Vgl. auch Skalin, Lars-Åke: „Fact and Fiction in the Novel: A Narratological Approach“. In: Skalin (Hg.), *Fact and Fiction in Narrative*, S. 67: „Käte Hamburger, whose theory has meant much to my own approach to questions of fiction“. Vgl. auch Nielsen, Henrik Skov: *Tertium datur – om litteraturen eller det ikke-værende*. Kopenhagen 2003, bes. Kap. 2.2., S. 191ff. sowie Skov Nielsen, „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction“, bes. S. 134f.

³²¹ Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 115, Hervorhebungen im Original.

³²² Vgl. hierzu auch Bareis, „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*“.

The fictional narrative is, at the same time, part of a real and of an imaginary communication, and therefore consists both of 'real-inauthentic' and of 'imaginary-authentic' sentences.³²³

Dieses ‚disjunktive Modell‘ einer doppelten Kommunikationssituation bei Martínez/Scheffel, bei der die fiktionsinterne Kommunikation des Erzählers mit dem Adressaten auf ontologischer Ebene von der externen Kommunikationssituation zwischen Autor und realem Leser unterschieden wird, entspricht in etwa dem von Zipfel bevorzugten Modell.³²⁴ Ein fiktionaler Erzähltext ist in dieser Sichtweise „kommunizierte Kommunikation“.³²⁵ Ein Vorteil des ‚disjunktiven Modells‘ liegt in der Vermeidung einer seriellen Sichtweise, wie sie die genannten Schaubilder unglücklicherweise evozieren, was zuletzt von Dirk Frank kritisiert wurde:

Zwar wird die fiktionsimmanente Kommunikationssituation ob ihres differierenden ontologischen Status meistens eingeklammert, gleichwohl stellt sich der Eindruck ein, daß ein Kontinuum der Informationsübertragung vorliegt, das sich von realer Produktionssituation bis zur realen Rezeptionssituation erstreckt.³²⁶

Das Modell von Martínez/Scheffel streicht dahingegen die Gleichzeitigkeit dieser doppelten Kommunikation zumindest grundsätzlich heraus, während die Arbeit Zipfels diesen Teil durch das verkürzt rezipierte Verständnis der Make-Believe-Haltung nach Walton zu erklären versucht. Problematisch hingegen bleibt bei Martínez/Scheffel – neben anderem³²⁷ – die Reduktion auf die Satzebene.³²⁸ Zipfel hingegen dehnt die Doppe-

³²³ Vgl. zuletzt Martínez, Matías/Scheffel, Michael: „Narratology and Theory of Fiction: Remarks on a Complex Relationship“. In: Kindt/Müller (Hg.), *What Is Narratology?*, S. 227.

³²⁴ Vgl. das Schaubild bei Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 119.

³²⁵ Janik, Dieter: *Literatursemiotik als Methode. Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks und der Zeichenwert literarischer Studien*. Tübingen, 1985. S. 13. Das auf dieser Seite abgebildete Schaubild der literarischen Kommunikation entspricht in seiner doppelten Stufung dem bei Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 119.

³²⁶ Frank, S. 25.

³²⁷ So scheint die Dichotomie Fiktion – Wirklichkeit/Wahrheit nach wie vor das zugrunde liegende Gegensatzverhältnis zu sein, an der fiktionale Texte von nicht-fiktionalen theoretisch zu unterscheiden wären. Bezeichnenderweise liefern Martínez/Scheffel in ihrem jüngsten Beitrag eine Reihe von Beispielen, bei denen jeweils der nicht-fiktionale Text als solcher nach Wahrheit und Referenz befragt wird (Vgl. Martínez/Scheffel, „Narratology and Theory of Fiction“, S. 228ff.). Da aber im Modell Waltons auch fiktionale Texte wahr sein und referieren können, ist eine theoretische Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion auf dieser Basis wie gezeigt nicht möglich.

³²⁸ Vgl. hierzu die Anmerkungen in Hinblick auf Searles Sprechakttheorie in Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 191: „Die Produktion fiktionaler Erzähltexte ist

lung auf den gesamten Text aus, was allerdings zur Folge hat, dass der gesamte literarische Text zur ‚zerdehnten Sprachhandlung‘ wird. Beiden Positionen ist aber entgegenzuhalten, dass eine theoretische Beschreibung des Phänomens Fiktion für erzählende Literatur, als auch darüber hinaus für andere Künste dann auf weit weniger Probleme stößt, wenn die Fiktion auf andere Weise als ausschließlich mit Hilfe eines Kommunikations- oder Sprachhandlungsmodells (oder einer Kombination beider) bestimmt wird.³²⁹ Denn sowohl Sprachhandlungstheorie als auch Kommunikationstheorie bezahlen einen hohen Preis, um den jeweiligen Anforderungen der Literatur zu genügen. Wie Zipfel in seiner Diskussion zu Kommunikationsmodellen einräumt, wird der Kommunikationsbegriff notwendigerweise sehr strapaziert, um den Bereich der Literatur abdecken zu können. Die daraus folgende „terminologische Unschärfe, die möglicherweise durch Verwendung eines solch weiten, relativ unspezifischen Kommunikationsbegriffs“³³⁰ entstünde, soll bei Zipfel durch den nicht weniger problematischen und mindestens ebenso ausgeweiteten Begriff der Sprachhandlung auf Textebene vermieden werden.³³¹

Festzuhalten bleibt in Hinblick auf diskursorientierte erzähltheoretische Fiktionalitätstheorien zunächst eine Tendenz hin zu sprachhandlungs- und kommunikationstheoretischen Modellen, die ihrerseits auf einem diskursartigen Verständnis von Erzählung basieren, die einen fiktionalen Erzähler grundsätzlich als Voraussetzung, ja gar als *definiendum* der fiktionalen Erzählung betrachten. Zur theoretischen Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion erscheinen diese Modelle wenig tauglich, da sie sich eines Kommunikations- oder Sprachhandlungsbegriffs bedienen, der einerseits stark gedehnt ist, was eine an Trennschärfe mangelnde Terminologie nach sich zieht; andererseits benötigen sie eine genügend trennscharfe Terminologie zur Beschreibung der nicht-fiktionalen Ver-

viel eher als Sprachhandlung auf der Ebene des Textes denn als Sprachhandlung auf der Ebene des Satzes beschreibbar“.

³²⁹ Damit sei aber nicht gesagt, dass die Beschreibung der Literatur oder des Literatursystems mit Hilfe von Kommunikationsmodellen hinfällig oder unbrauchbar wäre. Sicherlich lassen sich hierdurch fruchtbare Einsichten gewinnen, bestritten wird allerdings, dass ein Kommunikationsmodell Voraussetzung einer Theorie der literarischen Fiktion sein muss. Vgl. Jannidis, *Figur und Person*, S. 80, der ein narratives Kommunikationsmodell vertritt, um „die Relevanz pragmatischer Faktoren für das Textverständnis“ miteinzubeziehen – jedoch nicht, um Fiktionalität zu erklären. Der einzig gültige Grund, auf einer kommunikations- oder sprachhandlungstheoretischen Beschreibung von Fiktionalität zu bestehen, ist der Nachweis, dass diese Fiktionalität grundsätzlich anderer Natur ist als Fiktion in nicht-sprachlichen und nicht-kommunikativen Zusammenhängen. Dieser Nachweis wird auch von Zipfel nicht erbracht.

³³⁰ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 49.

³³¹ Siehe hierzu auch Kap. 2.5.1. der vorliegenden Arbeit.

wendung der Terminologie, um *ex negativo* als Folie zur Unterscheidung fiktionaler von nicht-fiktionaler Rede zu dienen, wie bei folgendem Zitat von Zipfel deutlich wird, denn ohne eine genaue Beschreibung dessen, was in nicht-fiktionaler Sprachverwendung geschieht, lässt sich die Beschreibung *ex negativo* nicht durchführen:

Die Beschreibung der sprachhandlungstheoretischen Charakteristika von fiktionalen Texten kommt jedoch nicht ohne den Vergleich mit den Regeln kommunikativer Sprachverwendung aus.³³²

Die Frage nach der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion wird darüber hinaus auch in solchen erzähltheoretischen Ansätzen problematisch, die weniger diskursorientiert sind und stattdessen auf erzählstruktureller Ebene fiktionale Texte von nicht-fiktionalen zu unterscheiden versuchen. Wie sich in der nachhaltigen geschichtstheoretischen Debatte in Folge der Arbeiten Hayden Whites gezeigt hat, geraten Fiktionstheorien, die eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion auf Ebene des narrativ Dargestellten vornehmen, in eine Problematik, die die narrative Darstellung vernachlässigen und dabei dem Konstruktionscharakter von Ereignissen, auch geschichtlichen, nicht gerecht werden.³³³ Denn auch in diesen Fällen, wenn man Fiktion allein an der Fiktivität von Ereignissen begründet, wird Fiktion allenfalls *ex negativo* definiert, d. h. alles, was nicht als faktual-wahrheitsgetreu, Lüge oder fehlerhafte faktuale Darstellung kategorisiert werden kann, fällt in den großen Topf der fiktionalen Literatur, die damit allerdings nicht positiv-qualitativ definiert würde, sondern nur darüber, was sie nicht ist.³³⁴ Zudem fallen derlei

³³² Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 49.

³³³ Vgl. Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 72: „Daneben ist jedoch von Hayden White (1978) die Konstruiertheit von geschriebener Geschichte betont worden, eine Einsicht, die häufig als ‚Fiktivität‘ von Geschichte (fehl)gedeutet wurde. Whites Position ist die, dass die naive Ansicht, Geschichte und Fakten ‚existierten‘ und müssten vom Historiker nur mehr ‚aufgeschrieben‘ werden, einerseits einem überholten Konzept von Mimesis nachhinge, das außerdem ein literarisches Konzept sei. Zweitens würden gerade die sogenannten ‚Tatsachen‘ und ‚Ereignisse‘ erst durch den historiografischen Diskurs, nämlich in ihrer Bedeutung für das vom Historiker geschilderte Plot, konstituiert“. Für eine Zusammenfassung der Diskussion um Whites Thesen, auch in Hinblick auf narratologische Fragestellungen, vgl. Rüth, Axel: *Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*. Berlin, New York 2005, bes. S. 17ff.

³³⁴ Vgl. beispielsweise Nünning, *Von historischer Fiktion*, S. 178: „Wenn sich in historischen Romanen üblicherweise keine Hinweise auf Quellen und akademische Studien zu dem jeweiligen Thema finden, so verdeutlicht dies *ex negativo*, daß die erzählte Geschichte weder einen Bezug zu einem ihr vorausliegenden Geschehen hat noch einen Wahrheitsanspruch erhebt“, Hervorhebung im Original. Zu einer ähnlichen Argumentationsweise bei Cohn vgl. Bareis, „Mimesis der Stimme“, bes. S. 104ff.

Definitionsversuche auf diachroner Ebene in sich zusammen, da die historisch wandelbare soziokulturelle Dimension der Beurteilung von Wirklichkeit und Wahrheit nicht mitgedacht wird. Der Anspruch auf Referenzialisierbarkeit und Wahrheit stellt sich nicht für fiktionale Texte, sie sind von diesem Anspruch befreit. Dies bedeutet einerseits, dass Fragen nach Wahrheit und Referenz auf Wirklichkeit nicht sinnvoll an fiktionale Texte gestellt werden können, sondern ein genuiner Bereich der Geschichtswissenschaft bleiben. Andererseits bedeutet dies aber gerade nicht, dass der fehlende Anspruch von Referenz auf Wirklichkeit oder Wahrheit der fiktionalen Literatur die Möglichkeit bietet, dadurch die Fiktion der Literatur mit hinreichender oder notwendiger Sicherheit zu definieren.³³⁵

Dennoch ist die Wichtigkeit der Verbindung von Erzähl- und Fiktionstheorie grundsätzlich für die Literaturwissenschaft an dieser Stelle noch einmal hervorzuheben. Martínez/Scheffel fordern in ihrer *Einführung*, dass „ein Beschreibungsmodell des fiktionalen Erzählens neben einer Theorie des Erzählens immer auch eine Theorie der Fiktionalität“ benötige.³³⁶ Im Folgenden sollen jedoch erzähltheoretische Einsichten rückbezogen werden auf die von Walton erarbeitete Theorie der Fiktion. Die Narratologie hat mittlerweile eine Reihe fiktionsspezifischer Konzepte theoretisch zu erfassen versucht, wie beispielsweise Metalepse, *mise en abyme*, unzuverlässiges Erzählen sowie metafiktionales und metanarratives Erzählen. Eine Verbindung von Fiktions- und Erzähltheorie, die gerade fiktionsspezifische Erzählstrategien berücksichtigt und mit einer Theorie der Fiktion in Verbindung setzt, dabei aber nicht Fiktion *ex negativo* als all das definiert, was nicht den Ansprüchen von Nicht-Fiktion genügt, wird in Teil III der Arbeit untersucht werden.

2.6. Zusammenfassung Teil II

Waltons Fiktionstheorie zeichnet sich im Vergleich zu den besprochenen alternativen Theorien der Fiktion vor allem durch ihre grundlegend andere Stellungnahme zu Grundproblemen der Fiktionstheorie aus. Die wichtigsten Schlussfolgerungen aus Waltons Theorie sind die grundsätzliche Unabhängigkeit der Fiktion von den Kategorien Wirklichkeit und Wahrheit und dem damit zusammenhängenden Verständnis der Referenz fiktionaler Werke. Fiktionale Werke können, müssen aber nicht auf eine wie auch immer definierte Wirklichkeit referieren und die Aussagen eines fiktionalen Werkes können, müssen aber nicht wahr sein im Sinne eines

³³⁵ Vgl. Kap. 2.2. und 2.3. der vorliegenden Arbeit.

³³⁶ Martínez/Scheffel, „Narratology and Theory of Fiction“, S. 19. Ähnlich zuletzt auch Walsh, Richard: „Fictionality and Mimesis: Between Narrativity and Fictional Worlds“. In: *Narrative* 11, 2003. S. 110-121.

wie auch immer begründeten Wahrheitsbegriffs. Der Begriff ‚fiktionale Wahrheit‘ in der auf Walton aufbauenden Terminologie zielt allein auf die in der fiktionalen Welt dargestellten Verhältnisse und ist fakultativ in Hinblick auf Wahrheit außerhalb der Fiktion. Die theoretische Beschreibung des Phänomens Fiktion erfolgt im Modell Waltons ohne Dichotomisierung von Fiktion und Wirklichkeit und/oder Wahrheit und kehrt auch nicht *ex negativo* als Folie zur Bestimmung von Fiktion zurück.

Die theoretische Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion im Modell Waltons erfolgt stattdessen über die Funktion von Objekten. Ein Objekt dient dann als Requisite in einem Make-Believe-Spiel, wenn es Vorstellungen vor-schreibt, die gemäß den Generierungsprinzipien primäre und implizite fiktionale Wahrheiten hervorbringen.³³⁷ Wenn ein Objekt diese Eigenschaften erfüllt, wird es im jeweiligen Kulturkreis zu einem gegebenen Zeitpunkt als Darstellung betrachtet und kann somit als fiktionales Werk bezeichnet werden. Diese theoretische Unterscheidung lässt allerdings außer Acht, wie Rezipienten wissen können, ob ein Make-Believe-Spiel mit einem bestimmten Objekt die angemessene Rezeptionsweise ist oder nicht. In dieser Hinsicht hat sich das Modell Waltons als unzureichend erwiesen. Diese Entscheidung treffen Rezipienten im Fall der literarischen Fiktion im derzeitigen ‚Normalfall‘ des westlichen Kulturkreises primär mit Hilfe von paratextuellen Signalen, aber auch mit Hilfe von intrinsischen Fiktionssignalen. Die Typologisierung erzählerischer und paratextueller Signale der Fiktion bleibt die Aufgabe der Literaturwissenschaft, die damit die Frage beantworten kann, wie es Rezipienten möglich ist, die angemessene Entscheidung hinsichtlich der Rezeptionshaltung zu treffen.

Deshalb wird streng differenziert zwischen einerseits der *Unterscheidung* zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion sowie andererseits der *Entscheidung* des Rezipienten zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Rezeption. Die vielfach diskutierten sogenannten Fiktionssignale werden allein auf die *Entscheidung* und nicht die *Unterscheidung* zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion bezogen und weiterhin differenziert als *Fiktions-symptome* betrachtet, aber nicht als in der Theorie begründete *Fiktions-merkmale*. Für die Entscheidung des Rezipienten zwischen einer Rezeption im Sinne des Make-Believe-Spiels spielen vor allem paratextuelle Kennzeichen eine wichtige Rolle, sekundär auch intrinsische Signale, die möglicherweise auch auf der Fiktivität des Dargestellten beruhen. Damit ist aber gerade nicht bewiesen, dass Fiktivität Voraussetzung für die Rezeption als Make-Believe-Spiel ist – fiktionale Werke können, müssen aber nicht Fiktives darstellen. Auf Fiktivität beruhende Fiktionssignale, oder besser Fiktionssymptome, geben allenfalls einen Hinweis auf eine

³³⁷ Vgl. Kap 1.6. der vorliegenden Arbeit.

möglicherweise beabsichtigte Rezeptionsweise, sind aber für die theoretische Bestimmung des Phänomens Fiktion weder hinreichende noch notwendige Bedingung.

Im Vergleich zu ausschließlich literaturwissenschaftlichen Fiktionsmodellen bietet die Theorie Waltons eine Reihe von Vorteilen. Zunächst ist die Fiktion in der Literatur unabhängig von der Fiktivität des Dargestellten, was in Hinblick auf die kategoriale Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion sinnlose Fragen nach Graden der Fiktivität erspart. Damit ist nicht die Frage verneint worden, ob fiktionale Werke überhaupt fiktive Inhalte haben können. Die Menge oder Qualität der fiktiven Elemente ist allerdings bestenfalls eine Frage der Interpretation und nicht der theoretischen Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion. Somit erübrigen sich Einteilungen wie in Zipfels Arbeit, der zunächst Fiktion an Fiktivität bindet und fiktionale Erzählungen schließlich polar zwischen Realistik und Phantastik verortet. Ebenso vermeidet die Theorie Waltons eine Bestimmung der literarischen Fiktion *ex negativo* anhand von Ansprüchen an den nicht-fiktionalen Diskurs. Literarische Fiktion wird damit nicht zu dem, was übrig bleibt, wenn sogenannte faktuale Darstellung, Lüge oder fehlerhafte Darstellung subtrahiert wird. Die Überprüfung eines Textes in Hinblick auf Wahrheit und Wirklichkeitsbezug macht allein Sinn mit nicht-fiktionalen Texten und hier auch nur, um die Qualität des nicht-fiktionalen Textes als solchem zu überprüfen, nicht jedoch, um theoretisch zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion zu unterscheiden. Für fiktionale Werke ist diese Fragestellung fiktionstheoretisch sinnlos, wenngleich in Hinblick auf die Interpretation oder beispielsweise in einer sozialgeschichtlichen Untersuchung potentiell aufschlussreich.

Im Vergleich zu ausgewählten alternativen fiktionstheoretischen Modellen konnte gezeigt werden, dass Waltons Modell eine Reihe von Problemen vermeiden kann, die in diesen Ansätzen nicht befriedigend gelöst erscheinen: Die diskutierten sprachhandlungs- und kommunikationstheoretischen Ansätze zeichnen sich einerseits durch Voraussetzung von und Anbindung an die Fiktivität aus, andererseits verringern diese Ansätze ihr Anwendungsgebiet auf sprachliche Fiktion. Gleichzeitig eröffnen sich hierbei sprachlogische Probleme, wobei die Kategorie der Wahrheit als Bezugsgröße und Gegensatz von Fiktion angeführt werden muss, was im Modell Waltons ebenfalls vermieden werden kann. Die besprochenen intentionalistisch argumentierenden Fiktionstheorien erhöhen die Intention zu einem fiktionstheoretischen Merkmal, was zur Folge hat, dass nur solche Objekte als fiktional bezeichnet werden können, deren Hersteller eine explizite fiktionale Intention gehabt haben und eine Markierung dieser Intention zur Beweisführung vorliegt. Solche Ansätze sind besonders aus diachroner Sichtweise fragwürdig, da Aussagen über die Intention von Autoren grundsätzlich problematisch, in vielen Fällen unmöglich sind.

Fiktionstheoretische Ansätze, die mit Hilfe von theoretischen Modellen möglicher Welten Fiktionalität theoretisch zu bestimmen versuchen, lösen in erster Linie eine Problematik, die aus der Sichtweise Waltons unproblematisch erscheint. Referenzsemantische Bestimmungsversuche der Fiktion haben darüber hinaus eine Reihe ontologischer Probleme, beispielsweise im Fall ‚fiktionaler Immigranten‘. Waltons Modell schlägt stattdessen paraphrasierende Sätze vor, die Fragen nach propositionaler Wahrheit fiktionaler sowie nicht-fiktionaler Sätze über Fiktion befriedigend beantworten können. Die besprochenen semiotisch-analytischen Ansätze zeichnen sich wie Waltons Modell durch starke Betonung der Rezipientenhaltung aus, binden aber – über den Umweg der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion – Fiktion letztlich doch an die Fiktivität des Dargestellten.

In Hinblick auf diskursorientierte Erzähltheorien stellt sich zunächst die Frage nach dem Erzähler im fiktionalen Text, worauf in Teil III der vorliegenden Arbeit eingehend eingegangen wird. Eines der stärksten Argumente der Verbindung von Fiktionstheorie und Erzähltheorie in Verbindung mit der Frage nach der theoretischen Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion ist die Setzung des fiktionalen Erzählers, der die nicht-fiktionale Erzählung von der fiktionalen auch theoretisch zu unterscheiden scheint. Bevor dieser Frage im Folgenden nachgegangen werden wird, sei noch einmal bemerkt, dass eine theoretische Bestimmung der fiktionalen Erzählung *qua* fiktionalem Erzähler nicht notwendigerweise voraussetzt, fiktionale Literatur im Rahmen eines Sprachhandlungs- und/oder Kommunikationsmodells zu betrachten. Ein Erzähler kann eine fiktionale Wahrheit im Rahmen eines Make-Believe-Spiels mit einem Werk darstellen, ohne damit die theoretische Bestimmung der Fiktion von einem solchen Erzähler abhängig zu machen. Walton ist in seiner Diskussion verschiedener Erzählertypen hinsichtlich der Voraussetzung eines solchen neutral: „I prefer to be relatively liberal in recognizing narrators, to speak of their effacement, usually, rather than their absence“.³³⁸ Dieser Verzicht auf eine Stellungnahme ist im Falle Waltons dadurch bedingt, dass seine Arbeit sich mit Fiktion in allen Kunstformen beschäftigt, für die Literaturwissenschaft und insbesondere die Narratologie ist dies jedoch nicht ausreichend. Die Frage, ob die Instanz des fiktionalen Erzählers aus sowohl erzähltheoretischen als auch fiktionstheoretischen Gründen für die Fiktion der literarischen Erzählung beibehalten werden soll, ist deshalb eine der Fragen, die im folgenden Teil III der vorliegenden Arbeit untersucht werden sollen.

³³⁸ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 367.

Teil III

Und nicht Realität wird nachgeahmt, sondern die Situation des Erzählens.

*Peter Bichsel*³³⁹

³³⁹ Bichsel, Peter: *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen.* Darmstadt 1984. S. 8.

3. Grundzüge eines integrativen Modells des fiktionalen Erzählens

Erzähltheoretische bzw. narratologische Untersuchungen begrenzen sich nicht nur auf das Feld der literarischen Erzählung.³⁴⁰ Das Erzählen stelle, wie Michael Scheffel erläutert,³⁴¹ eine anthropologische Universalie dar und die wissenschaftliche Beschäftigung damit findet mittlerweile in einer Vielzahl von Disziplinen statt. Die Bedeutung der Fiktionalität im Zusammenhang medienübergreifender narratologischer Zugriffe wird dabei allerdings nicht immer genügend berücksichtigt.³⁴²

In der deutschsprachigen Erzähltheorie war es zunächst klar, dass man bei Untersuchungen von Erzähltexten ausschließlich fiktionale Texte untersuchte, da die deutschsprachige Erzähltheorie aus der Beschäftigung mit Problemen der Romantheorie erwachsen ist und sich die Frage nach der Fiktion, oder besser nach der Nicht-Fiktion, aufgrund dessen zunächst nicht gestellt hat.³⁴³ Dies änderte sich spätestens mit der Arbeit Käte Hamburgers, deren Bedeutung für die deutschsprachige Erzähltheorie vor allem in Hinblick auf die Frage nach der Fiktion kaum zu unterschätzen ist. Hamburgers großes Verdienst liegt nicht zuletzt darin, mit ihrer Dichtungslogik auf gewisse Einschränkungen und Besonderheiten des fiktionalen Erzählens erstmals deutlich hingewiesen zu haben. Die Klärung der Frage der Fiktionalität erweist sich dadurch als unabdingbare Voraussetzung jeder weitergehenden narratologischen Fragestellung, weil fiktionale Erzählungen gewisse gestalterische Freiräume eröffnen, die der nicht-fiktionalen Erzählung verschlossen bleiben. Martínez/Scheffel unterstreichen in ihrer *Einführung*, dass ein Beschreibungsmodell des fiktionalen Erzählens „neben einer Theorie des Erzählens immer auch eine Theorie der Fiktionalität“ erfordere.³⁴⁴ Wie dort festgestellt wird, hat die

³⁴⁰ Vgl. zur Intermedialität der Narratologie zuletzt Meister, *Narratology beyond Literary Criticism* sowie Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Narrative Across Media: The Languages of Story-Telling*. Lincoln 2004.

³⁴¹ Vgl. Scheffel, Michael: „Erzählen als anthropologische Universalie: Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur“. In: Zymner/Engel (Hg.), S. 121-138.

³⁴² Vgl. beispielsweise den Beitrag von Wolf, „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon“, der zwar durchaus die Fiktionalität der Metalepse auch in anderen Genres und Medien hervorhebt, die Abhängigkeit der ontologischen Metalepse von der Fiktionstheorie jedoch nicht ausreichend erklärt. Vgl. auch Kap. 3.4.2. der vorliegenden Arbeit.

³⁴³ Zum Verhältnis Romantheorie, Erzähltheorie und Narratologie vgl. Cornils/Schernus und die kritische Debatte im Nachfeld des Artikels von Darby.

³⁴⁴ Martínez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 19, vgl. auch Martínez/Scheffel, „Narratology and Theory of Fiction: Remarks on a Complex Relationship“, S. 234. Hierbei ist allerdings zu beachten, dass Martínez/Scheffel diese Forderung auch deshalb stellen, weil in ihrem Modell eine Unterscheidung von

Fiktionalität bzw. Nicht-Fiktionalität eines Textes weit reichende Konsequenzen für narratologische Fragestellungen. Die Beantwortung der Frage nach der theoretischen Bestimmung des Phänomens Fiktion soll deshalb narratologischen Fragestellungen vorgeordnet bleiben.

In diesem dritten Teil der vorliegenden Arbeit werden deshalb die Konsequenzen für die Narratologie im Bezugsrahmen der Fiktionstheorie Waltons untersucht. Von besonderem Interesse dabei sind Fragen, die auch in der jüngeren Narratologie nicht unumstritten sind. Dazu zählen vor allem: der Status des Erzählers, die Unterscheidung von Autor und Erzähler, die Definition von Erzählung, das Verhältnis der Ebenen des Darstellens und des Dargestellten, das Konzept des impliziten Autors und das Konzept des unzuverlässigen Erzählens. Insbesondere das unzuverlässige Erzählen stellt für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ein mit Gewinn zu diskutierendes Problemfeld dar, da es von einer Reihe von Narratologen als ein genuin fiktionsspezifisches Konzept charakterisiert wurde.³⁴⁵ Dies könnte ebenso gelten für eine Reihe weiterer narratologischer Konzepte wie beispielsweise der Metalepse, *mise en abyme* und der Metafiktion, möglicherweise auch der Metanarration. Diesen potentiell fiktionsspezifischen erzähltheoretischen Konzepten wird deshalb besondere Aufmerksamkeit zuteil. Ebenso wird zu zeigen sein, dass eine fruchtbare Verbindung der Narratologie mit der analytisch-philosophischen Fiktionstheorie dann theoretisch durchführbar und sinnvoll ist, wenn der Begriff ‚fiktionale Erzählung‘ entsprechend definiert wird. Fiktionales Erzählen soll hier nicht nach klassisch-strukturalistischem Paradigma auf der Grundlage von Ereignissen auf der Ebene der Handlungsstruktur definiert werden, sondern durch das Konzept der *Mimesis des Erzählens*: Eine fiktionale Erzählung, dies wird in Kapitel 3.3. näher ausgeführt und begründet werden, ist durch die Fiktionalität ihres Erzähltseins bestimmt.³⁴⁶ Mit diesem Vorschlag zur Definition des fiktionalen Erzählens wird aber kein vollständig neuer Weg beschritten. Vielmehr lässt sich dieser Ansatz durchaus sowohl mit Konzepten aus der Tradition der deutschsprachigen Erzähltheorie,³⁴⁷

Fiktion und Nicht-Fiktion *ex negativo* getroffen wird, was in Kapitel 2.5.5. der vorliegenden Arbeit einer kritischen Überprüfung unterzogen wurde.

³⁴⁵ Vgl. z. B. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“.

³⁴⁶ Dieses Modell habe ich bereits an anderer Stelle skizziert, vgl. Bareis, „Mimesis der Stimme“. Der Deutlichkeit wegen sei noch einmal darauf hingewiesen, dass ein fiktionaler Erzähler nicht notwendigerweise ein fiktiver Erzähler ist. Zur terminologischen Unterscheidung von ‚fiktiv‘ und ‚fikional‘ vgl. Kap. 1., Fn. 7 der vorliegenden Arbeit.

³⁴⁷ Zu klassischen Positionen und Untersuchungsfeldern der deutschsprachigen Narratologie vgl. die bereits zitierte Einleitung in die Themennummer von *Style* zur deutschsprachigen Narratologie von Fludernik/Margolin.

insbesondere mit Überlegungen Franz K. Stanzels verknüpfen, der stets die Mittelbarkeit durch den Erzähler in den Vordergrund gestellt hat, als auch an neuere Erkenntnisse weiterer Forscher anschließen. Die vorgeschlagene Definition basiert allerdings auf einer Fiktionstheorie, die im Rahmen der Theorie Waltons einerseits die Fiktivität als Voraussetzung der Fiktionalität ablehnt, andererseits scharf zwischen der theoretischen Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion und der Entscheidung des Rezipienten für eine Rezeptionsweise trennt und somit die in Teil I und II der vorliegenden Arbeit gewonnenen Erkenntnisse auf den Bereich der Narratologie anwendet.

Deshalb werden als weitere Vorgehensweise in diesem dritten Teil ausgewählte Bereiche der Narratologie dahingehend untersucht werden, inwieweit in dort verorteten theoretischen Modellen Probleme und Berührungspunkte bestehen mit den in Teil I und II gewonnenen Erkenntnissen. Ebenso gilt es zu prüfen, auf welche Einsichten der unterschiedlichen narratologischen Richtungen und Forschungstraditionen das zu entwickelnde Modell des fiktionalen Erzählens aufbauen soll und kann. Im Anschluss daran werden Prolegomena einer Theorie entwickelt, die einerseits die erarbeiteten Schlussfolgerungen aus der Theorie Waltons berücksichtigen, gleichzeitig aber notwendige Modifikationen vornehmen, die durch die Kategorie ‚Erzählung‘ an die Fiktionstheorie herangezogen werden, um dann im Rahmen eines integrativen fiktionstheoretischen Modells ein Verständnis des fiktionalen Erzählens zu entwickeln, das als *Mimesis des Erzählens* bezeichnet werden wird. Dieses integrative Modell des fiktionalen Erzählens wird abschließend vor allem dahingehend überprüft, wie vermeintlich fiktionsspezifische Erzählstrategien darin bewertet und charakterisiert werden können.

3.1. Fiktionstheoretisch relevante Kernbereiche erzähltheoretischer Ansätze

Die Geschichte, die historische Entwicklung sowie der momentane Stand der Narratologie ist an anderen Orten im Detail beschrieben.³⁴⁸ Hier sol-

³⁴⁸ Wengleich die Untersuchungen zu teilweise voneinander abweichenden Resultaten gelangen. Vgl. in Auswahl: Besonders umfangreich und mit vielen weiterführenden Hinweisen Nünning, Ansgar: „Narratology or Narratologies? Tacking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usage of the Term“. In: Kindt/Müller (Hg.), *What Is Narratology?*, S. 239-275; Sommer, Roy: „Beyond (Classical) Narratology: New Approaches to Narrative Theory“. In: *European Journal of English Studies* 8, 2004. S. 3-11; Cornils/Schernus; Jongeneel, Els: „Perennial Narratology. A Short Overview of the Theory of Narrative in the 20th Century“. In: *Frame* 16, 2002. S. 7-19; Nünning/Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie“; Richardson, Brian: „Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory“. In: *Style* 34, 2000. S. 168-175; Kreiswirth, Martin: „Trusting the Tale: The Narrativist

len stattdessen unterschiedliche narratologische Modelle daraufhin geprüft werden, wie sie ‚Erzählung‘ in Hinblick auf die Frage der Fiktionalität konzeptualisieren, um schließlich die Konsequenzen aus Waltons Fiktionstheorie für eine Verbindung von Fiktions- und Erzähltheorie ziehen zu können. Es geht also weder um eine lückenlose Darstellung aller verfügbaren erzähltheoretischen Richtungen aus wissenschaftshistorischer Perspektive noch um eine genaue Darstellung der jeweiligen Modelle aus theoretischer Sicht. Diese Untersuchung ist darauf ausgerichtet, die Möglichkeit einer Verbindung der Narratologie mit der Fiktionstheorie von Kendall Walton zu überprüfen, um daraus Bausteine für eine integrative Theorie des fiktionalen Erzählens zu gewinnen, die sowohl fiktionstheoretischen als auch erzähltheoretischen Ansprüchen Rechnung trägt. Leitend ist deshalb die Frage, inwieweit die Fiktionstheorie Kendall Waltons, die ja für alle darstellenden Künste Geltung beansprucht, für den besonderen Fall der literarisch-erzählenden Fiktion fruchtbar und für die theoretische Bestimmung des fiktionalen Erzählens anwendbar gemacht werden kann.

In den erwähnten Überblicksdarstellungen zu Stand und Entwicklung der Narratologie wird stets auch thematisiert, wie unterschiedlich und vielfältig die erzähltheoretische Forschung sich mittlerweile darstellt.³⁴⁹ ‚Die‘ Narratologie gibt es weder jetzt, noch hat es ‚die‘ Erzähltheorie jemals gegeben³⁵⁰ — was zur Folge hat, dass der Status der Narratologie

Turn in the Human Sciences“. In: *New Literary History* 23, 1992. S. 629-657; Bal, Mieke: „Narratology and the Rhetoric of Trashing“. In: *Comparative Literature* 44, 1992. S. 293-306. Einen englischsprachigen Überblick über die deutschsprachige Narratologie bieten Fludernik/Margolin. Ausführlich und aktuell die beiden Beiträge im *Companion to Narrative Theory*: Herman, David: „Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments“. In: Phelan, James/Rabinowitz, Peter J. (Hg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden, Oxford u. a. O. 2005, S. 19-35 sowie Fludernik, Monika: „History of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present“. In: Phelan/Rabinowitz, S. 36-59. Vgl. auch die Kritik an Hermans und Fluderniks Beitrag im gleichen Band von McHale, Brian: „Ghosts and Monsters: On the (Im)possibility of Narrating the History of Narrative Theory“. In: Phelan/Rabinowitz, S. 60-71. Für einen thematischen Querschnitt mit Hinweisen auf historisch ausgerichtete Studien vgl. Goebel, Eckhart: „Stationen der Erzählforschung in der Literaturwissenschaft“. In: Lämmert, Eberhard (Hg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin 1999. S. 3-33.

³⁴⁹ Vgl. bes. Nünning, „Narratology or Narratologies?“, Abb. 3, S. 249-251, wo in ‚Auswahl‘ über 40 verschiedene „new developments and approaches in narrative studies“ aufgeführt werden. Folgt man Nünning's Schema wäre die vorliegende Arbeit unter Punkt 7: „Philosophical Narrative Theories/Narratology and Theories of Fictionality“ (S. 250f.) einzuordnen.

³⁵⁰ Zu einer möglichen terminologischen Unterscheidung zwischen Erzähltheorie und Narratologie sei noch einmal auf den Artikel Darbys und die anschließende Diskussion verwiesen sowie vor allem auf den Beitrag von Cornils/Schernus. Auf die

nach wie vor umstritten ist.³⁵¹ Doch ist es nicht Aufgabe dieser Arbeit, die Gänge der narratologischen Forschung darzustellen oder nachzuzeichnen. Stattdessen sollen in den folgenden Kapiteln vor allem solche erzähltheoretischen Konzepte und Theorien berücksichtigt werden, die Probleme ansprechen und Lösungen anbieten in den Bereichen, an die Waltons Theorie anknüpft oder durch welche sie erweitert werden muss. Die Auswahl der diskutierten Ansätze strebt ebenso wenig wie ihre Darstellung Vollständigkeit an.

3.1.1. Von der Romantheorie zur deutschsprachigen Erzähltheorie

Die Tradition der Erzählforschung in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft ist lang und die prominentesten Vertreter und ihre Werke sind hinlänglich bekannt: Käte Friedemann wird oft als eine der ersten Vertreter gewürdigt,³⁵² Oskar Walzel, Wolfgang Kayser und Käte Hamburger, Franz K. Stanzel, Eberhard Lämmert und Jochen Vogt sowie zuletzt Martinez/Scheffel haben mit ihren einschlägigen Publikationen das Feld in der deutschsprachigen Erzählforschung geprägt.³⁵³ Bekanntlich befindet sich die deutschsprachige Erzählforschung in direkter Erbfolge zur Romantheorie.³⁵⁴ Gleichzeitig hält sie im internationalen Vergleich durchaus hohen Standard. Die fiktionstheoretisch wegweisende Arbeit Käte Hamburgers, die Arbeiten des österreichischen Anglisten Franz K. Stanzel, der mit seinem Typenkreis ein zusammenhängendes Schema unterschiedlicher Erzählsituationen erarbeitet hatte, teilweise noch bevor in Frankreich die strukturalistische Erzählforschung schließlich in Genette ihren Höhepunkt fand, sind zusammen mit den Arbeiten Eberhard Lämmerts, der hauptsächlich durch seinen Beitrag zur Zeitord-

Frage, ob Narratologie noch im Singular stehen kann, vgl. Nünning, „Narratology or Narratologies?“

³⁵¹ Dies zeigen die Beiträge des Sammelbandes *What Is Narratology?* herausgegeben von Kindt/Müller ebenso wie die Diskussionen auf der dem Sammelband zugrunde liegenden Tagung. So wies beispielsweise Ansgar Nünning in der Abschlussdiskussion darauf hin, dass er der Rezeptionistin, die ihn beim Einchecken ins Hotel gefragt hatte, was denn Narratologie eigentlich sei, auch beim Auschecken keine eindeutige Antwort würde geben können.

³⁵² Vgl. Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt 1969, Erstausgabe Berlin 1910, die frequent als erster Beleg für die Trennung von Autor und Erzähler in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft genannt wird.

³⁵³ Vgl. das elektr. publ. Typoskript von Cornils/Schernus/Schönert/Warda.

³⁵⁴ Vgl. hierzu zuletzt Cornils, Anja: „Erzähltheorie für Leser? Franz K. Stanzel unterwegs zum ‚low structuralism‘“. In: Orosz, Magdolna/Schönert, Jörg (Hg.): *Narratologie interkulturell: Entwicklungen – Theorien*. Frankfurt/M. u. a. O. 2005. S. 13-31, hier S. 19 in Bezug auf Lämmert und Stanzel: „Die Typologie des Romans scheint in beiden Fällen den Ausgangspunkt für die Entwicklung erzähltheoretischer Ansätze gebildet zu haben“.

nung des Erzählens wichtige Impulse lieferte, durchaus als besonders erfolgreich einzustufen, was sich nicht zuletzt an den imposanten Auflagenentwicklungen sowie den Übersetzungen ins Englische ablesen lässt.³⁵⁵

Stanzels Arbeiten sind für die vorliegende Arbeit nicht nur deshalb wichtig, weil sie einerseits sowohl direkte als auch indirekte Spuren in zahlreichen anderen Arbeiten hinterlassen haben, sondern vor allem, weil Stanzels Axiom, nämlich die Mittelbarkeit des Erzählens, für die folgende Diskussion den zentralen Ausgangspunkt bildet.³⁵⁶ Deshalb sei der Beginn von Stanzels Hauptwerk, der *Theorie des Erzählens* unter der Überschrift des ersten Kapitels, „Mittelbarkeit als Gattungsmerkmal der Erzählung“, hier eingangs zitiert, in der darüber hinaus auch die bereits angesprochene traditionelle Verankerung der deutschsprachigen Erzähltheorie in der Romantheorie deutlich wird:³⁵⁷

Wo eine Nachricht übermittelt, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar. Das hat bereits die ältere Romantheorie als Gattungsmerkmal, das erzählende Dichtung vor allem von dramatischer unterscheidet, erkannt.³⁵⁸

Für Stanzel ist somit die Instanz des Erzählers als Vermittler des Geschehens offensichtlich zwingende Voraussetzung: „Diegesis‘ und ‚narratio‘ [...] gehören in einer von einem persönlichen Erzähler vorgetragene Geschichte immer zusammen“ konstatiert Stanzel an anderer Stelle. Er beschreibt später allerdings doch eine Mischung der erzählender Prosa vom „Diegetisch-Narrativen hin zum Mimetisch-Dramatischen“, wo „narrative Teile“ die Abschnitte seien, in denen die Mittelbarkeit des Erzählens klar zum Ausdruck komme (z. B. auktorialer Kommentar, stark raffende Darstellung), während erlebte Rede, zitierte Rede, Redebericht und Dialoge näher an der mimetisch-dramatischen Darstellungsweise seien.³⁵⁹ Diegesis sei also vermittelte Erzählung im eigentlichen Sinne und Mimesis sei das, was in ausführlichen Dialogszenen vorherrschend sei, bei der die

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 18f. sowie Cornils/Schernus/Schönert/Warda.

³⁵⁶ Auf eine ausführliche Kritik des Typenkreises und dessen theoretische Verankerung kann an dieser Stelle verzichtet werden. Für eine kritische Durchsicht von Stanzels Œuvre mit entsprechenden weiterführenden Hinweisen vgl. Cornils, „Erzähltheorie für Leser?“ sowie im gleichen Band Schernus, Wilhelm: „Von Typenkreisen, Kreuztabellen und Stammbäumen. Zur Entwicklung und Modifikation der Erzähltheorie Franz K. Stanzels in Bezug auf ihre visuelle Repräsentationen“. In: Orosz/Schönert, S. 33-63. Vgl. auch Herman, Luc/Vervaeck, Bart: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln, London 2005. S. 33ff., die Stanzels Theorie kritisch zusammenfassen und dabei Cohns Kritik und Modifikationsvorschläge inkludieren.

³⁵⁷ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage. Göttingen 2001, S. 15.

³⁵⁸ Ebd., S. 15.

³⁵⁹ Ebd., S. 94.

Vermittlungsfunktion des Erzählers eher in den Hintergrund tritt.³⁶⁰ Diese erzähltheoretische Verwendung des poetikischen Diegesis-Begriffes findet sich in ähnlicher Weise auch im Ansatz Gérard Genettes.³⁶¹ Das Modell der *Mimesis des Erzählens*, worin die vorliegende Arbeit ein alternatives Konzept der Verwendung dieser Begrifflichkeiten vorschlägt, wird in Kapitel 3.3. der vorliegenden Arbeit ausführlich erläutert. Es sei jedoch bereits hier darauf hingewiesen, dass ein solches Verständnis wie bei Stanzel und Genette zwar intuitiv plausibel erscheint, da die Präsenz des Erzählers bei dialogisch-szenischer Darstellungsweise augenscheinlich in den Hintergrund tritt.³⁶² Fraglich bleibt allerdings bei dieser Sichtweise, inwieweit dabei die definitionsgemäß geforderte Voraussetzung der Mittelbarkeit erhalten bleiben kann. Sowohl im Modell Stanzels als auch in dem Genettes stellen vermeintlich erzählerlose Erzählungen ein theoretisches Problem dar, das wie gezeigt mit dem jeweiligen Verständnis und Gebrauch der Begriffe und den damit implizierten Konzepten ‚Mimesis‘ sowie ‚Diegesis‘ zusammenhängt. Diese Frage stellt deshalb auch eine zentrale Problematik für den dritten Teil der vorliegenden Arbeit dar.

3.1.1.1. ‚Low structuralism‘ und Diskursnarratologie

Sucht man nach Gemeinsamkeiten erzähltheoretischer Ansätze, könnte man folgendem Vorschlag Stanzels folgen: Stanzel positioniert sowohl in älteren Beiträgen als auch in der Einleitung der jüngst erschienenen Auf-

³⁶⁰ An dieser Stelle sei auf die Problematik des Begriffs ‚Diegesis‘ hingewiesen, vgl. hierzu Weimar, Klaus: „Diegesis“. In: Weimar, Klaus u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1*. Berlin, New York 1997. S. 360-363, hier S. 360: „Diegesis ist seit der Mitte des 20. Jhs. zweideutig geworden, weshalb es sich empfiehlt, terminologisch zu unterscheiden zwischen (1) *Diegesis* als einem Terminus der antiken Poetik und (2) als einem Terminus der *Erzähltheorie*“.

³⁶¹ Für eine ausführliche Diskussion des Mimesis-Begriffs bei Aristoteles und Platon sowie deren (erzähltheoretische) Rezeption sei noch einmal auf das einführende Kapitel 1.1. der vorliegenden Arbeit verwiesen. Stanzels Verwendung der Terminologie in der zitierten Stelle legt nahe, dass hier Mimesis und Diegesis eher im Sinne Platons verwendet werden.

³⁶² Die Darstellung von Rede ist eines der am ausführlichsten bearbeiteten Gebiete in der Narratologie. In der vorliegenden Arbeit kann auf die Forschung zu diesem Problemkomplex nicht eingegangen werden. Es scheint jedoch weitgehende Einigkeit darüber zu bestehen, unterschiedliche Darstellungsformen von Rede anhand des platonischen Verständnisses an einer Achse zwischen Diegesis und Mimesis einzuordnen, in dem Zitat/direkte Rede als eher diegetische Darstellung von Rede und indirekte Rede/erlebte Rede als eher mimetische Rede eingeordnet werden. Vgl. hierzu zuletzt Rossholm, S. 250f sowie Johansson, „Fictionality Dissolved“, S. 265: „Representations prescribing mimetic games are typically characterized by narrative techniques and forms (dialogs, FID [free indirect discourse], stream of consciousness, internal monologue and so on)“.

satzsammlung seine eigene Arbeit explizit als ‚low structuralism‘, die sich dadurch in unmittelbarer Nähe zu den Arbeiten von Genette befände. Anja Cornils hat diese Selbsteinschätzung Stanzels einer kritischen Befragung unterzogen: Wie erklärt sich das Bestreben Stanzels „die Zuschreibung ‚low structuralist‘ in seiner letzten Publikation wie einen Ehrentitel zu verstehen?“.³⁶³ Während Cornils andeutet, dass sich darin der Versuch verberge, den eigenen wissenschaftsgeschichtlichen Werdegang zurecht-, wenn nicht gar schönzurücken: Cornils bezeichnet Stanzels wissenschaftsgeschichtlichen Rückblick als Wiederbelebung der „gute[n] alte[n] Märchentradition“, stellt sich dennoch die grundsätzliche Frage, inwieweit Stanzels Verständnis des ‚low structuralism‘, als eine Art Rüstzeug für den Leser, als motivierter Gegensatz zu einem übertheoretisierten ‚high structuralism‘ wertvolle Hinweise für den Status und wissenschaftstheoretischen Anspruch der Narratologie liefern könnte. Weiterhin soll überprüft werden, welche Gemeinsamkeiten die Modelle Stanzels und Genettes tatsächlich bieten und gegebenenfalls welche Möglichkeiten dadurch entstehen, die in Teil I und II der vorliegenden Arbeit erzielten Ergebnisse in die Narratologie zu überführen.

Die Gemeinsamkeiten, die Stanzel für sich, Genette, Cohn aber auch seine Schülerin Fludernik in Anspruch nimmt, liege für Stanzel in deren Verpflichtung „nach größerer begrifflicher Transparenz und rigoroser Systematik“, wie Cornils konstatiert.³⁶⁴ Darüber, dies deutet Cornils in ihrem Beitrag zumindest an, kann man geteilter Meinung sein. Deshalb soll an dieser Stelle eine andere Gemeinsamkeit der theoretischen Modelle Stanzels und Genettes hervorgehoben werden, die für die folgenden Überlegungen zur Verbindung von Fiktions- und Erzähltheorie von Gewicht sein wird: Sowohl Stanzel als auch Genette gehen beide in ihren theoretischen Modellen von der Voraussetzung des Erzählers aus, weshalb sie in der vorliegenden Arbeit als Vertreter einer diskursorientierten Narratologie bezeichnet werden.³⁶⁵ Was bei Stanzel als Mittelbarkeit be-

³⁶³ Cornils, „Erzähltheorie für Leser?“, S. 15.

³⁶⁴ Ebd., S. 27.

³⁶⁵ Für einen Vergleich der theoretischen Modelle von Stanzel und Genette bietet sich an, von einem diskursorientierten Strukturalismus zu sprechen, da die Vermittlung durch den Erzähler Voraussetzung und Axiom der Theorie bleibt, während Erzähltheorien, in denen die Ebene der Geschichte und der Ereignisstruktur eine stärker gewichtete Rolle spielen, in der vorliegenden Arbeit als ereignisstrukturorientierte Erzähltheorien charakterisiert werden. Für eine Übersicht der unterschiedlichen Termini, geordnet nach Narratologen, sowohl im englisch- und französischsprachigen als auch deutschsprachigen Bereich vgl. Martínez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 26. Stark vereinfacht gilt für die vorliegende Arbeit folgendes Übersetzungsschema nach Martínez/Scheffel: Geschichte (D) ≈ histoire (F) ≈ story (E); Erzählung ≈ récit ≈ narrative; Erzählen ≈ narration ≈ discourse. Die Bezeichnung ‚diskursorientiert‘ bezieht sich hier auf das englische

zeichnet wird und Axiom der Theoriebildung ist, stellt auch bei Genette unabdingbare Voraussetzung des ‚discours du récit‘ dar:

Die Erzählung ohne Erzähler, die Aussage ohne Aussageakt scheinen mir nichts weiter als Hirngespinnste zu sein, die als solche nie zu falsifizieren sind. Wer hat je die Existenz eines Hirngespinnstes widerlegt?³⁶⁶

Die sicherlich folgenreichste Gemeinsamkeit dieser beiden Modelle ist die Definition der Erzählung, die sich in einer Vielzahl darauf folgender Publikationen niedergeschlagen hat. Auch Martínez/Scheffel gehen *per definitionem* von einer Vermittlung durch einen Erzähler aus. Jochen Vogt zeichnet in seiner vielfach aufgelegten Einführung *Aspekte erzählender Prosa* den Verlauf der lebhaften Debatte um den Erzähler nach und plädiert dafür, in dieser Hinsicht dem „erzähltheoretische[n] Parlamentär“ Stanzel zu folgen und den Erzähler als eine Art Zwischenwesen, weder als fiktionale Figur noch als reine Funktion zu verstehen.³⁶⁷ Hierdurch befreit Vogt den fiktionalen Erzähler von seiner Funktion als *definiendum* der fiktionalen Erzählung und verwandelt ihn in einen „Arbeitsbegriff für die Textanalyse“.³⁶⁸ Damit reiht Vogt sich ein in die Allianz der ‚low structuralists‘, für die Erzähltheorie eine Theorie für den Leser oder bestenfalls das Lesen sein soll: eine heuristische Leiter, ein Werkzeug.³⁶⁹ Diese Sicht, die von Cornils für den ‚späten‘ Stanzel diagnostiziert wurde, scheint allerdings schwer vereinbar mit der versuchten Annäherung an Genettes Erzähltheorie. Cornils konstatiert für Stanzel in Hinblick auf die Neuauflage der *Theorie des Erzählens* von

‚discourse‘ und nicht auf das mehrfach deutbare Verständnis Genettes von ‚discours‘ im Titel seiner beiden zentralen Veröffentlichungen zum Thema. Zur Terminologie Genettes und deren Übersetzung vgl. Genette, *Die Erzählung*, bes. die Anmerkung des Übersetzers, S. 15. Fludernik/Margolin, hier S. 158, scheinen Stanzels Selbstetikettierung als ‚low structuralist‘ im hier beschriebenen Sinne, der Unterscheidung zwischen diskurs- und ereignisstrukturorientierter Erzähltheorien, zu deuten: „Stanzel [...] is a narratologist who concentrates on the discourse level of narrative. His work therefore deals less with plot structure, suspense, or the construction of character. To that extent, he is indeed a ‘low-structuralist’ [...], one not so much interested in the deep structure of narrative as in the fascinating variety of its surface“.

³⁶⁶ Genette, *Die Erzählung*, S. 260. Vgl. hierzu auch Bareis, „Mimesis der Stimme“, bes. S. 102 sowie Patron, bes. S. 126f., wo die oben zitierte Stelle bei Genette als ‚Karikatur‘ scharf kritisiert wird.

³⁶⁷ Vgl. Vogt, S. 47ff.

³⁶⁸ Ebd., S. 49.

³⁶⁹ Stanzel selbst bezeichnet seine ‚Erzähltheorie für Leser‘ explizit als „discovery tool“. Vgl. Stanzel, Franz K.: *Unterwegs. Erzähltheorie für Leser. Ausgewählte Schriften mit einer bio-bibliographischen Einleitung und einem Appendix von Dorrit Cohn*. Göttingen 2002. S. 19.

1979, dass seine „Annäherung an den Leser“ nicht umsonst zu haben gewesen sei, sondern nur „um den Preis theoretischer Redundanz und pragmatischer Opportunität“.³⁷⁰ Diesen Vorwurf kann man der Theorie Genettes wohl nicht machen, wenngleich eine Reihe von Wissenschaftlern sich kritisch mit seiner Arbeit, auch in direktem Vergleich zu den Arbeiten Stanzels, auseinandergesetzt haben.³⁷¹ Im Falle Genettes gilt zweifelsohne, dass die Voraussetzung des Narrationsaktes unabdingbare Voraussetzung seiner Theorie der Erzählung, sowohl fiktional wie nicht-fiktional, geblieben ist. Dies ist eine Einschätzung, die ihn mit dem frühen Stanzel verbindet, weshalb man sicherlich von Gemeinsamkeiten dieser Theoretiker sprechen kann, jedoch nicht auf Basis eines ‚low structuralism‘, wie Stanzel dies wohl gerne hätte, sondern zurückführbar auf ein theoretisches Axiom, die Vermittlung der fiktionalen Rede in Erzählungen durch die Instanz des Erzählers – was beide zu Vertretern einer diskursorientierten Erzähltheorie macht. Wenn Stanzel dann allerdings schließlich diese Voraussetzung in seiner Diskussion der ‚erzählerlosen‘ Erzählung am Beispiel von Hemingways *The Killers* und *Fifty Grand* aufzugeben scheint,³⁷² bleibt der theoretische Widerspruch unvermeidlich, worauf bereits Nilli Diengott hingewiesen hat:

But nonnarrated narratives are a contradiction in terms, especially in the light of Stanzel’s own claim that mediacy is *the* distinguishing feature of narrative.³⁷³

Wie Diengott unterstreicht, ist diese Kennzeichnung im Modell Stanzels die Folge davon, dass das mimetische Sprachspiel die Theoriebildung subversiv unterwandere.³⁷⁴ Eines der Ziele dieser Arbeit ist, ein durch Walton theoretisch bestimmtes mimetisches (Sprach-)Spiel zum expliziten Bestandteil der narratologischen Theoriebildung werden zu lassen, die, wie noch zu zeigen ist, einerseits an Stanzels Axiom der Mittelbar-

³⁷⁰ Cornils, „Erzähltheorie für Leser?“, S. 25.

³⁷¹ Vgl. Cohn, Dorrit: „The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel’s *Theorie des Erzählens*“. In: *Poetics Today* 2, 1981. S. 157-182, in überarbeiteter Form auch in Stanzel, *Unterwegs*, S. 365-390; vgl. auch Diengott, Nilli: „Reflections on Narrative Poetics: Aspects of Franz K. Stanzel’s Typology Viewed Through a Genettian Perspective“. In: *Canadian Review of Comparative Literature* 17, 1990. S. 45-56; Shen, „Narrative, Reality, and Narrator as Construct“.

³⁷² Stanzel spricht in beiden Fällen davon, dass die Texte durch „die Absenz von sowohl Erzählerfigur als auch Reflektorfigur gekennzeichnet“ seien. Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 270-271.

³⁷³ Diengott, Nilli: „The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators“. In: *Modern Fiction Studies* 33, 1987. S. 523-534, hier S. 533, Hervorhebung im Original.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 532: „Stanzel’s theory is so permeated by MLG [the mimetic language game] that strange contradictions arise in it“.

keit der fiktionalen Erzählung festhält, die Fiktionalität des Erzählers jedoch auf grundlegend andere Weise definiert.

In Genettes theoretischem Modell ist die Sachlage im Vergleich zu Stanzel komplizierter und bedarf in Hinblick auf die hier aufgeworfene Fragestellung weiterer Diskussion. Genette wurde zuvor als Vertreter einer diskursorientierten Narratologie bezeichnet, mit dem Hinweis darauf, dass in seinem wie Stanzels Modell der Akt des Erzählens durch den Erzähler Voraussetzung von fiktionalem Erzählen sei. Jedoch findet sich bei Genette ein sehr viel komplexeres Bild dessen, was Erzählen sei: Genette unterscheidet zwischen

Geschichte (die Gesamtheit der erzählten Ereignisse), *Erzählung* (der schriftliche oder mündliche Diskurs, der von ihnen erzählt), und *Narration* (der reale oder fiktive Akt, der diesen Diskurs hervorbringt, also die Tatsache des Erzählens als solche).³⁷⁵

Im Narrationsakt, in der „Tatsache des Erzählens“ findet sich also, fast im Vorbeigehen bemerkt, in Klammern gesetzt, das für die vorliegende Arbeit wichtigste Element der fiktionalen Erzählung in Genettes Modell: Der Narrationsakt ist für Genette „vorgetäuscht (und genau diese Vortäuschung oder *Simulation* – vielleicht die beste Übersetzung des griechischen *mimêsis* – definiert das Fiktionswerk)“.³⁷⁶ Diese Sichtweise ist in dreifacher Hinsicht relevant: Zum einen, dies hat Dan Shen herausgearbeitet, weil der Narrationsakt als solcher keineswegs selbstverständlich als eigenständige Kategorie neben ‚Geschichte‘ und ‚Erzählung‘ Geltung beanspruchen kann, weil dieser sich in nicht-mündlichen Erzählungen stets nur dadurch bemerkbar machen kann, dass er entweder auf der Ebene der Geschichte oder auf der Ebene der Erzählung thematisiert wird.³⁷⁷ In der literaturwissenschaftlichen Praxis, bei Anwendung auf nicht-mündliche fiktionale Texte, kollabiere deshalb Genettes Triade in die allgemein anerkannte Dichotomie von Erzählung und Geschichte. Genettes dritte Kategorie zur Beschreibung des „Gesamtphänomen[s] des Narrativen“ ist besonders im nicht-mündlichen,³⁷⁸ aber auch im fiktionalen Erzählen eine zumindest problematische Einteilung.³⁷⁹ Zum anderen verwendet Genette an dieser Stelle und unter Berufung auf Aristoteles einmal mehr den Begriff ‚Mimesis‘ in einer Bedeutung, die nicht in Ein-

³⁷⁵ Genette, *Die Erzählung*, S. 199, Hervorhebungen im Original.

³⁷⁶ Ebd., S. 200, Hervorhebungen im Original.

³⁷⁷ Vgl. Shen, „Narrative, Reality, and Narrator as Construct“, S. 127: „Significantly, whatever element of the process is narrated, it would either become part of the story or part of the discourse, depending on at which level the analysis is carried out“.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 124.

³⁷⁹ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 199f., der darauf hinweist, dass durch das „simultane Erscheinen von (erfundener) Geschichte und Erzählung“ im Fall der fiktionalen Erzählung die beiden Ebenen nur schwer voneinander zu trennen seien.

klang mit der aristotelischen Sichtweise einer alle Künste umfassenden Verwendung gebracht werden kann.³⁸⁰ Jedoch ist, zum dritten, in Genettes gleichsam zufälliger Fiktionsdefinition eine Sichtweise der fiktionalen Erzählung enthalten, die durchaus in Verbindung mit der in dieser Arbeit vorgeschlagenen *Mimesis des Erzählens* zu bringen ist.³⁸¹ Die gleichzeitige Gefahr einer Unterminierung der Theorie durch das ‚mimetische Sprachspiel‘ im Sinne Diengotts wird ja gerade dadurch vermieden, dass der Narrationsakt in der Triade des Narrativen als eigenständiges Element von Geschichte und Erzählung ferngehalten wird. Unklar bleibt allerdings, ob an dieser Kategorie, die im Falle der nicht-mündlichen fiktionalen Erzählung nicht nachweisbar ist, dennoch festgehalten werden kann. Daraus folgt, dass auch Genettes Modell letztlich keine befriedigende Antwort auf die komplexe Problematik der Fiktionalität erzählender Literatur liefert. Widersprochen werden soll an dieser Stelle nämlich umgehend, nun aber aus fiktionstheoretischen Gründen, der Fortsetzung des Zitats bei Genette, mit der er an die ‚beiläufige‘ Definition von Fiktion anschließt: Den Unterschied zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Erzählen erklärt Genette an dieser Stelle damit, dass im Falle des nicht-fiktionalen Erzählens die Geschichte der Erzählung vorgeordnet sei, woran dann der Narrationsakt anschließt, während das fiktionale Erzählen mit dem Narrationsakt beginnt, um dann simultanes Erscheinen von ‚(erfundener) Geschichte und Erzählung‘ nachzuordnen.³⁸² Dies ist wiederum das Resultat einer Fiktionstheorie, die Fiktion durch Erfundensein, durch Fiktivität zu erklären versucht und bei der *ex negativo* Bedingungen des nicht-fiktionalen Diskurses auf eine Fiktionstheorie übertragen werden.

Diskurstheoretische Erzähltheorien haben ihr größtes Defizit in der Problematik der Setzung des Erzählers, der in vermeintlich erzählerlosen Erzählungen intuitiv wenig plausibel erscheint und dessen Voraussetzung theoretisch nicht genügend bestimmt ist. Gleichzeitig erhält die komplexe Fragestellung nach der Fiktionalität, auch des Erzählers sowie des Akts des Erzählens, in diskursorientierten Erzähltheorien keine befriedigende Antwort. Sie haben aber den Vorteil, (fiktionales) Erzählen durch mehr als nur eine Ereignisstruktur zu definieren, wie dies in rein ereignisstrukturorientierten Ansätzen der Fall ist. Hierauf wird im folgenden Kapitel eingegangen.

³⁸⁰ Zu Genettes verschiedenen Verwendungsweisen des Mimesisbegriffs vgl. Zipfel „Nachahmung – Darstellung – Fiktion?“ sowie Kap. 1.1. der vorliegenden Arbeit.

³⁸¹ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 200: „[D]ie Fiktion besteht in jener Simulation, die Aristoteles *Mimesis* nannte“, Hervorhebung im Original.

³⁸² Ebd.

3.1.2. Fiktionstheorie und Ansätze der strukturalistischen Narratologie

Gehen die hier als ‚low structuralists‘ bezeichneten Erzähltheoretiker von der Vermittlung und Voraussetzung des Erzählers als *definiendum* der Erzählung aus, bieten andere Theoretiker andersartige Definitionen von Erzählung an. Das vielfach zitierte Beispiel ist die Definition von Gerald Prince, der Erzählung als „the representation of at least two real or fictive events in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other“ definiert.³⁸³ Ohne hier eine genaue Darstellung der unterschiedlichen strukturalistischen Ansätze anzustreben sei hier kurz die Möglichkeit ebenso wie die Problematik einer solchen Herangehensweise für die vorliegende Fragestellung untersucht.³⁸⁴

Wenn man, wie bei Prince, die Erzählung über die Ebene der Ereignisstruktur, die Geschichte definiert, dann stellt sich unmittelbar die Frage, wie Erzählung dann überhaupt eingrenzbar bleiben kann. Narrative Strukturen dieser Art sind sicherlich nachweisbar in fast jedem denkbaren Bereich, von Bedienungsanleitungen bis zum Fernsehprogramm.³⁸⁵ Gleichzeitig fällt die Frage der Fiktionalität damit zurück in eine Reduktion der Problematik auf die Unterscheidung von Fiktivität und Faktizität: So ist in der Definition von Prince die Fiktivität der Ereignisse bezeichnenderweise das entscheidende Kriterium zur Unterscheidung von fiktionaler und nicht-fiktionaler Erzählung. Einerseits hat dies zwar den Vorteil, Erzählung breit und sowohl genre- wie medienübergreifend definieren zu können und damit der Narratologie Bereiche jenseits der Literaturwissenschaft zu öffnen. Der Preis, der dafür zu entrichten ist, ist allerdings hoch. Zumindest in der Definition von Prince besteht er im Verlust einer fundierten Fiktionstheorie, die Fiktion sowohl in ihrer Funktion als auch unabhängig von der Unterscheidung Fiktivität-Faktizität beschreiben kann.

Als problematisch beurteilt werden die strukturalistischen Ansätze mit ihrer Fokussierung auf die Ereignisstruktur gerade auch in neueren erzähltheoretischen Beiträgen, die sich vornehmlich mit postmodernen

³⁸³ Prince, Gerald: *Narratology. The Form and Function of Narrative*. Berlin 1982. S. 4. Zu dieser und ähnlichen Definitionen von Erzählung vgl. zuletzt Rudrum, David: „From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition“. In: *Narrative* 13, 2005. S. 195-204.

³⁸⁴ Wissenschaftshistorisch scheint eine Einschätzung der strukturalistischen Narratologie als Erzähltheorie mit einer starken theoretischen Orientierung hin zur Ebene der Geschichte, der Beschreibung der Struktur der Ereignisse auf story-Ebene, durchaus tragfähig. Vgl. den Eintrag von Herman, David: „Structuralist Narratology“. In: Herman/Jahn/Ryan (Hg.), S. 571-576.

³⁸⁵ Vgl. hierzu zuletzt Janssen-Zimmermann, Antje: *Die alte Kunst Geschichten zu erzählen. Inszenierte Narrationen in Talkshow-Formaten. Ein Beitrag zur Erzähltheorie*. Frankfurt/M. u. a. O. 2005.

Texten beschäftigen. Wie minimal auch immer Geschichte („story“) zu definieren ist, möglicherweise hat nicht jeder Text eine rekonstruierbare Ereignisstruktur.³⁸⁶ Sicherlich hat ein auf die Ebene der Geschichte konzentriertes Verständnis von Erzählung den großen Vorteil, medienübergreifend anwendbar zu sein, nicht zuletzt, weil durch den Verzicht auf die Voraussetzung eines Erzählers gerade auch – zumindest intuitiv gesehen – erzählerlose Medien wie Theater, Lyrik, aber auch bildende Kunst zunächst kompatibler für eine Untersuchung von narrativen Strukturen scheinen. Gleichzeitig fallen jedoch im Bereich der Prosa eine Vielzahl von postmodernen Romanen durchs Raster – hierauf soll im folgenden Kapitel eingegangen werden.

Ein weiterer Aspekt auch, aber nicht nur einer strukturalistisch orientierten Erzähltheorie ist ein wissenschaftstheoretisches Verständnis der Narratologie, das die Erzähltheorie als interpretationsfreies Analysewerkzeug, als Methodologie mit deskriptiver Begrifflichkeit versteht, die dadurch sowohl medien- wie interpretationsneutral universale Gültigkeit beansprucht.³⁸⁷ Dieses Verständnis der Narratologie gilt es im weiteren Verlauf ebenso zu bedenken.

3.1.3. *Fiktionstheorie und poststrukturalistische/postmoderne erzähltheoretische Positionen*

Das Etikett einer postmodernen oder poststrukturalistischen Narratologie bedarf der Erklärung ebenso wie einer Einschränkung.³⁸⁸ Zum einen soll der Begriff der postmodernen erzähltheoretischen Positionen hier einge-

³⁸⁶ Zur Minimaldefinition von Erzählung, vgl. den Eintrag von Meister, Jan Christoph: „Minimal Narrative“. In: Herman/Jahn/Ryan, Marie-Laure, S. 312. Vgl. auch Sprenger, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman*. Stuttgart, Weimar 1999, hier S. 161: „Die postmodernen amerikanischen Autoren Sorrentino, Pynchon, Barth, Federman, Sucknick verzichten auf *plot*, lineare Handlungsabläufe, Charaktere, Raum- und Zeitaufteilung, stattdessen präsentieren sie fragmentarische, diskontinuierliche literarische Phantasmorgien“, Hervorhebung im Original. Fraglich ist allerdings, ob die genannten Autoren auch Autoren von Erzähltexten sind.

³⁸⁷ Vgl. Kindt/Müller, „Wieviel Interpretation enthalten Beschreibungen?“, S. 291f.: „Die Erzähltheorie, Narrativik oder Narratologie hat sich in den vergangenen Jahrzehnten zu einem zentralen Forschungsgebiet einer Reihe von Kulturwissenschaften entwickelt; für die Literaturwissenschaft stellt sie mittlerweile ein Art ‚Grundlagendisziplin‘ [Zitat aus Martínez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 7] dar. Dies dürfte nicht zuletzt auf den Status der Begriffe der Narratologie zurückzuführen sein, die [...] recht einhellig als ‚deskriptiv‘ verstanden werden. Dieses Verständnis narratologischer Konzepte hängt historisch zweifellos mit der strukturalistischen Herkunft der Narratologie zusammen“.

³⁸⁸ Zur terminologischen und wissenschaftstheoretischen Diversifikation vgl. Heinen, Sandra: „Postmoderne und poststrukturalistische (De)konstruktion der Narratologie“. In: Nünning/Nünning (Hg.), *Neue Ansätze in der Erzählliteratur*, S. 243-264.

schränkt werden auf solche Ansätze, die strukturalistische narratologische Theoriebildung aufgrund der textuellen Eigenschaften postmoderner Texte für unzureichend erklären und deshalb eine radikale Veränderung der narratologischen Theoriebildung fordern.³⁸⁹ Nicht betroffen davon sind eher kontextuell orientierte postklassische narratologische Positionen wie beispielsweise die postkolonial ausgerichtete Erzähltheorie. Diese Ansätze stellen auf geringere Weise die Theoriebildung der Narratologie in Frage, weil sie sehr viel stärker interpretations- und gesellschaftsorientiert arbeiten möchten. Die hier als postmoderne erzähltheoretische Ansätze bezeichneten Positionen sind in ihrer Kritik an der klassischen Narratologie sehr viel grundsätzlicher in Hinblick auf deren theoretisches Fundament hin orientiert.

In diesen Ansätzen wird die grundsätzliche Eignung sowohl diskursorientierter als auch ereignisstrukturorientierter Erzähltheorien deshalb kritisiert, weil ein wachsender Kanon (post)moderner Texte mit den herkömmlichen Begriffen nicht mehr theoretisch beschreibbar erscheint. Brian Richardson postuliert, dass „most existing theories of narrative, whether classic or contemporary, are inadequate to comprehend many avant-garde, late modernist, and postmodern fictional texts“.³⁹⁰ Ein Grund dafür sei, so Richardson weiter, dass die für Genette grundlegenden Kategorien „time, narration and framing“ eines mimetischen Unterbaus bedürfen, der im Falle vieler Texte schlicht nicht mehr gegeben sei.³⁹¹ Was Richardson an dieser Stelle mit ‚mimetisch‘ meint, ist allerdings einmal mehr ein Verständnis des Mimesisbegriffs im Sinne von möglichst breiter und reicher Imitation/Nachahmung von Wirklichkeit. Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte*, dies ist eines der von Richardson angeführten Beispiele, kann deshalb als antimimetisch bezeichnet werden, weil eine unlogische Chronologie dargestellt wird. Im Verständnis der vorliegenden Arbeit handelt es sich bei Aichingers Text aber immer noch um eine Nachahmung des Akts des Erzählens, um die *Mimesis des Erzählens*.³⁹²

³⁸⁹ Der poststrukturalistische Ansatz von Patrick O’Neill (vgl. O’Neill, Patrick: *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto 1994) bleibt hier deshalb außen vor, da dort das narratologische Instrumentarium erhalten bleibt, wie auch Heinen, hier S. 253, konstatiert: „Zwar wird das Erkenntnisinteresse grundsätzlich geändert, indem die Narratologie in dieser Variante für eine poststrukturalistische Lektüre instrumentalisiert wird, ihr System und ihre Kategorien bleiben jedoch unangetastet“.

³⁹⁰ Richardson, Brian: „Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame“. In: *Narrative* 8, 2000. S. 23-42, hier S. 23.

³⁹¹ Ebd., S. 23. Ähnlich argumentiert auch Andrew Gibson, der in Genettes Arbeiten eine „orthodox mimetic theory“ konstatiert. Vgl. Gibson, Andrew: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh 1996. S. 76.

³⁹² Siehe dazu Kap. 3.3. der vorliegenden Arbeit.

Richardson folgert jedoch, dass Texte, die einerseits gegen die Prinzipien der Logik verstoßen oder keine rekonstruierbare Geschichte („story“) mehr besitzen, nicht mehr als mimetische Texte verstanden werden können und deshalb auch außerhalb des Zugriffs einer erzähltheoretischen Bearbeitung liegen. Wenn aus dem Diskurs des Erzählers keine Ereignisstruktur mehr rekonstruierbar ist, dann kollabiere die Unterscheidung von Geschichte und Erzählung, so Richardson, und dem Text fehle das mimetische Fundament, was zur Folge hat, dass eine herkömmliche narratologische Beschreibung nicht mehr möglich sei. Eine Schlussfolgerung, die sich sicherlich nicht zwingend ergibt. Entscheidend bleibt, welches Mimesisverständnis für erzählende fiktionale Texte vorausgesetzt wird. Wird stattdessen mit einem Mimesisverständnis gearbeitet, dass keine vollendete Nachahmung einer Ereignisstruktur voraussetzt, bleibt die Möglichkeit der narratologischen Beschreibung im Rahmen eines solchen Verständnisses erhalten, das die Mimesis auf den Akt des Erzählens bezieht.

Der Kollaps des mimetischen Fundamentes der Geschichte ist also im Rahmen eines Modells der *Mimesis des Erzählens* erklärbar, da die *Mimesis des Erzählens* nicht notwendigerweise die Mimesis einer logischen oder wirklichkeitstreuen Geschichte fordert. Doch Richardson kritisiert mimetische Erzähltheorien auch in Hinblick auf die Kategorie Stimme:³⁹³ Extrem unzuverlässiges Erzählen zeichne sich dadurch aus, dass das Geschehen von „fraudulent narrators“ vorgetragen wird,³⁹⁴ also solchen Erzählern, die die Geschichte, die sie erzählen, logischerweise gar nicht erzählen können. Dieses Paradoxon nimmt Richardson als Beweisführung dafür, dass die klassische Erzähltheorie³⁹⁵ aufgrund ihrer mimetischen Ausrichtung unfähig sei, solche Texte zu analysieren. Unter Berufung auf die Arbeiten von Fludernik führt Richardson eine Reihe von Texten an, in denen ein mimetisches Verständnis eines anthropomorphen Erzählers unmöglich sei. Eine Rezeption dieser Beispiele, die laut Richardson gegen ein strikt nachahmungs- und realitätsnahes Verständnis auf unterschiedliche Weise verstoßen, ist jedoch nur deshalb möglich und

³⁹³ Auch Gibsons Kritik an der klassischen Narratologie setzt an der Kategorie Stimme an, „in der Tradition des von Derrida kritisierten und dekonstruierten Phonozentrismus“ (Heinen, S. 257). Auf die philosophischen Implikationen und Konsequenzen der Dekonstruktion kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Dies erscheint allerdings in Hinblick auf die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit auch nicht notwendig: Die Zuordnung literarischer Texte in eine Kategorie wie die der Fiktion scheint im dekonstruktivistischen Verständnis obsolet. Für eine konzise Kritik der Dekonstruktion in Hinblick auf fiktionstheoretische Fragestellungen vgl. Kablitz.

³⁹⁴ Richardson, „Narrative Poetics and Postmodern Transgression“, S. 33.

³⁹⁵ Für Richardson ist Genette „a representative figure of the dominant mimetic tradition in narratology“, vgl. ebd., S. 32.

überhaupt durchführbar, weil im Rahmen der Rezeption ein grundlegendes mimetisches Verständnis intakt bleibt – wenn nicht als vollständig mimetisierter anthropomorpher Erzähler, so doch zumindest als Folie, um zu zeigen, was gerade nicht der Fall ist. Denn gerade durch den Verstoß gegen herkömmliche Prinzipien der Glaubwürdigkeit, der Logik und der darauf basierenden Regeln einer Mimesiskonzeption, die Realitätsnachahmung anstrebt, ist ein Verständnis von Texten, die explizit dagegen verstoßen, überhaupt erst möglich. Wenn der angeblich elfjährige Erzähler in Hawkes *Virgine: Her Two Lives*, um ein Beispiel Richardsons aufzugreifen, auf eine Weise erzählt, die ein Elfjähriger unmöglich beherrschen kann, dann ist das Verständnis eines solchen Textes, gerade auch der regelverletzenden Aspekte eines solchen Erzählverfahrens, nur dadurch möglich, dass der Leser ein geschultes Wissen darüber hat, was ein ‚erzählmimetisches‘ Verständnis eines Textes überhaupt sein kann. Ohne eine Theorie für die *Mimesis des Erzählens* kann auch keine ‚Antimimesis‘ des Erzählens stattfinden, und ein narratologisches Konzept für die Beschreibung solcher Texte benötigt notwendigerweise das Rüstzeug einer mimetischen Erzähltheorie. Damit sei zugegeben, dass gerade auch (aber nicht nur) postmoderne Texte gegen ein striktes Mimesisverständnis, in dem die Abbildung oder Nachahmung von Realität mit hohem Glaubwürdigkeitsgrad gefordert wird, verstoßen. Dies können diese Texte aber nur, weil es ein grundlegendes Verständnis von Erzähltexten gibt, das zumindest in Teilen auf Kenntnisse und Konventionen mimetischer Mechanismen zurückgreift. Der Verstoß gegen Prinzipien eines strikten Mimesisverständnisses bedeuten jedoch nicht, dass damit mimetische Konzepte schlechthin als Erklärungsmodelle für Erzähltexte obsolet geworden sind. Im Gegenteil: Gerade antimimetische Texte bedürfen eines mimetischen Verständnisses, damit überhaupt klar wird, *wie* und *wie sehr* sie gegen *was* verstoßen. Weiterhin bedeutet dies für die Erzähltheorie, dass mimetisch verankerte Theorien des Erzählens damit nicht notwendigerweise theoretisch mangelhaft ausgerüstet sind oder dass gar eine eigene und neue Theorie des postmodernen Erzählens entworfen werden müsse, die zudem zwingend ohne mimetisches Verständnis konstruiert sein müsse. Vielmehr erscheint es plausibel, dass gerade diese ‚antimimetischen‘ postmodernen Texte einer Erzähltheorie bedürfen, die stattdessen mit einem geeigneten Verständnis von Mimesis arbeiten: Ein Verständnis, in dem nicht Mimesis mit möglichst breiter und geglückter Nachahmung von Wirklichkeit auf allen Ebenen definiert wird, sondern ein grundlegendes mimetisches Moment, das sich auf die Nachahmung des Akts des Erzählens bezieht.

3.1.4. Fiktionstheorie und ‚natürliche‘ Narratologie

Auch die sogenannte ‚natürliche‘ Narratologie weist eine strukturalistische und ereignisstrukturorientierte Narratologie als „encompassing theory of narrative“ zurück, da, so Jan Alber, „the sequentiality and logical connectedness of plot as the major constitutive of narrative“ nicht haltbar sei.³⁹⁶ Während diese Einschätzung von Fluderniks Modell ebenso plausibel ist wie die darin vorgebrachte Kritik an ereignisstrukturorientierten Definitionen von Erzählung, geht das Modell der natürlichen Narratologie allerdings noch sehr viel weiter, gerade auch in Hinblick auf die Fiktionalität von Erzählungen und die Instanz des Erzählers. Nicht nur ist plot/Ereignisstruktur eine optionale Eigenschaft von Erzählungen, auch das Vorhandensein eines Erzählers ist in Fluderniks Modell nur optional, wie Alber feststellt.³⁹⁷ Die für die vorliegende Arbeit einschneidendste Konsequenz der natürlichen Narratologie ist aber die vollständige Eliminierung der Kategorie ‚Fiktionalität‘, wie Fludernik selbst in einer späteren Arbeit kategorisch konstatiert:

Towards a ‘Natural’ Narratology in fact erases the concept of fictionality since it argues that true narrative, i. e. narrative with a high quality of narrativity, is always fictional narrative.³⁹⁸

Diese Konsequenz des Modells von Fludernik scheint ganz offensichtlich in genauem Gegensatz zu der in dieser Arbeit vertretenen Ansicht zu stehen. Doch sind Fluderniks Modell und das hier vorgeschlagene Verständnis von Fiktion nicht so grundlegend verschieden, wie sie möglicherweise wirken. Gerade Fluderniks Konzentration auf die Haltung des Rezipienten in ihrem Modell korrespondiert mit der Make-Believe-Haltung im Sinne Waltons. *Narrativity*, die entscheidende Kategorie in Fluderniks natürlicher Narratologie, ist, wie Alber konstatiert, nicht „a quality that inheres in a text but rather an attribute imposed on the text by the reader who interprets it as a narrative“, wie dies im Falle des hier vorgeschlagenen Fiktionsmodells ebenfalls der Fall ist. Fiktionalität ist nicht primär eine textimmanente Eigenschaft, sondern Resultat von Prozessen, denen die Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel notwendigerweise vorausgeht. Ebenso ist Fluderniks Verwendung des Cullerschen Konzepts der *naturalization* ein wichtiger Bestandteil des im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit entwickelten Modells eines ‚impliziten Erzählers‘.³⁹⁹ Insofern soll, trotz der dort angestrebten Verabschiedung des Konzeptes

³⁹⁶ Alber, Jan: „Natural Narratology“. In: Herman/Jahn/Ryan (Hg.), S. 394-395, hier S. 394.

³⁹⁷ Vgl. Alber, S. 394: „In the model, both plot and narrators are optional features of narrative“.

³⁹⁸ Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 93.

³⁹⁹ Vgl. Kap. 3.3. der vorliegenden Arbeit.

der Fiktionalität, an dieser Stelle keineswegs die ‚natürliche‘ Narratologie Fluderniks komplett zurückgewiesen werden, vielmehr ist es das Bestreben der vorliegenden Arbeit, Möglichkeiten aufzuzeigen, wie die theoretische Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion beibehalten werden kann in einem narratologischen Modell, das sich der Einsichten unterschiedlicher Ansätze bedienen kann, um ein differenziertes und theoretisch fundiertes Bild literarischer Fiktionalität zu gewährleisten.

Hingewiesen werden soll abschließend auf eine weitere Entwicklungslinie, die chronologisch die bislang vorgestellten narratologischen ‚Schulen‘ durchzieht und bei Fludernik ihren vorläufig letzten Höhepunkt erlebt, was u. a. von Ansgar Nünning kritisch beurteilt wurde:

Stark vereinfacht formuliert, läßt sich die Beschäftigung mit dem Erzähler somit als ein Prozeß beschreiben, der durch die abnehmende Anthropomorphisierung bzw. zunehmende Einsicht in die Fiktionalität, Konventionalität und Konstruktivität textueller bzw. rhetorischer Darstellungsverfahren geprägt ist [...].⁴⁰⁰

Wie Fludernik in direktem Bezug auf Nünning feststellt, kann man in Hinblick auf den Erzähler von einer Entwicklung weg vom anfänglich stark anthropomorphisierten Erzähler hin zu einer radikalen Infragestellung anthropomorpher Schemata des Erzählers sprechen, der sich vom Bild des menschlichen Autors als Erzähler hin zur entpersonalisierten abstrakten Erzählfunktion erstreckt. Fludernik in Bezug auf Nünning:

He notes correctly that there has been a development in narrative studies in the twentieth century along a scale from excessive anthropomorphization of the narrator figure to the radical criticism of using any anthropomorphic schemata (this was my own position in *The Fictions of Language* and *Towards a 'Natural' Narratology*).⁴⁰¹

Wenn man fiktionales Erzählen durch die *Mimesis des Erzählens* bestimmen möchte, stellt die Frage nach dem Erzähler einen wichtigen theoretischen Baustein dar. Fludernik hat sich mehrfach gegen die Voraussetzung eines fiktionalen Erzählers besonders in solchen Fällen ausgesprochen, in denen sich die Geschichte ‚scheinbar von selbst‘ zu erzählen scheint. Das in Kap. 3.3. näher zu bestimmende Modell der *Mimesis des Erzählens* muss also auch Stellung beziehen hinsichtlich der Frage, ob die Mittelbarkeit des Erzählens jederzeit auch die Fiktion einer Erzählerfigur beinhaltet, besonders in solchen Erzählungen, die sich scheinbar ‚von selbst‘ erzählen.

⁴⁰⁰ Vgl. Nünning, Ansgar: „Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration“. In: Helbig (Hg.), S. 13-47, hier S. 18.

⁴⁰¹ Vgl. Fludernik, „Metanarrative and Metafictional Commentary“, S. 3.

3.2. Fiktionales Erzählen als Teil einer integrativen Fiktionstheorie

In der kurzen Befragung erzähltheoretischer Ansätze hinsichtlich fiktionstheoretisch relevanter Kernbereiche wurden bereits eine Reihe von problematischen Punkten angesprochen, die sich durch die Verbindung von Fragen nach der theoretischen Bestimmung von Erzählung und der von Fiktion ergeben. Einerseits ist die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung der Narratologie eng verknüpft mit einer Dominanz fiktionaler Erzähltexte als bevorzugtem Untersuchungsgegenstand. Sowohl Stanzel als auch Genette entwickeln ihre Modelle anhand fiktionaler Erzählungen. Gleichzeitig ist allerdings die Frage nach der Fiktionalität von Erzähltexten in den gängigen Modellen nicht befriedigend gelöst. Wiederkehrendes Hauptargument in der befindlichen Diskussion ist in der großen Mehrzahl die Fiktivität des Dargestellten, erweitert durch die Fiktionalität des Darstellens, manifestiert in der Trennung von Erzähler und Autor. Es hat sich allerdings gezeigt, dass sowohl Nicht-Fiktives in als fiktional klassifizierten Erzählungen dargestellt werden kann und auch wird als auch dass die Trennung von Erzähler und Autor nicht notwendigerweise für jede als fiktional klassifizierte Erzählung aufrecht gehalten werden kann; darüber hinaus gibt es Hinweise darauf, dass auch in als nicht-fiktional klassifizierten Texten eine Trennung zwischen Autor und erzählendem Ich durchgeführt werden kann. Das Verhältnis von Fiktion und Erzählung ist also in vielseitiger Hinsicht komplex und wenig überraschend keinesfalls als weitestgehend geklärt in der Forschung zu betrachten.

Die Theorie Kendall Waltons bestimmt, wie gezeigt, Fiktion als unabhängig von Fiktivität. Sie entzieht damit der herkömmlichen Unterscheidung zwischen nicht-fiktionalen und fiktionalen Erzählungen das gebräuchliche Unterscheidungskriterium.⁴⁰² Wie in den beiden ersten Teilen der vorliegenden Arbeit erläutert reicht jedoch Waltons Bestimmung der theoretischen Unterscheidung nicht aus für relevante Fragestellungen der Literatur- ebenso wie der Geschichtswissenschaft, die den Begriff der Fiktionalität mit einer gewissen Trennschärfe bewahren möchten.⁴⁰³ Die

⁴⁰² Gerade in der kontrovers diskutierten Frage nach Voraussetzungen der Geschichtswissenschaft in den letzten Jahrzehnten wurde die Fragestellung nach der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion oftmals nur aus Sicht der Fiktivität behandelt. Vgl. hierzu zuletzt den Sammelband von Skalin (Hg.), *Fact and Fiction in Narrative*.

⁴⁰³ In Kap. 2.4.1. und 2.4.2. der vorliegenden Arbeit wurden stattdessen Signale zur Entscheidung auf Rezipientenseite diskutiert. Für die Bewahrung einer gewissen begrifflichen Trennschärfe fühlt sich die vorliegende Arbeit auch den für die Begriffsexplikation aufgestellten Maximen in Danneberg, Lutz: „Zwischen

Theorie der Fiktion von Walton muss also, um den relevanten Bereich der literarischen fiktionalen Erzählung integrieren zu können, entsprechend zu einem integrativen Modell modifiziert werden. Zu diesem Zweck sollen in den folgenden Kapiteln die Bedingungen einer solchen Modifikation herausgearbeitet werden, um danach ein integratives Modell fiktionalen Erzählens im Rahmen einer modifizierten Fiktionstheorie Waltons herauszuarbeiten.

3.2.1. Prolegomena einer integrativen Theorie des fiktionalen Erzählens

Wie die einleitenden Kapitel des dritten Teiles der vorliegenden Arbeit gezeigt haben, ist der Status ‚der‘ Narratologie bzw. unterschiedlicher Narratologien bei weitem nicht geklärt. Unabhängig davon, ob man einen klassischen ‚low-structuralism‘ bevorzugt, einen eher rhetorischen Bezug wählt oder stark objektbezogen kontextuelle Zusammenhänge thematisch hervorhebt, so stellt sich stets die Frage, was die Narratologie(n) wissenschaftstheoretisch sein soll(en). Hier kann diesbezüglich nicht ausführlich Stellung genommen werden, es sollen aber dennoch einige grundlegende Fragestellungen aufgeworfen sowie auf einige Probleme und Möglichkeiten hingewiesen werden, die zudem direkt an die fiktionstheoretische Fragestellung der vorliegenden Arbeit anknüpfen und damit wichtig für das weitere Vorgehen sind.

Ist die Narratologie eine wissenschaftliche Methode? Ist sie mittlerweile eine eigene Wissenschaft? Ist sie ein Interpretationswerkzeug? Ist sie gleichermaßen theoretisch ausgerüstet für fiktionale wie nicht-fiktionale Texte? Die Antworten auf diese Fragen sind in den letzten Jahren kontrovers diskutiert und entsprechend unterschiedlich beantwortet worden. Unabhängig davon, welche Antworten man bevorzugt, lässt sich anhand der Frage, wie man die Position des Lesers narratologisch beantwortet, sowohl innerhalb des Textes als Teil der Fiktion, als auch außerhalb, in der ‚Realität‘, ein Einblick darin gewinnen, welche wissenschaftstheoretischen Möglichkeiten und Einschränkungen bestehen, die jede narratologische Modellbildung mit sich bringt.

In einer Reihe von Modellen ist der *narratee* das fiktionale Gegenstück des Erzählers, der sich entweder explizit als fiktionale Figur in der Textwelt manifestiert, beispielsweise in einer Rahmenerzählung mit extradiegetischem Erzähler, der einen oder mehrere fiktionale Zuhörer hat. Andererseits figuriert der *narratee* aber auch bisweilen als nicht textuell markiertes, intendiertes Konstrukt, als Synonym für einen intendierten

Innovation und Tradition: Begriffsbildung und Begriffsentwicklung als Explikation“. In: Wagenknecht (Hg.), S. 50-68, verpflichtet.

Leser oder Modellleser.⁴⁰⁴ Diese Konstruktionen entsprechen damit den Versuchen, die eine Erzählfunktion für alle Erzählungen *per definitionem* vorauszusetzen, weil auch hier ein textuell nicht explizit markiertes Element Teil eines Modells wird und somit an das grundlegende wissenschaftliche Verständnis vom Umgang mit Texten heranrührt.

Deshalb soll an dieser Stelle zunächst der Exkurs unternommen werden, die grundsätzliche Frage zu bedenken, wie aus Buchstaben überhaupt ‚etwas werden‘ kann. Klaus Weimar hat in einem ebenso provokativen wie unterhaltenden Beitrag in grundsätzlicher Weise diese und ähnliche Fragen gestellt, was ihm von Nünning den ‚Vorwurf‘ der (rhetorischen) Ketzerei eingebracht hat.⁴⁰⁵ Weimar kehrt in diesem Beitrag den oft vergessenen und untertheoretisierten Aspekt ans Tageslicht, was der Erzähler in einer fiktionalen Erzählung überhaupt sei, wenn nicht das Produkt einer Rezeptionsleistung seitens des Lesers. In dieser Grundsätzlichkeit spricht Weimar einen Punkt an, der auch in der Theorie Waltons von besonderer Wichtigkeit ist. Wie gezeigt, besteht Waltons theoretischer Ansatz auf die Voraussetzung der Make-Believe-Haltung bei der Erzeugung von Fiktion. Fiktion, also auch die fiktionale Wahrheit eines Erzählers, kann nur durch aktive Teilnahme eines Rezipienten im Rahmen des Make-Believe-Spiels entstehen.⁴⁰⁶ Insofern bleibt die Frage nach der Stellung der Narratologie für fiktionale Texte stets auch an eine Theorie der Fiktion gekoppelt: Ohne die aktive fiktionsschaffende Leistung des Rezipienten gibt es erstens keine Fiktion und zweitens auch keinen Erzähler. Besonders deutlich wird der Zusammenhang an der Unterscheidung verschiedener Erzählertypen. Bereits diese Einteilung, egal ob im System Stanzels oder Genettes, setzt die aktive Einnahme der Haltung des Make-Believe-Spiels voraus. Um einen fiktionalen Erzähler generieren zu können, müssen die von Walton als fiktionserzeugend er-

⁴⁰⁴ Vgl. zuletzt Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 120, Fn. 15, der von einem Adressaten spricht, da das Deutsche keine „dem englischen *narratee* oder dem französischen *narrataire* äquivalente Wortbildung“ kenne. Vgl. auch Schmid, S. 100, der ebenfalls vom „fiktiven Adressaten“ spricht, weil das Bild des Lesers weniger adäquat erscheine als vielmehr das eines Hörers.

⁴⁰⁵ Vgl. Nünning, „Mimesis des Erzählens“, S. 18. Kritisch zu Weimar, Klaus: „Wo und was ist der Erzähler?“ In: *Modern Language Notes* 109, 1994. S. 495-506 zuletzt Jannidis, Fotis: „Zwischen Autor und Erzähler“. In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Stuttgart, Weimar 2002. S. 540-556, vgl. hierzu aber auch Zymner, „‚Stimme(n)‘ als Text und Stimme(n) als Ereignis“.

⁴⁰⁶ Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen, dass das Make-Believe-Spiel in der Theorie Waltons weit mehr ist als die Beschreibung einer Rezeptionshaltung, die man derart verkürzt dann auch genau so gut ‚suspension of disbelief‘ im Sinne Coleridges nennen könnte, sondern ein spezielles Konzept der Fiktionsgenerierung in Gang setzt, dem gerade in Zipfels Adaption des Walton’schen Make-Believe-Begriffs nicht genügend Rechnung getragen wird.

kannten Prinzipien in Kraft treten. Wie bereits diskutiert, stellt ein Ich-Erzähler die primäre fiktionale Wahrheit her, dass dieser die Geschichte erzählt. Aber auch im Fall der Er-Erzählung bleibt die fiktionale Wahrheit des Erzähltseins erhalten, wenngleich möglicherweise als implizite fiktionale Wahrheit, die aus den anderen primären Wahrheiten des Textes gewonnen wird.⁴⁰⁷ Daraus ergibt sich, dass die von Stanzel mehrmals angeführte Einteilung in ‚low‘ und ‚high structuralism‘ als unterschiedliche Schulen der Narratologie nur dadurch getroffen werden kann, weil die fiktionstheoretische Komponente dabei nicht ausreichend berücksichtigt wird.⁴⁰⁸ In seiner letzten großen Veröffentlichung bestätigt Stanzel diese Sichtweise:

Es ist heute nicht mehr zu übersehen, daß die Erzählforschung in den letzten Jahren an einem Scheideweg angelangt ist. Einige (oder mehrere?) ihrer Vertreter verfolgen weiterhin den Weg, der sie nie allzuweit von den Texten wegführt. Für diese Gruppe, zu der auch ich mich zähle, paßt sehr gut Robert Scholes' Etikett „low structuralists“. Ihnen gegenüber stehen die eigentlichen „Narratologen“, deren Maxime in dem vorangestellten Motto von Todorov formuliert ist.^[409] Ihre Ergebnisse fördern offensichtlich weniger die interpretatorische oder kritische Arbeit an den Texten als den dichtungswissenschaftlichen Erkenntnisstand im allgemeinen.⁴¹⁰

Was hier von Stanzel als textfremde Dichtungslogik fast schon denunziert wird, kann mit dem Hinweis auf die Ansprüche einer literaturwissenschaftlichen Fiktionstheorie erläutert werden: Auch um ‚nur‘ eine eher heuristische oder ‚werkzeugartige‘ Theorie des Erzählens wissenschaftstheoretisch sauber zu konstruieren, bedarf es stets eines gründlichen dichtungswissenschaftlichen und fiktionstheoretischen Fundaments. Stanzels Typologie basiert stets auf der Voraussetzung des fiktionalen Erzählers, der entweder als primäre fiktionale Wahrheit des Textes im Fall diesseits der

⁴⁰⁷ Die von Aczel angeführten qualitativen Merkmale einer Erzählerstimme stellen beispielsweise solche impliziten fiktionalen Wahrheiten dar.

⁴⁰⁸ Auch Stanzel geht in Fragen der Fiktion von der Fiktivität als Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion aus, vgl. beispielsweise den auch in Stanzel, *Unterwegs*, S. 329-340 wieder abgedruckten Artikel „Historie, historischer Roman, historiographische Metafiktion“. In: *Sprachkunst* 26, 1995. S. 113-123, in dem Stanzel Kosellecks Begriff der „Fiktion des Faktischen“ (Stanzel, *Unterwegs*, S. 330) aufgreift.

⁴⁰⁹ Es lautet: „Das Ziel der Narratologie ist nicht die Beschreibung des einzelnen Werkes, die Interpretation seines Inhalts, sondern die Formulierung von allgemeinen Gesetzen, unter welchen der individuelle Text produziert worden ist“. Danach folgt ebenfalls als Motto ein Zitat von Genette „mit Bezug auf Todorov“: „Der Erfolg dieser Disziplin betrübt einige (bisweilen auch mich selbst), die an ihrer ‚seelenlosen‘, z. T. geistlosen Technizität Anstoß nehmen sowie an ihrem Anspruch auf die Rolle einer ‚Leitwissenschaft‘ im Felde literarischer Studien“ (Stanzel, *Unterwegs*, S. 49).

⁴¹⁰ Ebd., S. 54.

Ich/Er-Grenze oder als implizite fiktionale Wahrheit im Falle jenseits der Ich/Er-Grenze im Rahmen des Make-Believe-Spiels generiert wird. Wenn man diese fiktionstheoretischen Voraussetzungen berücksichtigt, erscheinen die vermeintlichen Differenzen unterschiedlicher narratologischer Modelle in einem anderen Licht: Sowohl die Auseinandersetzung Stanzel – Hamburger als auch die Diskussion und Cohns versuchte Vermittlung Stanzel – Genette wird dadurch besser verständlich. Die Ablehnung des fiktionalen Erzählers bei Hamburger begründet sich in ihrer dichtungsglossischen Herangehensweise, bei der die Kategorie Fiktion besonders in den Blickpunkt gerät. Stanzel geht dahingegen primär vom fiktionalen Text aus, allerdings basierend auf einer Theorie, der das notwendige fiktionstheoretische Fundament fehlt. Was Stanzel im Gegensatz zu Hamburger, wenn gleich nicht primär aus theoretischen Überlegungen heraus, sondern aus der Arbeit mit und an Texten heraus, als Voraussetzung erkannt hat, ist die Bedingung des fiktionalen Erzählers auch dann, wenn kein explizites Ich-Origo im Text direkt ablesbar ist. Durch die hier diskutierte Fiktionstheorie nach Walton kommt der Leser nun aber auf theoretisch bestimmbare Weise durch die obligatorische Teilnahme am Make-Believe-Spiel zurück in die narratologische Beschreibung des fiktionalen Erzählens. Auch Narratologen sind zunächst Leser und Aussagen über fiktionalen Erzähler — auch in theoretischen Texten — bedürfen der ursprünglichen Teilnahme am Make-Believe-Spiel, um überhaupt erst fiktionale Texte zu werden. Ohne auf Walton oder eine Make-Believe-Theorie von Fiktion Bezug zu nehmen, formuliert Culler genau diesen Sachverhalt auf folgende Weise:

For the moment I want to suggest that this strategy of naturalization and anthropomorphism should be recognized not as an analytic perspective on fiction, but as a part of the fiction-making process. That is to say, making narrators is not an analytical operation that lies outside the domain of fiction but very much a continuation of fiction-making: dealing with details by imagining a narrator; telling a story about a narrator and his/her response so as to make sense of them.⁴¹¹

Hier wird einerseits ein mögliches Verständnis des Konzeptes des Erzählers angesprochen, das bereits darauf hinweist, was in der vorliegenden Arbeit als ‚impliziter Erzähler‘ in Folge der *Mimesis des Erzählens* bezeichnet werden wird. Andererseits ist hiermit aber wieder das grundlegende Problem angesprochen, dass seinerseits gerade die Narratologie fiktionaler Literatur betrifft: Wenn der fiktionale implizierte Erzähler notwendige und hinreichende Bedingung der fiktionalen Erzählung ist, wofür hier argumentiert werden wird, dann stellt sich nämlich damit auch

⁴¹¹ Culler, „Problems in the Theory of Fiction“, S. 6.

die Frage nach dem Status der Narratologie gerade im Fall der fiktionalen Erzählung.⁴¹² Ist Narratologie dann immer noch eine analytisch neutrale Methode, die dem von Kindt/Müller diskutierten Neutralitätskriterium hinsichtlich der Interpretation genügen kann und bei der die Narratologie nicht zu einer notwendig subjektiven Interpretationstheorie wird, die wissenschaftlichen Ansprüchen der Objektivität nicht mehr genügen kann?⁴¹³ Ursula Kocher kam in einem unlängst publizierten Beitrag zu einem kritischen Befund in dieser Frage:

Wenn Jannidis betont, dass diese Personifizierung [des Erzählers, Anm. J. A. B.] die „Grundlage einer gelingenden narrativen Kommunikation“ ist und derart geläufige Konventionen dem Autor dazu dienen können, „ein bestimmtes Bild vom Erzähler und vom impliziten Autor zu kommunizieren“, so ist dem nicht zu widersprechen. Es ist aber festzuhalten, dass eine Theorie, die mit dem Ziel antritt, aus Denkmustern herauszutreten und Strukturen erkennbar zu machen, um dann in einer Art Zirkelschluss das zur Voraussetzung der Theorie zu machen, was gesellschaftliches Wahrnehmungskonstrukt ist, die eigenen Prämissen überdenken sollte.⁴¹⁴

Diese hier aufgeworfene, weite Problematik kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht in jeder Hinsicht beantwortet werden, ein wissenschaftstheoretischer Zirkelschluss soll und wird jedoch vermieden wer-

⁴¹² Skalin, der die Voraussetzung des Erzählers in der fiktionalen Erzählung nicht anerkennt, plädiert gar für eine eigene Disziplin der Narratologie fiktionaler Texte, eine ‚Fiktionologie‘. Vgl. Skalin, „Den onödige berättaren. En fiktionologisk analys“.

⁴¹³ Vgl. Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: „Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation“. In: Kindt/Müller (Hg.), *What Is Narratology?*, S. 205-219 sowie dies., „Wieviel Interpretation enthalten Beschreibungen?“. „[U]numwunden eingestanden“ wird die Interpretationsabhängigkeit narratologischer Kategorien in Schmid, S. 26: „Die Narratologie kann sich nicht darin erschöpfen, analytische Instrumente für eine scheinbar ‚voraussetzungsfreie‘, interpretationsunabhängige Deskription narrativer Texte bereitzustellen. Schon mit dieser bescheidenen Aufgabe käme sie übrigens nicht weit. Bereits die Konstruktion des ‚Erzählers‘, sofern sie auf die Semantisierung von Textsymptomen angewiesen bleibt, ist [...] stark interpretationsabhängig“. Vgl. auch Jannidis, Fotis: „Wer sagt das? Erzählen mit Stimmverlust“. In: Blödorn/Langer/Scheffel (Hg.), S. 151-164, hier S. 162: „Vieles spricht dafür, daß die Erzählinstanz als eine einheitliche Gestalt wahrgenommen wird, und das Bild, das der Leser sich vom Erzähler macht [...] den Hintergrund bildet für jeweils neue Interferenzen an jeder Stelle des Texts. Will man die narrative Kommunikation adäquat verstehen, so ist es wenig nützlich, diese gestaltbasierten Prozesse zugunsten eines szientistischen Beschreibungsideals auszublenden“.

⁴¹⁴ Kocher, Ursula: „Wenn Erzähler lügen. Zum Problem des unwahrhaften Erzählens in Prosatexten der frühen Neuzeit“. In: Laude, Corinna/Schindler-Horst, Ellen (Hg.): *List, Lüge, Täuschung* (= Mitteilungen des Germanistenverbandes 52). Bielefeld 2005. S. 318-333, hier S. 321. Kocher zitiert im Zitat oben Jannidis, „Zwischen Autor und Erzähler“, S. 547 und 548.

den.⁴¹⁵ Es sei allerdings gleichzeitig darauf hingewiesen, dass eben jene Frage nach der Rolle und Aufgabe der Narratologie gerade in der Perspektive einer fiktionstheoretisch ausgerichteten Narratologie eindringlich in den Vordergrund gerät, und woraus sich auch eine alternative Lösung des vermeintlichen Gegensatzes ergeben kann: Denn wenn der Erzähler, wie von Culler im Zitat vorgeschlagen, notwendigerweise ein Teil im Akt der Fiktionsrezeption seitens des Leser ist, ist eine Narratologie, die von der Voraussetzung des Erzählers ausgeht, notwendigerweise ein Analysemodell, in dem ein Grundbegriff auf der fiktionalen Rezeption des Make-Believe aufbaut, und dadurch notwendigerweise auf das Generieren fiktionaler Wahrheiten im privaten Make-Believe-Spiel des Rezipienten angewiesen ist – was damit dann auch nicht mehr nur ein „gesellschaftliches Wahrnehmungsprodukt“ darstellt, sondern einen theoretisch bestimmten Teil der Fiktionalität. Die Konsequenzen dieses Verständnisses werden in Kap. 3.3. erläutert werden. Grundsätzlich ist allerdings Skalin zuzustimmen, dass eine Theorie des fiktionalen Erzählens in gewisser Weise von einer allgemeinen Theorie des Erzählens zu unterscheiden ist, da, wie sich gezeigt hat, die Voraussetzung eines Erzählers für fiktionale Erzählungen fiktionstheoretische Voraussetzungen erfüllen muss, die gewissermaßen fiktionale Wahrheiten als Bausteine einer analytischen Beschreibung und Bestimmung des Erzählens benötigt. Dies gilt es im zu entwickelnden Modell des fiktionalen Erzählens zu berücksichtigen.

3.2.2. *Der implizite Autor – ein Teil der Fiktion?*

Das von Wayne C. Booth in die Literaturtheorie eingeführte Konzept des ‚implied author‘ hat seit seiner Introdution eine solche Vielfalt von Interpretationen, Modifikationen, Erweiterungen, Beschränkungen, Exemplifikationen und Verwendungsweisen gefunden, dass an dieser Stelle der Bedarf einer kurzen Stellungnahme zum Verhältnis des Konzeptes zu der hier vorgeschlagenen theoretischen Modellbildung gegeben scheint, um mögliche Missverständnisse von vorneherein zu vermeiden.⁴¹⁶

Zunächst, um dadurch bereits einen Großteil möglicher Verbindungen zwischen dem Konzept des impliziten Autors und des hier vorgeschlagene-

⁴¹⁵ Der pauschale Vorwurf Kochers ist sicherlich nicht gerechtfertigt: Auch wenn man von einem anthropomorphisierten Erzähler ausgeht, bedeutet dies nicht, dass einer solchen Narratologie notwendigerweise eine zirkuläre Argumentationsweise zugrunde liegt. Man kann sehr wohl ein Wahrnehmungskonstrukt als Baustein einer theoretischen Bestimmung verwenden, so lange man sich dessen bewusst ist und die Konsequenzen daraus für das theoretische Modell berücksichtigt.

⁴¹⁶ Für eine ausführliche und fundierte Übersicht über die wissenschaftshistorische Geschichte des Konzeptes vgl. Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlin, New York 2006.

nen Modells auszuschließen, soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Fiktionstheorie Waltons keine Interpretationstheorie fiktionaler Werke darstellt. Zwar können durch die Bestimmung und Deskription des Rezeptionsvorgangs⁴¹⁷ dieser transparenter gemacht werden und auf Basis dessen Erkenntnisse für die Beurteilung von Interpretationen gesammelt werden. Damit ist jedoch bestenfalls Hilfestellung geleistet für ein theoretisches Modell der Interpretation, das sicherlich noch eine Vielzahl von anderen Parametern zu berücksichtigen hätte.⁴¹⁸ Betrachtet man das Konzept des ‚implied author‘ als Bestandteil einer Werkinterpretation hat es mit dem anschließend noch zu entwickelnden Modell der *Mimesis des Erzählens* nichts zu tun. Die Unterscheidung in Fiktions- und Interpretationstheorie ist jedoch keinesfalls stets so eindeutig, wie sie zunächst erscheint: Insbesondere im Fall des unzuverlässigen Erzählens ist es bisweilen unklar, wo genau eine Trennung zwischen Interpretation und Analyse zu verlaufen hat. Und gerade in Zusammenhang mit diesem Konzept hat das Modell des impliziten Autors bereits bei Booth, aber auch in der Rezeption durch die Wissenschaftsgemeinschaft einen hohen Anteil an seiner Plausibilität gewonnen.⁴¹⁹ Gegen wessen Normen verstößt ein literarisches Werk, wenn nicht gegen die des impliziten Autors? Ein fiktionstheoretisch und narratologisch stimmiges Modell muss in der Lage sein, diese Frage zu beantworten: Entweder mit Hilfe des impliziten Autors, wie dies von Booth ursprünglich konzipiert war, oder wenn nicht, mit Hilfe eines alternativen Modells, das eine Vergleichsgröße auch für moralische Konnotationen eines Werks bereithält. Auf das unzuverlässige Erzählen wird in Kap. 3.4.1. der vorliegenden Arbeit eingegangen werden, es soll jedoch bereits hier darauf hingewiesen werden, dass der implizite Autor nicht notwendig erscheint, um als Intentionsträger einer unzuverlässigen Erzählung zu fungieren: Bevorzugt man eine intentionalistische Interpretationstheorie spricht wohl vieles dafür, dass der reale Autor diese Funktion übernimmt. Fraglich ist allerdings, ob überhaupt ein Intentionsträger verortet werden muss, oder ob nicht allein die leserseitige Konstruktion einer Intention im Verlauf des Rezeptionsprozesses ausreicht, um unzuverlässiges Erzählen festzustellen.⁴²⁰ Letztlich bleibt dies

⁴¹⁷ Vgl. Teil I, Kap. 1.6. und 1.7. der vorliegenden Arbeit.

⁴¹⁸ Vgl. grundlegend hierzu Danneberg, Lutz: „Interpretation: Kontextbildung und Kontextverwendung. Demonstriert an Brechts Keuner-Geschichte ‚Die Frage, ob es einen Gott gibt‘“. In: *SPIEL* 9, 1990. S. 89-130.

⁴¹⁹ Vgl. Kindt/Müller, *The Implied Author*, bes. S. 92. Zur Bezeichnung ‚Konzept‘ in diesem Zusammenhang vgl. Kindt/Müller, *The Implied Author*, S. 85f.

⁴²⁰ Diese Argumentationsweise wurde vor allem von Ansgar Nünning vertreten, jedoch zuletzt in einer neuen Veröffentlichung abgeschwächt. Vgl. hierzu Kap. 3.4.1. der vorliegenden Arbeit.

allerdings eine Frage der Interpretationstheorie, deren Beantwortung im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht angestrebt werden kann.

Das Konzept des impliziten Autors ist allerdings auch noch auf eine andere Weise von Interesse für die vorliegende Arbeit: Besteht die Möglichkeit, dass durch den impliziten Autor die Größe vorhanden ist, die innerhalb eines narratologischen Kommunikationsmodells entweder an Stelle eines möglicherweise ‚abwesenden‘ Erzählers, oder aber an einer dem Erzähler übergeordneter Stelle im Kommunikationsmodell fiktions-epistemologische Aufgaben übernimmt, die für das zu entwickelnde Modell der *Mimesis des Erzählens* von Belang wären? Kindt/Müller fassen die Verwendung des impliziten Autors in narratologischen Kommunikationsmodellen wie folgt zusammen:

The numerous models of communication that have been discussed in the study of literature since the 1970s may differ markedly from another at times, but they all have in common an understanding of the implied author as the crucial text-internal speaker whose statements are directed at an implied reader. [...] for them, Booth's concept stands for the 'voice' that gives expression to a work and is therefore hierarchically superior to all speakers in a text.⁴²¹

Die Frage, die sich hierbei aufdrängt, ist dann, ob seitens des impliziten Autors tatsächlich von einem Sprecher und einer Stimme im narratologischen Sinne gesprochen werden kann. Kindt/Müller kommen in ihrer Monographie zum *Implied Author* zu dem Schluss, „[I]ike most previous research“, dass „the implied author cannot be understood as a participant in communication“.⁴²² Nicht einmal in theoretischen Modellen, in denen von einer grundlegenden Kommunikationssituation ausgegangen wird, ist der implizite Autor Teilnehmer an diesem Kommunikationsprozess. Wie in Teil II gezeigt ist aber das Fiktionsmodell Waltons kein kommunikationstheoretisches Modell, auch dann nicht, wenn man die fiktionale Existenz eines Erzählers voraussetzt in fiktionalen Erzählungen. Von einem Sprecher kann in dieser Sichtweise primär nur von einem oder mehreren Erzählern ausgegangen werden sowie von Figurenrede auf der Ebene des Dargestellten. Ein impliziter Leser ist in diesem Modell ebenfalls nicht vorgesehen. Stattdessen betont die Konzeption der Make-Believe-Haltung die fiktionale Teilnahme am Spiel durch den Rezipienten selbst.⁴²³ Für die theoretische Bestimmung der fiktionalen Erzählliteratur

⁴²¹ Kindt/Müller, *The Implied Author*, S. 98.

⁴²² Ebd., S. 12 sowie S. 101: „The idea that the implied author should be treated as an inference of the recipient rather than a participant in communication has since found widespread agreement in discussion of the concept in relation to interpretation in practice“.

⁴²³ Dies schließt natürlich nicht aus, dass in einem fiktionalen Werk die fiktionale Wahrheit generiert wird, dass der Erzähler sich direkt an einen fiktionalen Adressaten

als *Mimesis des Erzählens*, dies sei der Entwicklung dieses Modells im Anschluss vorweggenommen, ist das Konzept des impliziten Autors also genau so wenig relevant wie als Teilnehmer an der fiktionalen Kommunikation in theoretischen Modellen, die Fiktionalität innerhalb eines Kommunikationsmodells bestimmen.

Es soll kurz auf noch einen weiteren Aspekt eingegangen werden: Das Verhältnis zwischen implizitem Autor und dem Konzept des ‚apparent artist‘ von Kendall Walton. Kindt/Müller gehen in ihrer Monographie explizit auf den Terminus bei Walton ein, allerdings ohne dabei die Genese des Begriffs bei Walton hinreichend zu diskutieren. Walton introduziert den Terminus des ‚apparent artist‘ in einem Artikel von 1976 explizit als eine der Erzählerfunktion in narrativen Texten entsprechende Vermittlungsinstanz in der darstellenden Kunst:

The question I shall explore is whether there is ever anything comparable to narrators in depictive representation. Offhand, it would seem not. When we look at a picture it does not seem that there is a (fictional) personality mediating our access to the fictional world, nor that we are presented with someone's conception of it; we 'see for ourselves' what goes on in the picture-world. But the situation is not as simple as this. We should remind ourselves that paintings are sometimes said to present a certain vision or view of reality, or to depict things from a certain perspective or point of view. One possibility is that in the case of some depictions the artist – or, more likely, what I call the 'apparent artist' – serves some of the functions of a narrator.⁴²⁴

Der ‚apparent artist‘ Waltons ist also in keiner Weise dazu kreiert worden, um die potentiellen Funktionen eines impliziten Autors, beispielsweise als Statthalter eines moralischen Standpunkts, der weder dem Erzähler noch dem Autor zugeschrieben werden soll oder kann, zu übernehmen, sondern ist von Walton als Entsprechung der erzählerischen Vermittlung für den Bereich der Bildkunst eingeführt worden. Dass Kindt/Müller ihn dennoch als potentiellen Kandidaten und Verwandten des ‚implied authors‘ betrachten, mag an der Ungenauigkeit liegen, mit der Walton den Begriff in späteren Publikationen verwendet – besonders in *Mimesis as Make-Believe* wird der Begriff des ‚apparent artist‘ in einem Atemzug mit dem des ‚implied author‘ genannt, allerdings auch hier ohne diese Konzepte konsequent vom Erzähler abzugrenzen:

richtet. Aber dies bedeutet nicht, dass man (wenn überhaupt) innerhalb eines Kommunikationsmodells erzählerischer Fiktion von einem impliziten Leser ausgehen muss, wie das beispielsweise in Zipfels Modell vorgesehen ist. Vgl. das Schaubild 2 bei Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 119.

⁴²⁴ Walton, Kendall: „Points of View in Narrative and Depictive Representation“. In: *Nous* 10, 1976. S. 49-61, hier S. 50.

What are called *implied authors*, and those *apparent artists*, as I have named them, that occur in literary works, can often be understood as story-telling narrators. In reading a story or a novel we may have an impression of what sort of person wrote it, or of the author's objectives in writing it, or of the manner in which it was written.⁴²⁵

Mit dieser alles andere als klaren Bestimmung des ‚apparent artist‘ ist man der Beantwortung der Frage, ob dieses Konzept von fiktionstheoretischer Relevanz für die Bestimmung des fiktionalen Erzählens ist, keinesfalls näher gekommen, im Gegenteil: Vielmehr bestätigt sich der Eindruck, dass mit dem ‚apparent artist‘ vor allem ein Äquivalent zum Erzähler im Bereich der bildenden Kunst gesucht wird. Deutlich wird dies auch an anderer Stelle, an der Walton das Konzept des ‚apparent artist‘ mit dem des Erzählers vergleicht:

How do apparent artist compare with narrators? There is one striking similarity at least: Just as the narrator of a novel is (often) not described by it, the apparent creator of a depiction is not depicted.⁴²⁶

Hier verortet Walton den ‚apparent artist‘ also in Analogie zum Konzept des ‚covert narrator‘ oder des nicht-dramatisierten Erzählers, in den Bereich des vermeintlich erzählerlosen Erzählens, allerdings, und dies muss besonders betont werden, für den Bereich der Bildkunst („depiction“).

Als potentielle Größe zur Bestimmung des fiktionalen Erzählens sind sowohl der ‚implied author‘ als auch der ‚apparent artist‘ obsolet, da die potentiellen Funktionen dieser Größe offensichtlich vom Autor respektive Erzähler eines Werkes übernommen werden können. Die Rolle des Erzählers wird auch in Waltons Konzeption des ‚apparent artist‘ nicht von diesem übernommen, vielmehr scheint das Konzept des ‚apparent artist‘ genuiner Teil theoretischer Bestimmung im Rahmen der Bildkunst darzustellen, auf dessen Adaption in der literaturwissenschaftlichen Bestimmung erzählerischer Fiktion verzichtet werden kann. Damit sei aber nicht ausgeschlossen, dass der ‚implied author‘ oder der ‚apparent artist‘ sinnvolle und nützliche heuristische Elemente einer Werkinterpretation sein können. In Bezug auf die theoretische Bestimmung des Modells des fiktionalen Erzählens kann jedoch auf sie verzichtet werden.

3.3. Mimesis des Erzählens

Wie bereits im vorherigen Kapitel zitiert formuliert Jonathan Culler in seiner Rezension „Problems in the Theory of Fiction“, wenngleich eher *en passant*, die grundlegende Einsicht, dass die Konstruktion von Erzäh-

⁴²⁵ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 370, Hervorhebungen im Original.

⁴²⁶ Walton „Points of View in Narrative and Depictive Representation“, S. 52.

lern nicht allein als eine analytische Operation außerhalb des Textes anzusehen ist, sondern einen wichtigen Bestandteil eines aktiven Prozesses des Fiktionserschaffens auf Rezipientenseite darstellt.⁴²⁷ Diese Sichtweise deckt sich weitgehend mit dem aus Waltons Theorie gewonnenen Modell eines fiktionalen Erzählers, der gemäß den Prinzipien des Generierens als fiktionale Wahrheit im Rahmen eines Make-Believe-Spiels aktualisiert wird. Ein solcher fiktionaler Erzähler ist zumindest im Falle einer Erzählung mit deutlich hervortretendem, also explizit ‚dramatisiertem‘ Erzähler intuitiv einleuchtend. Problematisch wird ein solches Verständnis allerdings in fiktionalen Texten, die zumindest an der Textoberfläche keinerlei Anlass dafür geben, die primäre fiktionale Wahrheit eines Erzählers im Rahmen des Spieles zu generieren, also im Falle einer sogenannten neutralen Erzählsituation (beim frühen Stanzel), oder extra- und heterodiegetischen, neutral bzw. extern fokalisierten Erzählungen (bei Genette), die keinerlei Spuren einer ‚Ich-Origo‘ (im Sinne Hamburgers) aufweisen.⁴²⁸

⁴²⁷ Vgl. Kapitel 3.2.1. der vorliegenden Arbeit sowie Culler, „Problems in the Theory of Fiction“, S. 6. Teilweise recht ähnlich in Bezug auf die Einbeziehung des Lesers als konstitutive Voraussetzung zum ‚Erschaffen‘ eines Erzählers argumentieren Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter: *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge 2003. S. 72: „Our fundamental departure from the earlier scholarship is to treat the narrator not as a logical or abstract characteristic of the text but a mental representation in the mind of the reader“. Vgl. auch Herman, Luc: „Narratology and Psychology: Holding on to One’s Perspective“. In: *Poetics Today* 24, 2003. S. 397-401, hier S. 398, der Bortolussis/Dixons ‚Psychonarratologie‘ mit dem Erzählermodell von Susan Lanser vergleicht: „In an equally useful chapter, Dixon and Bortolussi submit that readers model their image of the narrator on that of a partner in everyday conversation, which goes a long way toward corroborating the set of axes relating to the narrator proposed by Susan Lanser (1981)“. Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept des Erzählers in der ‚Psychonarratologie‘ vgl. Diengott, Nilli: „Some Problems with the Concept of the Narrator in Bortolussi and Dixon’s *Psychonarratology*“. In: *Narrative* 12, 2004. S. 306-316 sowie deren Antwort, vgl. Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter: „Methods and Evidence in Psychonarratology and the Theory of the Narrator: A Reply to Diengott“. In: *Narrative* 12, 2004. S. 317-325.

⁴²⁸ Die höchst problematische Frage der Fokalisierung ist ein notorisch diskutierter Aspekt der Erzähltheorie, auf den hier nicht umfassend eingegangen werden kann und der besonders markant im Vergleich zwischen den Theorien Stanzels und Genettes hervortritt. Wie Fludernik/Margolin, S. 157, konstatieren, hat Stanzel seine ursprüngliche neutrale Erzählsituation später aufgegeben, um für vermeintlich erzählerloses Erzählen eine Form des dialogischen Erzählens einzuführen „as a type of narrative to be fitted in practically anywhere on the typological circle“. Vgl. die bereits zitierte Kritik an Stanzel in Diengott, „The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators“. Grundsätzlich zur Problematik der Fokalisierung vgl. Jahn, Manfred: „Windows of Focalization: Deconstruction and Reconstructing a Narratological Concept“. In: *Style* 30, 1996. S. 241-267 sowie Nieragden, Göran: „Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements“. In:

Als Beispiel für diese Problemkonstellation wird gerne Hemingways Text *The Killers* herangezogen, in dem, so die gängige Argumentation, keinerlei Hinweise textueller Art existieren, die auf die fiktionale ‚Existenz‘ eines Erzählers hindeuten.⁴²⁹

Das im Folgenden zu entwickelnde Modell eines ‚impliziten Erzählers‘ geht davon aus, dass der fiktionale Erzähler Voraussetzung der fiktionalen Erzählung bleibt. Sollte sich auf der Textebene kein textuelles Indiz eines Erzählers, wie z. B. Personalpronomina usw., nachweisen lassen, dann wird ein solcher Erzähler im Rahmen des Make-Believe-Spiels eines Lesers als fiktionale Wahrheit im eigenen Spiel impliziert, in etwa vergleichbar mit Cullers Konzept der *naturalization*, welches später auch von Fludernik in *Towards a ‘Natural’ Narratology?* aufgegriffen wird.⁴³⁰ Wenn Rezipienten einen Text lesen, an dem zunächst nichts auf einen Erzähler oder Sprecher schließen lässt, so werden Rezipienten doch, um dem Text Sinn zu verleihen, ja um den Text überhaupt verstehen zu können, im Rahmen des Spiels eine fiktionale Rezeption probieren, die, wenn auch nicht eine explizit beschriebene, so doch irgendeine Form von Vermittlung impliziert, um Verständnis zu ermöglichen – einen fiktionalen, ‚implied narrator‘.

Poetics Today 23, 2002. S. 685-697, der einerseits der Kritik an Genettes Nullfokalisierung zustimmt und zudem externe Fokalisierung allein dem heterodiegetischem Erzählen vorbehält. Grundsätzlich zur Fokalisierung unter besonderer Berücksichtigung des Erzählers vgl. Rivara, René: „A Plea For a Narrator-Centered Narratology“. In: Pier, *The Dynamics of Narrative Form*, S. 83-113. Vgl. auch im gleichen Band Herman, Luc/Vervaeck, Bart: „Focalization between Classical and Postclassical Narratology“. In: Pier, *The Dynamics of Narrative Form*, S. 115-138, die anhand der Fokalisierung narratologische Theorieentwicklung von der ‚klassischen‘ zur ‚postklassischen‘ Narratologie nachzeichnen, die sich durch „rehumanization and representation“ (S. 117) auszeichne. Vgl. auch Jannidis, „Wer sagt das?“, der für ein anthropomorphes Verständnis des Erzählers als Voraussetzung von Fokalisation plädiert.

⁴²⁹ Ausführlich auch zur Fokalisierung vgl. Schmid, bes. Kap. III, S. 113ff., der an anderer Stelle (S. 77ff.), auch in Bezug auf Hemingway, grundsätzlich das erzählerlose Erzählen ausschließt. Martínez/Scheffel charakterisieren *The Killers* als „heterodiegetisch“ und „extradiegetisch“ sowie „neutral (extern fokalisiert)“, vgl. das Schaubild in Martínez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 94. Es sei an dieser Stelle noch einmal auf Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit verwiesen, in dem erläutert wird, dass die Redeweise einer ‚fiktionalen Existenz‘ mitnichten als Einnahme einer Position im Sinne Meinongs zu verstehen ist.

⁴³⁰ In der schwedischsprachigen Literaturwissenschaft hat Skalin bereits 1991 Cullers Konzept auf ähnliche narratologische und fiktionstheoretische Weise in seine Studie zur Theorie der Figur integriert. Vgl. Skalin, Lars-Åke: *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet* [*Figur und Perspektive. Das Interpretieren literarischer Gestalten im mimetischen Sprachspiel*, Übersetzung J. A. B]. Uppsala, 1991.

Dies ist nicht allein in sogenannten ‚erzählerlosen‘ Erzählungen der Fall. Nicht jede Erzählung beginnt mit der primären fiktionalen Wahrheit, dass sie erzählt wird, also mit dem expliziten Vorschreiben der Vorstellung eines Erzählers, wengleich die Literaturgeschichte eine lange Reihe solcher Anfänge kennt.⁴³¹ Oft genug tappt der Leser anfänglich im Dunkeln, wer oder was im Rahmen der Fiktion Urheber der Rede sein soll oder gar kann und nicht selten wird gerade dies zum entscheidenden ästhetischen Effekt.⁴³² Aber auch in diesen Fällen, oder in solchen, in denen ‚unmögliche‘ Erzähler erzählen, ist es Kraft der Konventionen der Fiktion Rezipienten möglich, solchen Texten fiktionalen Sinn zu geben – im Rahmen des fiktionsschaffenden Make-Believe-Spiels. Selbst dann, wenn der Erzähler eine geometrische Figur ist oder eine tote Mutter, wie in der letzten Erzählung von Grass’ *Mein Jahrhundert*.⁴³³ Wenn man solche Phänomene als Erzähler gemäß narratologischen Standards als fiktional ‚existent‘ anerkennt,⁴³⁴ liegt es Nahe, auch ‚abwesenden‘ Erzählern ihre

⁴³¹ Zitiert sei nur jeweils der Anfang der in der deutschsprachigen Literaturgeschichte vielleicht bekanntesten ersten Sätze, die explizit die Vorstellung eines Erzählers vorschreiben, nämlich Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, in Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band VII*. Ohne Ort, 1960. S. 265: „Indem ich die Feder ergreife, um in völliger Muße und Zurückgezogenheit – gesund übrigens, wenn auch müde, sehr müde [...]“ oder Günter Grass’ *Blechtrommel*: „Zugegeben, ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt [...]“. Doch nicht nur homo- und autodiegetische Erzählungen können einen Erzähler gleich zu Beginn manifestieren, auch heterodiegetisches Erzählen kann bereits im ersten Satz die Vorstellung eines Erzählers hervorrufen: Vgl. den Beginn von Goethes *Wahlverwandtschaften*: „Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilnachmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pflropfreiser auf junge Stämme zu bringen“ (Goethe, Johann Wolfgang: *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*. Nachwort von Peter von Matt. Zürich 1996. S. 5). Die kollektive Leser-Autor-Formel des „wir“ generiert die implizite fiktionale Wahrheit eines Erzählers und die ebenso implizite fiktionale Wahrheit von Zuhörern/Lesern, also im besten Sinne einer Erzählsituation. Davon zu unterscheiden sind die narratologisch weitaus problematischeren Fälle von Erzählungen in der ersten Person Plural, die nicht notwendigerweise eine Erzählsituation evozieren. Vgl. hierzu Margolin, Uri: „Collective Perspective, Individual Perspective, and the Speaker in Between: On ‘We’ Literary Narratives“. In Chatman, Seymour/Peer, Willie van (Hg.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany 2001. S. 241-255.

⁴³² Ein besonders markantes Beispiel für eine effektvolle Ästhetisierung der Erzählsituation ist das erzählerische Werk von Günter Grass. Vgl. hierzu zuletzt Mertens.

⁴³³ Vgl. Schmid, S. 77, der ebenso wie Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* auf den Roman *Flatland. A Romance of Many Dimensions* von Edwin A. Abbot aus dem Jahre 1884 verweist, in dem die geometrische Figur ‚Herr Quadrat‘ Erzähler in einer zweidimensionalen Welt ist.

⁴³⁴ Zu Fragen der fiktionalen ‚Existenz‘ vgl. Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

Existenz anzuerkennen, und zwar generiert auf die gleiche Weise wie für andere Erzähler auch: als Produkte von fiktionalen Rezeptionsweisen, als Produkte einer Spielwelt mit einem Text, als implizite fiktionale Wahrheiten, die in der Spielwelt des Rezipienten generiert werden.

Sicherlich gibt es hier jedoch einen Unterschied, der nicht unbeachtet bleiben soll und der sich mit Hilfe von Waltons theoretischem Modell beschreiben lässt. Oskar Matzerath ist der Erzähler der *Blechtrommel*, diese primäre fiktionale Wahrheit ist eine Wahrheit, die sicherlich in jedem Spiel mit der *Blechtrommel* von allen Rezipienten generiert wird. Sie ist somit eine fiktionale Wahrheit der Werkwelt, weil sie in jeder Spielwelt mit dem Werk fiktional wahr ist.⁴³⁵ Dieser Unterschied, die Markiertheit des Erzählers auf der Textoberfläche, war Anlass für eine Reihe von Theoretikern, die Existenz eines Erzählers in Texten zu bestreiten, in denen der Erzähler unmarkiert ist.⁴³⁶ Sicherlich ist die durch primäre fiktionale Wahrheiten generierte fiktionale Existenz eines Erzählers zweifelsohne intuitiv leichter im Text ‚dingfest‘ zu machen als die implizite fiktionale Wahrheit eines Erzählers beispielsweise in Hemingways *The Killers*. Doch damit hat man allein der Intuition Rechnung getragen – ein wissenschaftlicher Beweis ist hierdurch weder für den expliziten Erzähler, der durch eine primäre fiktionale Wahrheit generiert wird, noch für die Nicht-Existenz des hier diskutierten impliziten Erzählers, der Teil der individuellen Spielwelt der Rezipienten ist, gebracht. Überhaupt von einem Erzähler in fiktionaler Literatur zu sprechen bedeutet für die Narratologie, dass sie sich zunächst einmal auf die Existenz von fiktionalen Wahrheiten einlassen muss und damit auch die Funktionen und die Mechanismen fiktionalen Rezipierens theoretisch beschreiben und begründen können muss.

Wolf Schmid plädiert in seiner jüngsten Monographie für eine Voraussetzung des Erzählers, lokalisiert auf einem „Kontinuum, das sich zwischen der maximalen und minimalen Anwesenheit indizialer Zeichen erstreckt“.⁴³⁷ Diesem Vorschlag einer Graduierung der Markiertheit des Erzählers schließt sich die vorliegende Arbeit an.⁴³⁸ Die Begründung hierfür

⁴³⁵ Zur Unterscheidung von Werkwelt und Spielwelt in Waltons Modell vgl. Kap. 1.7. der vorliegenden Arbeit.

⁴³⁶ Vgl. hierzu die Diskussion bei Schmid, S. 77ff. sowie Bareis, *Mimesis der Stimme*, bes. S. 102 und S. 111f.

⁴³⁷ Schmid, S. 79. Schmid formuliert jedoch bewusst vorsichtig und weist in seiner Diskussion der Frage darauf hin, dass dies eher eine Stellungnahme darstellt: „Mir scheint die erste Position am plausibelsten zu sein“ (ebd., S. 78) sowie auf S. 81: „Deshalb gehen wir davon aus, dass in jedem Erzählwerk ein mehr oder weniger deutlich markierter Erzähler mit dargestellt wird“, Hervorhebungen J. A. B.

⁴³⁸ In seiner Diskussion der unterschiedlichen Positionen zur Erzählerfrage, basierend auf Marie-Laure Ryans Artikel „Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction“. In: *Poetics* 10, 1981. S. 517-539, weist Schmid darauf hin, dass die Markiertheit des

speist sich allerdings im Gegensatz zu der bei Schmid nicht aus erzählerischer ‚Spurensuche‘,⁴³⁹ sondern aus den vorgetragenen fiktionstheoretischen Gründen. Grundsätzlich wird damit, im Gegensatz zur Diskussion bei Schmid, auch die Möglichkeit eingeräumt, dass Erzähltexte prinzipiell keinerlei Markiertheit des Erzählers aufweisen können, da sich die fiktionstheoretische Begründung des vorausgesetzten Erzählers nicht aus textueller Markiertheit allein ergibt, sondern das Resultat einer fiktionalen Sinnkonstitution auf der Rezipientenseite darstellt, letztlich als Produkt der Fiktionalität, begründet in der theoretischen Bestimmung des Phänomens Fiktion. Sicherlich spielen die unterschiedlichen Markierungen beim Generieren der fiktionalen Wahrheit des Erzählseins eine Rolle, sie sind allerdings nicht zwingend notwendige Voraussetzung und tendieren möglicherweise gegen null. Auch ein erzählerisch unmarkierter Text wird als erzählt oder vermittelt von Rezipienten fiktionalisiert, wenn es denn fiktional ‚Sinn‘ macht. Der Text wird als erzählt ‚naturalisiert‘, wenn eine solche Lesart irgend möglich ist. Ist dies völlig unmöglich, handelt es sich nicht um eine Erzählung.

Einen relevanten Beitrag zur Diskussion liefert der schwedische Literaturwissenschaftler Christer Johansson, der ebenfalls Waltons Fiktionstheorie heranzieht und diese mit der kognitiven sowie der ‚natürlichen‘ Narratologie von Fludernik zu verbinden versucht.⁴⁴⁰ Zunächst konstatiert Johansson, dass für das Leseerlebnis von Mittelbarkeit vor allem zwei

Erzählers nicht mit dessen Anthropomorphisierung oder Individualisierung verwechselt werden darf. Dies ist dann richtig, wenn man als Kennzeichen der Markiertheit des Erzählers solche Indizien auswählt, die über eine Individualisierung hinausgehen, also beispielsweise rein strukturelle Elemente der Textbeschaffenheit wie „Komposition des Erzähltexts“ (Schmid, S. 73). Schränkt man hingegen den Katalog solcher Indizien auf solche Symptome ein, die letztlich auf eine fiktionale Existenz einer mehr oder weniger anthropomorphen oder individualisierten Instanz deuten, ist die Unterscheidung hinfällig.

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. 81: „Der Erzähltext muss immer irgendwelche Symptome [eines Erzählers] enthalten, so schwach sie auch sein mögen“. Vgl. auch ebd., S. 79: „Die minimale Präsenz wird freilich niemals gleich null“.

⁴⁴⁰ Vgl. Johansson, Christer: „Berättaren som fiktionsspel“ [„Der Erzähler als Fiktionsspiel“, Übersetzung J. A. B.]. In: Skalin (Hg.), *Berättaren*, S. 59-83, hier S. 80: „Denna min beskrivning är för övrigt en legering av två olika traditioner och två olika sätt att närma sig berättande och fiktion: Å ena sidan fiktionsteori, där Walton är en av centralgestalterna, å andra sidan en reviderad narratologi inspirerad av kognitionsteori, där Fluderniks „naturliga narratologi“ tillhör de främsta bidragen“. [„Diese meine Beschreibung ist übrigens eine Legierung zweier verschiedener Traditionen und zweier unterschiedlicher Arten, sich dem Erzählen und der Fiktion zu nähern: Auf der einen Seite die Fiktionstheorie, mit Walton als eine der zentralen Gestalten, und auf der anderen Seite eine revidierte Narratologie, inspiriert von der Kognitionstheorie, wo Fluderniks „natürliche Narratologie“ zu den wichtigsten Beiträgen gehört“, Übersetzung J. A. B].

Aspekte besonders wichtig seien: Die Subjektivität der Mittelbarkeit und das indirekte Generieren zentraler fiktionaler Wahrheiten.⁴⁴¹ Die Subjektivität eines Erzählers kann vor allem, hier folgt Johansson Ann Banfield und Monika Fludernik,⁴⁴² durch markierte sprachliche Expressivität erzeugt werden, wie beispielsweise direkte Leseranrede, verschiedene Dialekte, markierte Syntax, unvollständige Sätze, Zweifel, Wiederholungen und ähnliches. Indirekt generierte fiktionale Wahrheiten bezieht Johansson auf ähnliche Weise wie in der vorliegenden Arbeit nach Walton vor allem auf fiktionale Wahrheiten des Werkes (und damit letztlich auch auf die Zuverlässigkeit des Erzählers),⁴⁴³ nicht aber auf fiktionale Wahrheiten der Spielwelt. Ausgehend von der primären fiktionalen Wahrheit, der Konstitution des Erzählers und seiner Erzählerrede, werden weitere fiktionale Wahrheiten generiert, beispielsweise bezüglich der *Blechtrommel*, dass Oskar beim Kampf um die polnische Post anwesend war. Zudem folgt Johansson den durchaus problematischen Vorschlägen Waltons hinsichtlich einer grundlegenden Unterscheidung zwischen ‚berichtenden‘ und ‚dichtenden‘ Erzählern, bei der die ‚berichtenden‘ Erzähler solche sind, die die fiktionale Wahrheit generieren, dass sie eine authentische Geschichte erzählen, und als ‚dichtende‘ Erzähler solche bezeichnet werden, die die fiktionale Wahrheit generieren, eine fiktionale Geschichte zu erzählen.⁴⁴⁴ Als prototypische

⁴⁴¹ Vgl. Johansson, „Berättaren som fiktionsspel“, S. 65: „Upplevelsen av berättarförmedling handlar så vitt jag kan se om två ting: subjektivitet och indirekt generering av centrala fiktionssanningar“ [„Das Erleben einer Erzählervermittlung beruht so weit ich sehe auf zwei Sachen: Subjektivität und das indirekte Generieren zentraler fiktionaler Wahrheiten“, Übersetzung J. A. B.].

⁴⁴² Johansson führt folgende Hinweise an: Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston u. a. O. 1982. S. 93ff.; Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London, New York 1993. S. 72ff., S. 366ff., S. 382ff., S. 430f.; Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, S. 168ff.

⁴⁴³ Wie bereits erwähnt hat Fludernik dafür plädiert, dass das unzuverlässige Erzählen möglicherweise eine rein fiktionsspezifische narratologische Kategorie darstellt, weshalb diese Kategorie für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit besonders wichtig ist. Johanssons Position diesbezüglich wird deshalb in Kap. 3.4.1. der vorliegenden Arbeit wieder aufgegriffen.

⁴⁴⁴ Diese Unterscheidung findet sich bei Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 368ff., der zwischen „storytelling“ und „reporting narrators“ differenziert. Vgl. auch Johansson, „Berättaren som fiktionsspel“, S. 64f. Da es allerdings nicht immer einfach ist, eine solche prototypische Erzählhaltung in jeder Form des Erzählens nachzuweisen und zudem Walton selbst darauf hinweist, dass ein und derselbe Erzähler im selben Werk sowohl ‚dichtend‘ als auch ‚berichtend‘ sein kann, wird diese heuristische Unterteilung unterschiedlicher Erzähler in der vorliegenden Arbeit nicht verwendet. Stattdessen werden unterschiedliche Erzählertypen prinzipiell mit

Erzählformen berichtender Erzähler, die innerhalb der Fiktion behaupten, eine wahre Geschichte zu berichten, nennt Johansson solche Werke, die formale Nachbildungen nicht-fiktionaler Diskurse sind, wie beispielsweise Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*.⁴⁴⁵ Auch wenn Johansson gerade für diesen Typus des markierten Erzählers einer ‚wahren‘ Geschichte es grundsätzlich für richtig hält, am Konzept des Erzählers festzuhalten, was er für den Fall des unmarkierten Erzählens in Zweifel stellt, gesteht er dennoch die Möglichkeit ein, dass selbst ein solcher markierter, berichtender Erzähler gleichsam ‚verschwindet‘: Als Beispiel führt Johansson hier Grass’ erstes Kapitel der *Blechtrommel* an, in dem die anfängliche genaue Beschreibung der Erzählsituation des Ich-Erzählers aus dem Blick gerät, wenn Oskar die Geschichte seiner Großmutter auf dem Kartoffelacker überwiegend extern fokalisiert berichtet. In einem solchem ‚Mischfall‘ ist es nach Johansson nach wie vor berechtigt, von einem Erzähler zu sprechen, während „unpersonifizierte epische Fiktionen“ solche Fälle darstellen, bei denen man nicht nach dem Erzähler fragen kann.⁴⁴⁶ Dies sind in erster Linie heterodiegetische Erzählungen unmarkierter Erzähler, wie im Falle von Birgitta Trotzigs *En berättelse*

Hilfe Genettes Terminologie, gegebenenfalls auch unter Rückgriff auf die Terminologie Stanzels, unterschieden.

⁴⁴⁵ Eine ähnliche Typologisierung unternimmt auch Rossholm, der in solchen Fällen von „Dummies“ spricht und dies explizit mit der Funktion von Puppen vergleicht. Vgl. Rossholm, bes. Kap. VII, S. 181ff., der ebenfalls *Werther* als Beispiel heranzieht sowie S. 195: „Like the doll, the novel [d. i. *Werther*] has an appearance of something it is not – a printed copy of a collection of authentic letters“. Vgl., auch für viele weiterführende Hinweise, Johansson, „Berättaren som fiktionsspel“, bes. S. 67, der dort u. a. auf einen Artikel von Michal Glowinski verweist, der die Ich-Erzählung als „formal mimetics“ charakterisiert. Vgl. Glowinski, Michal: „On the First-Person Novel [Übersetzung Rochelle Stone]“. In: *New Literary History* 9, 1977. S. 103-114, hier S. 106. Einmal mehr, und von Johansson hier nicht explizit genannt, scheint Käte Hamburger Patin gewesen zu sein, vgl. für die Ich-Erzählung ihren Begriff der „Mimesis der Wirklichkeitsaussage“, die sie an selbiger Stelle auch ausdrücklich auf den Briefroman (ihr Beispiel ist ebenfalls *Werther*) bezieht. Vgl. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, hier S. 260.

⁴⁴⁶ Vgl. Johansson, „Berättaren som fiktionsspel“, S. 71ff., der von „Ickepersonifierade episka fiktioner“ spricht. Es scheint, dass man bezüglich Oskars Ausschweifungen durchaus im Sinne Genettes von einer Paralepse sprechen könnte, vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 140: „Es kann sich aber auch, im Rahmen einer internen Fokalisierung, um eine eingestreute Information über die Gedanken einer nicht-fokalen Figur handeln oder über einen Vorfall, den die fokale Figur nicht beobachtet hat“. Zwar handelt es sich hier nicht um interne Fokalisierung eines heterodiegetischen Erzählers, sondern um einen autodiegetischen Erzähler, der seine natürlichen Begrenzungen überschreitet, das Phänomen bleibt aber im Grunde das Gleiche. Die von Johansson angeführte Stelle in der *Blechtrommel* ist im Übrigen nicht die einzige in diesem Roman, eine vergleichbare Stelle habe ich in Bareis, „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*“, S. 78 diskutiert.

från kusten. Es sei in solchen Fällen weder werkfiktional noch spielfiktional wahr im Sinne Waltons, dass jemand die Geschichte erzählt – sie erzählt sich sozusagen von selbst und die Frage nach dem Erzähler wird laut Johansson zur „Unfrage“.⁴⁴⁷ Inkonsequent ist allerdings, dass Johansson für Trotzigs Roman explizite Markierungen von Subjektivität anführt wie beispielsweise umgangssprachliche Ausdrücke und typische Wendungen der gesprochenen Sprache sowie Zweifel an der Darstellung. Diese Zeichen von Subjektivität hat er zuvor als deutliche Beispiele für die Vermittlung durch einen Erzähler besprochen. Es macht wenig Sinn, im Falle von Trotzigs Roman von ‚erzählerlosem Erzählen‘ zu sprechen, da gerade in diesem Beispiel durch die markierte Subjektivität die Vorstellung einer vernehmbaren Erzählerstimme angelegt ist. Zwar wird ein explizites Erzähler-Ich nicht artikuliert, aber ausgehend von diesem Verständnis reduziert man die Kategorie des Erzählers zur fiktionalen ‚dramatisierten‘ Figur, die notwendigerweise die Darstellung einer anthropomorphen Gestalt sein muss. Ein solches Verständnis widerspricht jedoch dem mittlerweile allgemeinen Konsens, dass auch in Romanen der dritten Person, in denen der Erzähler sich nicht explizit durch die Verwendung eines Personalpronomens und als menschliche oder menschenähnliche Figur innerhalb oder außerhalb der Diegese in die Fiktion hineinschreibt, dennoch von einem Erzähler gesprochen werden kann. Die diversen Markierungen im Sinne von Banfield, Fludernik, Schmid und auch Jannidis sollten Anlass genug sein, auch in solchen Fällen, in denen der Erzähler sich nicht explizit vorstellig macht, von einem Erzähler

⁴⁴⁷ Vgl. Johansson, „Berättaren som fiktionsspel“, S. 72: „Frågan ’vem berättar’ är en icke-fråga“ [„Die Frage ‚wer erzählt‘ ist eine Unfrage“, Übersetzung J. A. B.]. An anderer Stelle habe ich dargelegt, dass die Frage nach dem Erzähler besser mit der Frage „Wie wird es fiktional wahr im Rahmen des Spiels, dass der Rezipient Kenntnis von den Propositionen des Werkes erhält?“ ersetzt wird, weil damit die unglückliche Anbindung der Erzählerkategorie an eine komplett anthropomorphe Entität vermieden wird. Vgl. Bareis, „Mimesis der Stimme“, bes. S. 116. Für eine bedingt positive Stellungnahme zur Antropomorphisierung des Erzählers vgl. die bereits zitierte Stelle in Jannidis, „Wer sagt das?“, S. 151-164, bes. S. 162: „Vieles spricht dafür, daß die Erzählinstanz als eine einheitliche Gestalt wahrgenommen wird“. Zur Antropomorphisierung auf der einen und der entpersonalisierten ‚fluktuierenden Erzählfunktion‘ im Sinne Hamburgers auf der anderen Seite vgl. auch Schmid, S. 73ff.

sprechen zu können.⁴⁴⁸ Eine notwendige Anthropomorphisierung für jeden Typus von Erzähler vorauszusetzen, erscheint unnötig.⁴⁴⁹

Dennoch ist der Ansatz von Johansson für die vorliegende Arbeit relevant, gerade weil er in hohem Maße das theoretische Modell Waltons in eine fiktionstheoretisch orientierte Erzähltheorie überführen möchte, aber auch in Hinblick auf die Frage nach dem Erzähler: Denn für gewisse erzähltechnische Verfahren wie beispielsweise innerer Monolog und *stream of consciousness* führt Johansson den Begriff des „Erlebnisspiels“ ein.⁴⁵⁰ In diesen Fällen, und dies ist für die vorgeschlagene Beantwortung der vorliegenden Fragestellung ein gewichtigerer Einwand als der Hinweis auf fehlende explizite Anthropomorphisierung des Erzählers, ist es bei weitem nicht so einfach, die Frage zu beantworten, wie der Rezipient dann von den fiktionalen Wahrheiten des Werkes weiß. Im Normalfall wird diese Frage im Falle eines expliziten und markierten Erzählers über den Erzähler selbst beantwortet. Im Falle Werthers ist es fiktional wahr, dass wir die authentischen Briefe Werthers lesen, die ein Herausgeber in Buchform zusammengestellt hat. Der fiktionale Herausgeber ist die fiktional-epistemologische Antwort darauf, wie es fiktional wahr ist, dass Rezipienten die Briefe Werthers lesen. Er ist weiterhin heterodiegetischer Erzähler im abschließenden Kapitel, der u. a. vom Begräbnis Werthers berichtet, während Werther selbst in den Briefen intradiegetisch-autodiegetisch erzählt. Doch wer verschafft dem Leser Zugang zum Bewusstsein von Schnitzlers *Lieutenant Gustl*? Wie ist es fiktional begründet, dass man die Niederschrift der intimsten Gedanken eines Offiziers plötzlich in gedruckter Form lesen kann? Gerade in solchen Fällen ist es

⁴⁴⁸ Eine Zusammenstellung von „Zeichen für den Erzähler“ findet sich zuletzt bei Jannidis, „Zwischen Autor und Erzähler“, bes. S. 549f. Das dort entwickelte Modell konstruktiver Inferenzprozesse behandelt aus kognitionswissenschaftlicher und linguistisch-pragmatischer Perspektive teilweise die hier besprochene Problematik, jedoch nicht aus fiktionstheoretischer Sicht. Eine Zusammenstellung von „Symptomen oder indizalen Zeichen“ des Erzählens liefert auch Schmid, S. 72f.

⁴⁴⁹ Im Falle des unzuverlässigen Erzählens scheint eine solche Voraussetzung allerdings möglicherweise gerechtfertigt, vgl. hierzu Kap. 3.4.1. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁵⁰ Vgl. Johansson, „Berättaren som fiktionsspel“, S. 72ff., hier S. 72: „Fiktionsprosan måste inte med nödvändighet representera en berättare eller auktorisera ett episkt spel, utan kan primärt iscensätta personifierade upplevelsespel (figurala spelfiktioner), där vi uppfattar fiktionsvärlden genom en karaktärs perspektiv, eller anonyma upplevelsespel (perceptuella spelfiktioner), där vi föreställer oss att vi direkt ser och hör händelserna i fiktionsvärlden“. [„Fiktionale Prosa muss nicht notwendigerweise einen Erzähler darstellen oder ein episches Spiel autorisieren, sondern kann primär personifizierte Erlebnisspiele (figurale Spielfiktion) inszenieren, in denen wir die fiktionale Welt durch die Perspektive einer Figur wahrnehmen, oder anonyme Erlebnisspiele (perzeptuelle Spielfiktion) darstellen, bei denen wir uns vorstellen, die Ereignisse in der Fiktionswelt direkt zu sehen oder zu hören“, Übersetzung J. A. B.]

außerordentlich problematisch, mit einem Erzählerbegriff zu operieren, der zudem anthropomorphe Züge aufweisen soll. Johanssons ablehnende Haltung gegenüber der Voraussetzung eines Erzählers in solchen Fällen deckt sich mit der Sichtweise bei Walton:

Narrators are certainly not inevitable in representations composed of words. It is entirely possible to understand a verbal text as simply making the propositions its words express fictional without making it fictional that those words are spoken or written by anyone or in any way to be attributed to anyone. (We might think of the choice as that between understanding a text to be preceded implicitly by "Let's imagine that" or "Let's imagine someone saying [writing, thinking] that.")⁴⁵¹

Innerhalb des medienübergreifenden Modells von Walton scheint diese Sichtweise durchaus gerechtfertigt, was auch damit zusammenhängt, dass Walton sich nicht mit den Konsequenzen dieser Perspektive für die Narratologie auseinandersetzt. Für eine narratologisch orientierte Fiktionstheorie ist die oben zitierte Position jedoch nicht ausreichend. Johansson hat sich in seinen Arbeiten offenbar der Argumentation Waltons angeschlossen, was mit seiner Favorisierung eines anthropomorphen Erzählermodells korreliert. Denn auch Waltons Formulierungen deuten eher auf einen dramatisierten oder figuralen, also anthropomorphisierten Erzähler hin; die Frage, wie der Rezipient Kenntnis von den Propositionen des Werkes erhält, wird in dieser Sichtweise nicht beantwortet. Aus interpretationstheoretischer Perspektive mag dies gerechtfertigt erscheinen: Eine Antwort auf die Frage nach dem Ursprung der Erzählerrede ist nicht für jeden Fall interpretatorisch relevant und ein Ignorieren der Frage mag für das Textverständnis und die Textinterpretation ohne notwendige negative Konsequenzen durchaus vertretbar sein. Für eine fundierte theoretische Auseinandersetzung einer fiktionstheoretischen Narratologie, die nicht nur Fragen nach fiktionstheoretischen, sondern auch erzähltheoretischen Konsequenzen und Voraussetzungen beantworten will, bleibt dieses Ergebnis jedoch hinter den notwendigen Ansprüchen zurück. Ein wichtiger Aspekt, der hierbei übersehen wird, ist die Bedeutung und Abschätzung des individuellen Rezeptionsverhaltens, das insbesondere in Cullers und Fluderniks Konzept der *naturalization* thematisiert wird. Literarische Darstellungen evozieren immer die Mimesis von Rede oder Stimme, allein schon durch ihre Sprachlichkeit, aber auch gegebenenfalls

⁴⁵¹ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 365. Vgl. auch S. 357: „Often it is indeterminate how fictionally we manage to see or hear his [d. i. der Erzähler, J. A. B.] words, and to ask may be to ask a silly question“.

durch Schriftlichkeit, wenngleich in unterschiedlich starkem Maße.⁴⁵² Stellt man die Frage nach dem Erzähler nicht allein nach den Kriterien anthropomorpher, dramatisierter Subjektivität, sondern wie vorgeschlagen auch in einem ‚fiktionsepistemologischen‘ Sinne, also danach, wie es im Rahmen des Make-Believe-Spiels fiktional wahr sein kann, dass ein Rezipient von den Propositionen des Werkes Kenntnis erhält, dann lässt sich selbst in Fällen wie Schnitzlers *Lieutenant Gustl* eine narratologisch und fiktionstheoretisch relevante Antwort geben: Beim Rezipieren gemäß den Prinzipien des Make-Believe-Spiels ist es Rezipienten *möglich*, sich individuell eine Antwort auf die Frage nach der Herkunft vorzustellen, um für sich selbst im Rahmen des eigenen Spiels ein kohärentes fiktionales Bild zu ‚naturalisieren‘ – sofern der Rezipient aus welchen Gründen auch immer überhaupt am Stellen dieser Frage und ihrer Beantwortung interessiert ist. Damit ist gemeint, dass Rezipienten, die den inneren Monolog des Leutnants lesen und sich in ihrem privaten Spiel mit dem Text die Frage stellen, wie sie fiktional von den Gedanken des Leutnants erfahren, darauf eine für sich schlüssige Antwort im Rahmen ihres privaten Spiels imaginieren können. Diese fiktionale Wahrheit wird jedoch ausschließlich im privaten Spiel des jeweiligen Rezipienten aktualisiert und stellt somit eine fiktionale Wahrheit der Spielwelt und nicht der Werkwelt dar. Sie ist sicherlich keine zwingende Voraussetzung, um den Text zu verstehen, und wird sicherlich nicht in jedem Spiel mit *Lieutenant Gustl* von jedem Rezipienten explizit imaginiert. Folgt man hier der Argumentationsweise Waltons, dann stellt die Frage nach der Herkunft und der Möglichkeit, Gustls intimste Gedanken lesen zu können, eine ‚dumme Frage‘ dar, die aufgrund der konventionalisierten fiktionalen Rezeptionsweise sich so eigentlich nicht stellt – stellt man sie dennoch, dann ist man sozusagen ein ‚Spielverderber‘.⁴⁵³ Diese Sichtweise scheint teilweise berechtigt, möglicherweise aber eine Spur zu flüchtig – gerade in Hinblick auf narratologische Fragestellungen. Vielmehr erscheint es plausibler, in

⁴⁵² Dies gilt selbstverständlich auch für nicht-fiktionale Texte. In nicht-fiktionalen Texten ist aber im Normalfall klar, wer Urheber der Rede ist, in fiktionalen Texten ist diese Frage aber weitaus problematischer.

⁴⁵³ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, bes. S. 174ff., der u. a. die Frage, weshalb in Leonardos Abendmahl Jesus und seine Jünger nur an der einen Seite des Tisches sitzen anstatt einander gegenüber, als „silly question“ bezeichnet. Es gibt keine fiktionale Wahrheit, die begründet, weshalb bei einem Abendmahl alle Menschen nur an einer Seite des Tisches sitzen. Der Grund ist allein, dass Leonardo das Bild auf eine Weise komponiert hat, auf der alle Personen von vorne abgebildet werden können. Um das Bild fiktional zu rezipieren, sollte man als Rezipient über diese Merkwürdigkeit hinwegsehen – sonst ist man schlicht sein eigener Spielverderber. Dies scheint darüber hinaus ein weiterer Beleg dafür, dass ein Prinzip der Genrekonvention die bereits diskutierten Prinzipien sinnvoll ergänzen kann. Vgl. Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

solchen Fällen, in denen Rezipienten solche vermeintlich ‚dummen‘ Fragen stellen, die sich mit der fiktionsepistemologischen Frage nach dem Ursprung der Vermittlung beschäftigen, davon auszugehen, dass man sich als Rezipient in seinem privaten Spiel die notwendigen Bedingungen so vorstellt, dass die dabei imaginierten fiktionalen Wahrheiten nicht gegen explizite fiktionale Wahrheiten der Werkwelt verstoßen, sondern mit ihnen in Einklang gebracht werden können. Wenn man also die vermeintlich ‚dumme‘ Frage nach der Möglichkeit stellt, wie man von Gustls Gedankenstrom Kenntnis erhält, hat man die Möglichkeit, sich in einem privaten Spiel eine schlüssige Antwort vorzustellen, wie es dazu gekommen sein könnte, dass diese Gedanken plötzlich schriftlich zugänglich sind.⁴⁵⁴ An dieser Stelle könnte man nun einwenden, dass man sich offenbar alles vorstellen darf, was man will und dass dies kaum die Grundlage einer narratologischen Fiktionstheorie sein kann. Dem sei entgegen gehalten, dass dies mehr oder weniger bei jeder Rezeption fiktionaler Werke vorkommt, ja einen notwendigen Teil einer Sinnkonstruktion überhaupt darstellt – innerhalb gewisser Grenzen und durchaus regelgeleitet. Weit weniger als das, was sich von Rezipienten vorgestellt wird, ist tatsächlich explizit formulierter Text.⁴⁵⁵ Isters Modell der Leerstellen zielt wohl ebenso auf eine Beschreibung dieses Phänomens wie beispielsweise Peter Härtlings Poetik:

Liest jemand den Satz: „Karl betritt sein Zimmer“, dann betritt er, solange das Zimmer nicht in Einzelheiten geschildert und in die

⁴⁵⁴ Auch Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 158 diskutiert diese Frage und rückt den autonomen inneren Monolog in die Nähe des Dramas, bei dem allerdings die Beschreibung der Fiktionalität in seinem Modell, wie bereits an anderer Stelle diskutiert, jedoch nur noch schwer nachvollziehbar ist. Die Frage, wie man erzähllogisch als Rezipient Kenntnis von Gustls Monolog erhalten kann, wird dann für Zipfel auch eher zu ‚science fiction‘ als ‚fiction science‘: „Versucht man trotzdem, die Entstehung des Textes erzähllogisch zu erklären, muß man zu technischen Konstruktionen, die direkt aus einem Science-Fiction-Roman stammen könnten, Zuflucht nehmen“, worauf Zipfel die in der Tat phantasievoll generierten fiktionalen Wahrheiten des möglicherweise privaten Make-Believe-Spiels von David Lodge zitiert: „For the reader, it’s rather like wearing earphones plugged into someone’s brain, and monitoring an endless tape-recording of the subject’s impressions, reflections, questions, memories, fantasies, as they are triggered either by physical sensations or the associations of ideas“ (Lodge, David: *The Art of Fiction. Illustrated from Classical and Modern Texts*. London u. a. O. 1992. S. 47, zitiert nach Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 158). Wie Zipfel konstatiert ist es in herkömmlichen diskursorientierten Erzähltheorien nicht mehr möglich, solche Texte als Erzählungen zu definieren, allein Fluderniks Modell nennt Zipfel als mögliches Modell, das derartige Texte in den Bereich der Erzählungen integrieren kann, während die vorliegende Arbeit eine fiktionstheoretische Lösung der erzähllogischen und ‚fiktionsepistemologischen‘ Fragestellung anbietet.

⁴⁵⁵ Vgl. auch Kap. 1.6.1. der vorliegenden Arbeit.

Phantasie hineingebaut ist, wahrscheinlich sein eigenes Zimmer. Unter „Zimmer“ assoziiert er das oder die Zimmer seiner Gegenwart und seiner Vergangenheit, seine Phantasie kann selbst schon *das* Zimmer geschaffen haben, in dem er wohnen möchte.⁴⁵⁶

Noch einmal: Auch Narratologen sind, frei nach Hans Robert Jauß,⁴⁵⁷ erst einmal Leser, und auch Narratologen müssen fiktionale Wahrheiten generieren, zum Beispiel die fiktionale Wahrheit eines Erzählers, um fiktionale Texte als fiktionale lesen und anschließend analysieren zu können.⁴⁵⁸ Das Generieren eigener fiktionaler Wahrheiten in der Spielwelt des Make-Believe-Spiels ist konstitutiver Bestandteil des Phänomens literarischer Fiktion. Wenn man sich beim Lesen der *Blechtrommel* einen derartig unglaublichen (und wohl auch unglaubwürdigen) Zwerg wie Oskar Matzerath tatsächlich vorstellen kann oder sich ein erzählendes Viereck,

⁴⁵⁶ Härtling, S. 16. Vgl. weiterführend zur zitierten Stelle Todtenhaupt, Martin: „Schreiben ‚gegen den Widerstand der Phantasie‘. Aspekte autobiographischen Schreibens im Werk Peter Härtlings“. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München 2006. S. 247-262, bes. S. 260.

⁴⁵⁷ Vgl. Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. 1970, S. 169: „Denn auch der Kritiker, der sein Urteil über eine Neuerscheinung fällt, der Schriftsteller, der sein Werk angesichts der positiven oder negativen Normen eines vorangegangenen Werkes konzipiert, und der Literaturhistoriker, der ein Werk in seine Tradition einordnet und geschichtlich erklärt, sind erst einmal Leser, bevor ihr reflexives Verhältnis zur Literatur selbst wieder produktiv werden kann“.

⁴⁵⁸ Gerade dies wird von Fludernik für die Theoriebildung in der Narratologie zurückgewiesen, vgl. Fludernik, „Metanarrative and Metafictional Commentary“, S. 33: „Like ordinary readers, critics import a scenario of ‘somebody must be telling this story’ into the text – which is quite O. K. as a *reading strategy* – but then go on to raise this narrator figure on the theoretical plane of narrative theory, thereby positing that we *always* have a communicational basic frame, that there always is a narrator figure even if the narrative pretends hard that there is not. [sic]“, Hervorhebungen im Original. Hier wird allerdings deutlich, dass Fludernik in ihrem Bestreben, die Narratologie von vermeintlich subjektiver Beteiligung des Theoretikers frei zu halten, ein Wissenschaftsverständnis anstrebt, das möglicherweise der Fiktionalität des Gegenstands nicht gerecht wird. Damit soll nicht eine Fiktionalisierung oder Subjektivierung der Narratologie propagiert werden, wohl aber ein kohärentes theoretisches Modell fiktionaler Literatur, das auch die durchaus subjektive Rezeption theoretisch durchleuchten kann. Es sei zudem daran erinnert, dass Culler, von dem Fludernik für ihr eigenes theoretisches Modell das Konzept der *naturalization* übernommen hat, diese „strategy of naturalization [...] not as an analytic perspective on fiction, but as a part of the fiction-making process“ (Culler, „Problems in the Theory of Fiction“, S. 6.) charakterisiert. Weiterhin scheint es nicht zwingend notwendig, aus der vorgeschlagenen Setzung eines impliziten fiktionalen Erzählers eine Kommunikationssituation abzuleiten oder gar eine kommunikationstheoretische Bestimmung des fiktionalen Erzählens vorauszusetzen, wie dies von Fludernik im Zitat oben im Sinne Nünning's gefolgert wird.

alternativ eine zum Erzählzeitpunkt bereits verstorbene Mutter vorstellen und als Erzähler akzeptieren kann, dann sollte die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass Rezipienten sich auch ohne explizite Verankerung im Text frei im Rahmen ihres eigenen Spiels fiktionale Imaginationen vorstellen, die Antworten darauf geben, wie man gegebenenfalls Kenntnis von den Propositionen des Werkes erhalten hat. Sicherlich ist es oftmals möglich, diese Frage schlicht unbeantwortet zu lassen – man stellt sich den Text einfach als auf nicht näher spezifiziere Weise vermittelt vor, sozusagen ‚von wem oder von was auch immer‘. In den meisten Fällen scheint dies ohnehin eine Frage der Konvention zu sein.⁴⁵⁹ Wichtig bleibt jedoch, dass Rezipienten, um überhaupt eine Erzählung fiktional rezipieren zu können, um Fiktion überhaupt erst entstehen zu lassen, rudimentäre fiktionale Vermittlung im Rezeptionsakt, möglicherweise rein konventionell und unterbewusst, als fiktionsschaffenden Teil ihrer Rezeption benötigen. Ist es selbst im eigenen Spiel nicht mehr vorstellbar, von irgendeiner Vermittlung auszugehen, und solche Literatur ist sicherlich zumindest denkbar, dann handelt es sich auch nicht mehr um eine fiktionale Erzählung (aber möglicherweise immer noch um Fiktion). Das bedeutet, dass Texte, die sich Rezipienten als Erzählungen vorstellen und die sie als erzählt rezipieren auch stets die fiktionale Wahrheit eines im eigenen Make-Believe-Spiel impliziten Erzählers generieren. Es handelt sich hierbei um Vorstellungen *de se*.⁴⁶⁰ Beim Lesen von Lieutenant Gustls innerem Monolog ist es fiktional wahr, dass man selber als Rezipient momentan Kenntnis von den innersten Gedanken des Leutnants erhält. Diese Vorstellung über einen selber als Rezipient macht es möglich, weitere fiktionale Wahrheiten zu generieren, sowohl über sich selbst, als

⁴⁵⁹ Hier böte sich ein Abstecher in eine historisch orientierte Narratologie an, die belegen könnte, dass das Auftauchen neuer Erzählstrategien, beispielsweise des sogenannte erzählerlosen Erzählens in der dritten Person, des *stream of consciousness* oder des Erzählens in der zweiten Person, anfängliche Irritation ausgelöst haben, da die *Mimesis des Erzählens* plötzlich weniger realistisch daherkam. Ebenso scheint es richtig, dass die Rezeption von beispielsweise Schnitzlers *Lieutenant Gustl* von anderen historischen Erscheinungsformen einer weniger mimetischen Darstellung durch Tradierung von Konvention profitierte: Eine Gesellschaft von Lesern, die Robinson Crusoes Aufzeichnungen und die Briefe Werthers kannte, war wahrscheinlich besser auf eine solche Darstellungsform vorbereitet als eine Gesellschaft, in der keinerlei Erzählformen bekannt sind, die gegen eine strikte Nachahmung des Erzählens verstoßen und die keine verwandten Phänomene kennt, die eventuell verstärkt werden können. Das bereits diskutierte Prinzip der Genrekonvention müsste diesen Aspekt ebenfalls berücksichtigen. Zum historischen „Wandel von Erzählaspekten“ vgl. Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 126 sowie Fludernik, Monika: „The Diachronization of Narratology. Dedicated to F. K. Stanzel on his 80th birthday“. In: *Narrative* 11, 2003. S. 331-348.

⁴⁶⁰ Vgl. Kap. 1.5. der vorliegenden Arbeit.

auch darüber, wie man selber momentan Kenntnis von den Gedanken des Leutnants erhält. Die Vorstellung eines impliziten Erzählers ist also Teil der Vorstellungen *de se* im Rahmen von Waltons Modell. Für die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie bedeutet dies, dass es durchaus legitim und plausibel sein muss, im theoretischen Beschreiben des fiktionalen Erzählens fiktionale Wahrheiten, die in der privaten Spielwelt des Rezipienten generiert werden, als theoretische Bausteine zu verwenden;⁴⁶¹ im Falle dramatisierter Erzähler handelt es sich beim Erzähler um eine fiktionale Wahrheit der Werkwelt, die in allen Rezeptionen als fiktional wahr gilt. Im Falle scheinbar ‚erzählerloser‘ Erzählungen, die dennoch als ‚nicht näher bestimmt fiktional vermittelt oder erzählt‘ gelten, lässt sich diese Rezeptionsweise als konventionalisiertes privates Spiel des Rezipienten beschreiben. Prinzipiell unmöglich scheint es, einen Text zu rezipieren und dabei fiktionale Wahrheiten unterschiedlicher Art zu generieren, um die Mechanik des Generierens im eigenen Spiel zu entfalten, wenn dabei derart grundlegende fiktionale Wahrheiten wie die fiktionsepistemologische Möglichkeit, wie man als Rezipient überhaupt von den primären fiktionalen Wahrheiten Kenntnis erhalten kann, nicht gegeben sind. Soll die Mechanik des Generierens sich entfalten können, muss im Rezeptionsprozess auf eigene fiktionale Wahrheiten zurückgegriffen werden, um erfolgreich weitere fiktionale Wahrheiten generieren zu können. Im Falle von vermeintlich erzählerlosen Erzählungen muss auf die fiktionale Wahrheit der eigenen Spielwelt zurückgegriffen werden, dass man sich als Rezipient den Text als erzählt vorstellt, auch wenn nicht näher bestimmt ist, wie und von wem der Text vermittelt wird. Waltons Fiktionstheorie wird hier deshalb wie beschrieben so erweitert und für den Bereich der Narratologie modifiziert, um zu erklären, weshalb vermeintlich ‚erzählerlose‘ Erzählungen – oftmals unterbewusst und konventionalisiert – von Rezipienten dennoch als erzählt oder vermittelt rezipiert werden. Es ist Teil des fiktionsschaffenden Phänomens, der Fiktionalität selbst.

Damit sei zunächst folgendes festgehalten: *Fiktionale Erzählungen sind dadurch definiert, dass es zumindest implizit im Rahmen des privaten Make-Believe-Spiel des Rezipienten fiktional wahr ist, dass die Erzählung dem Rezipienten erzählt oder auf andere Weise vermittelt wird.*⁴⁶² Die Rezeption einer fiktionalen Erzählung setzt voraus, dass der Rezipient sich die Vermittlung der Erzählung fiktional vorstellt, will heißen,

⁴⁶¹ Ohne Rückgriff auf fiktionale Wahrheiten der Spielwelt, zumindest jene, die auch Teil der Werkwelt sind, wäre eine Kommunikation über Literatur nicht möglich. Das Austarieren von fiktionalen Wahrheiten zwischen Werkwelt und Spielwelt stellt somit eine der Aufgaben dar, der sich die Literaturwissenschaft stellen muss. Vgl. auch Kap. 1.7. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁶² Vgl. auch Bareis, „Mimesis der Stimme“, S. 115.

dass die Erzählung von einem möglicherweise nicht näher bestimmten fiktionalen Erzähler vermittelt wird.

In dieser Definition der fiktionalen Erzählung wird also ebenfalls ein Erzähler vorausgesetzt, jedoch nicht notwendigerweise explizit an der Textoberfläche markiert, sondern gegebenenfalls als implizierte fiktionale Wahrheit im Make-Believe-Spiel des Rezipienten, sozusagen als fiktional implizierter Erzähler, als ‚fictionally implied narrator‘.⁴⁶³ Erzählungen ‚spurloser‘ Erzähler werden in dieser Sichtweise ebenfalls als von fiktionalen Erzählern vermittelte Erzählungen betrachtet. Die Fiktionalität des Erzählers bezieht sich auf dessen Rolle im Rahmen des Spiels und nicht auf dessen ontologischen Status, auf dessen Fiktivität. Ein fiktionaler Erzähler kann im Prinzip alles sein: Ein klar formulierter oder selbst formulierender Erzähler, ein dramatisierter Erzähler, eine nur ‚hörbare‘ Stimme mit anthropomorphem Ursprung, nur die Mimesis von Stimme, oder gar noch weniger; der Erzähler kann auf eine wirkliche oder historische Person referieren oder auch nicht – die Fiktionalität beruht auf der Funktion im Spiel, nicht auf dessen ontologischen Status.

Hier kommen wir zu dem bereits angedeuteten Verständnis von Mimesis, das nun als konstitutiv für fiktionale Erzählungen gesetzt werden kann. Mimesis im Sinne von sowohl Nachahmung, Imitation und/oder Darstellung/Repräsentation ist hier nicht die Mimesis von Wirklichkeit in möglichst breiter und getreuer Form auf der Ebene des Dargestellten, sondern die Nachahmung, Imitation und/oder Darstellung/Repräsentation von Erzählen, auf Ebene des Darstellens. In Peter Bichsels Worten, die dem dritten Teil dieser Arbeit als Motto vorangestellt sind: „Und nicht Realität wird nachgeahmt, sondern die Situation des Erzählens“.⁴⁶⁴ Ein derartiges Mimesisverständnis findet sich formuliert in Ansgar Nünnings für die vorliegende Arbeit zentralem Beitrag „Mimesis des Erzählens“,⁴⁶⁵

⁴⁶³ Zumindest an einer Stelle deutet Walton ein solches Verständnis an, wenngleich im Zusammenhang mit seiner bereits zitierten Diskussion zum ‚impliziten Autor‘ bzw. ‚apparent artist‘, vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 370: „When we are interested in the impression a text gives of how or why or by what sort of person it was written, apart from how reliable or unreliable that impression is, it is likely that we *imagine* someone of that sort writing it thus“. Der hier postulierte fiktional implizite Erzähler korreliert nur teilweise mit der Unterscheidung bei Schmid zwischen der „expliziten“ und „impliziten“ Darstellung des „fiktiven“ Erzählers, vgl. Schmid, S. 72ff. Zwar ist Schmid's Darstellungsmodus des impliziten Erzählers ebenfalls „obligatorisch“ für fiktionales Erzählen, er wird aber in Dichotomie zum expliziten Erzähler verstanden, was der in der vorliegenden Arbeit besprochenen Unterscheidung von dramatisiertem und nicht-dramatisiertem Erzähler entspricht.

⁴⁶⁴ Bichsel, S. 8.

⁴⁶⁵ Fludernik nennt Nünnings Artikel „seminal“, „a landmark contribution“ sowie „revolutionary“, weckt aber gleichzeitig eine Reihe kritischer Fragen, die im weiteren

in dem zwar ein in diese Richtung argumentierendes Mimesisverständnis für den Akt des Erzählens vorgeschlagen wird, was allerdings von Nünning vor allem in Hinblick auf das metanarrative Erzählen weiter verfolgt und nur ansatzweise mit einer fiktionstheoretischen Fragestellung verknüpft wird.⁴⁶⁶ Nünning setzt sich dort kritisch mit der Privilegierung der Mimesis des Dargestellten auseinander, die sich in besonders hohem Maße in strukturalistisch orientierten erzähltheoretischen Ansätzen manifestiere:⁴⁶⁷

Strenggenommen ist ohnehin eigentlich nicht die Geschehensillusion das Primäre, sondern die Erzählillusion, weil der Akt des Erzählens das Erzählte – die Ebene der Figuren und der Geschichte – überhaupt erst hervorbringt.⁴⁶⁸

Dies deckt sich mit der hier diskutierten Sichtweise insofern, als dass die fiktionale Wahrheit des Erzählers und des Erzähltseins in Waltons Modell die primäre fiktionale Wahrheit darstellt, von der die Darstellung der Figuren und des Geschehens auf diegetischer Ebene abhängig sind. Und damit plädiert Nünning infolge dessen auch für ein epistemologisch geprägtes Verständnis der Frage nach dem Erzähler.⁴⁶⁹ Nünning konstatiert

Verlauf noch diskutiert werden. Vgl. Fludernik, „Metanarrative and Metafictional Commentary“, hier S. 1 und S. 15.

⁴⁶⁶ Vgl. Nünning, „Mimesis des Erzählens“. Nünnings Diskussion der Metanarrativität und Metafiktionalität, die er in späteren Arbeiten weiter diskutiert hat, wird in den Kap. 3.4.2.-3.4.4. eingehend besprochen werden. Ansatzweise formuliert findet sich der grundlegende Gedanke der Nachahmung des Akts des Erzählens beispielsweise bereits bei Hernstein Smith, S. 196: „[T]he act of narration is itself understood to be fictive and the entire verbal structure of the work is understood to be not a tale told but the representation of a telling“.

⁴⁶⁷ Vgl. auch Aczel, S. 469f., der von „diegetic category fetishism“ der strukturalistischen Narratologie spricht sowie Nünning, „Mimesis des Erzählens“, S. 14, Fn. 6, der „die traditionelle strukturalistische Privilegierung der Ebene der Handlung zuungunsten der erzählerischen Vermittlung“ kritisiert.

⁴⁶⁸ Nünning, „Mimesis des Erzählens“, S. 20f.

⁴⁶⁹ Ebenfalls nach dem „epistemic status“ des Erzählers fragt Rivara, S. 97. Die dort getroffene Unterscheidung zwischen „anonymous“ (S. 95) und „autobiographical“ (S. 97) Erzählern entspricht wohl ungefähr Waltons Unterteilung in ‚dichtende‘ und ‚berichtende‘ Erzähler (vgl. auch Rivara, S. 98, wo Henry James’ Roman *The Ambassadors* als „reported“ bezeichnet wird). Riveras fiktionstheoretische Begründung einer erzählerorientierten Narratologie befindet sich in diesem Beitrag im Grunde auf der gleichen Argumentationslinie wie Hamburgers Unterscheidung zwischen der ‚wahren‘ und der ‚fingierten‘ Fiktion in dritter respektive erster Person. Unverständlich ist, nicht zuletzt aus Sicht der deutschsprachigen Erzähltheorie, weshalb Rivara die zum literaturwissenschaftlichen Grundwissen gehörende Unterscheidung von Autor und Erzähler wie folgt charakterisiert: „the author belongs to the real world, while the narrator is fictitious – a fundamental distinction not often made, or in any case, not in this way, by theoreticians“ (S. 91). Nicht ausführlich eingegangen werden kann auf Riveras dort formulierten Beitrag zur Theorie der

weiter, dass sich aus dieser grundlegend umgekehrten Sichtweise im Vergleich gerade zu strukturalistischen Ansätzen ein anderes Mimesisverständnis entwickelt:

Das Konzept der Erzählsituation und die Einsicht, daß die Mimesis der Fiktion nicht allein in einer Abbildung der Welt ‚da draußen‘ besteht, sondern zunächst einmal in einer Mimesis des Erzählens, in einer Nachahmung von narrativer Kommunikation über Wirklichkeit, führen zu einem grundlegend veränderten Mimesisbegriff.⁴⁷⁰

Legt man ein solches Mimesisverständnis einer fiktionstheoretisch orientierten Narratologie zugrunde, verändert sich der Blick vor allem auf die Darstellung von Rede, wie sie insbesondere in der diskursorientierten Narratologie gängig ist und von Genette auf folgendes formelhafte Verständnis gebracht wurde:

Information + Informant = K(onstant), aus der folgt, daß sich Informationsquantum und Anwesenheit des Informanten umgekehrt proportional zueinander verhalten, wobei die Mimesis durch ein Informationsmaximum und ein Informantenminimum, die Diegesis durch das umgekehrte Verhältnis definiert ist.⁴⁷¹

Kurz: je weniger Erzählerrede, desto mehr Mimesis.⁴⁷² Das hier vorgeschlagene Verständnis von Mimesis kehrt diese Sichtweise um – je

Fokalisierung, der in einer erzählerbasierten Sichtweise dafür plädiert, auch in fokalisierten Textstellen stets die Vermittlung durch den Erzähler mit zu bedenken – die einzige Ausnahme sieht Rivera im autonomen inneren Monolog, die in der vorliegenden Arbeit wie gezeigt aber dennoch im dargelegten fiktionsepistemologischen Sinne als erzählt verstanden wird. Ebenfalls nach einer Epistemologie des Erzählens und des Erzählers fragt Patron, die eher linguistisch im Sinne Banfields argumentiert und die sich kritisch mit dem Ansatz von Rivara auseinandersetzt.

⁴⁷⁰ Nünning, „Mimesis des Erzählens“, S. 21. Der Schritt von einer ‚Mimesis des Erzählens‘ zur Nachahmung narrativer Kommunikation scheint nicht zwingend: Wenn ‚Mimesis des Erzählens‘ bedeutet, dass der Akt des Erzählens in nicht-fiktionalen Zusammenhängen im Rahmen der Fiktion imitiert oder dargestellt wird, bedeutet dies nicht, dass damit fiktionales Erzählen notwendigerweise mit Begriffen wie Kommunikation bestimmt werden muss. Vielmehr scheinen durch die *Nachahmung* einige Aspekte der nicht-fiktionalen Kommunikation deutlich reduziert, obsolet oder nicht mehr nachweisbar in der mimetischen Version. Dies gilt in gleichem Maße für die Anthropomorphisierung der Erzählinstanz.

⁴⁷¹ Genette, *Die Erzählung*, S. 118f., Hervorhebungen im Original.

⁴⁷² Vgl. auch Martínez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 187, die ebenfalls im Sinne Platons unter dem Stichwort ‚Diegesis‘ die Darstellung von Rede im angehängten „Lexikon und Register erzähltheoretischer Begriffe“ wie folgt definieren: „Erzählerrede (= einfache Diegesis) und darin eingebettete[r], direkt zitierende[r] Figurenrede (= Mimesis)“. Vgl. auch Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 93f.

mehr Erzählerrede, desto mehr Mimesis. Gleichzeitig gelten aber auch solche Texte als mimetische und damit das Erzählen nachahmende, die durch ein Informantenminimum gekennzeichnet sind, jedoch aus grundlegend anderem Grund: nicht, weil dort besonders viel Darstellung von Information bei minimaler Darstellung des Informanten geboten wird, sondern weil auch in diesen Fällen von einem Darstellen und Nachahmen der Situation des Erzählens im dargelegten Sinne ausgegangen werden muss.

Dieses grundlegend umgekehrte Verständnis von Mimesis deckt sich jedoch nur teilweise mit den Vorschlägen Nünning's, die auf eine Anthropomorphisierung des Erzählers hinauslaufen, wie Monika Fludernik erläutert:

The most important questions raised by Nünning's article, however, relate to the process of mediation itself – does mediation always have to operate by means of a teller-narrator? – and to the centrality of the story/discourse distinction, or, in other words, the question to what extent the (communicational) distinction between story and discourse may be allowed to affect all other narratological categories on the theoretical level.⁴⁷³

Das in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagene Modell einer *Mimesis des Erzählens* betont gerade die Fiktionalität des Akts des Erzählens. Eine Nachahmung von Stimme, eine ‚Mimesis of Mediation‘ im oben entwickelten Sinne bedeutet eben nicht, dass *notwendigerweise* von einem anthropomorphen Sprecher oder einer Erzählerfigur ausgegangen werden muss. Ebenso wenig bedeutet dies, dass literarische Fiktion notwendigerweise mit Hilfe einer Kommunikationstheorie weder in der Narratologie, noch in der Fiktionstheorie beschrieben werden muss. Jedoch, dies hat Fludernik deutlich herausgearbeitet, ergeben sich aus der Betonung des Aktes des Erzählens Konsequenzen für das theoretische Modell der Narratologie, gerade in Hinblick auf narratologische Grundkategorien wie die Ebene des Erzählens (‚discourse‘) und der Geschichte (‚story‘). Fludernik fragt kritisch:

My question is, therefore, to what extent Nünning's emphasis on the *reader* decoding the text and on the narrational process rather than the story (or in tandem with the story) has repercussions on the narratological paradigm. What Nünning is saying in effect is that *all* narrative is mediated by a process of narration and that therefore all narrative is ultimately mediated by a teller figure, and that narrative texts purvey not merely an illusion of a fictional world but in

⁴⁷³ Fludernik, „Metanarrative and Metafictional Commentary“, S. 35. Insbesondere im Zusammenhang mit der Bestimmung von Metalepsen ist die hier von Fludernik in Frage gestellte Sichtweise signifikant, vgl. Kap. 3.4.3. der vorliegenden Arbeit.

addition – and not merely secondarily – create the illusion of an act of narration.⁴⁷⁴

Die Betonung der Rolle des Lesers in Nünning's Modell, wie es hier von Fludernik beschrieben wird, korreliert klar mit der hier entwickelten fiktionstheoretischen Bestimmung des Make-Believe-Spiels, und sicherlich hat diese fiktionstheoretische Bestimmung Konsequenzen für das hier zu diskutierende narratologische Modell, gerade auch für die Sichtweise auf die Ebenen Geschichte und Erzählen.⁴⁷⁵ Das strukturalistische Erbe der Narratologie mit der Vorordnung der Ebene des Erzählten, das einhergeht mit dem traditionellen Verständnis von Mimesis, das gerade eine möglichst breite Darstellung von Welt als mimetisch betrachtet, wird in dieser Sichtweise aufgehoben: Klassische Grundpositionen der Narratologie, vornehmlich die „conceptual priority of story over discourse“ werden dadurch umgekehrt.⁴⁷⁶ Die gleiche Erzählung kann eben nicht auf verschiedene Weisen erzählt werden – erzählt ein anderer, ist es notwendigerweise nicht mehr die gleiche Erzählung, auch wenn die Ereignisstruktur die gleiche ist. Damit wird, wie Fludernik feststellt, der Akt des Erzählens „primary for the macrostructural appreciation of realistic narrative and [...] the story world is a secondary (and not a necessary) constituent of aesthetic illusionism“.⁴⁷⁷ Die hauptsächliche Kritik, die Fludernik an Nünning's Modell anbringt, bezieht sich denn auch gerade auf Punkte, die einerseits ein anthropomorphes Erzählerbild voraussetzen, und andererseits Mimesis als möglichst detailreiche und getreue Abbildung von Wirklichkeit verstehen.⁴⁷⁸ Diese Kritik an Nünning's Modell trifft aber wie gezeigt auf das in der vorliegenden Arbeit entwickelte Modell nicht zu.

Werner Wolf kritisiert Nünning's ‚Mimesis des Erzählens‘ eher aus einer rezeptionsorientierten Position heraus:

Nünning's proposal not only testifies to a problematic privileging of the iconic representation of voice over the symbolic representation

⁴⁷⁴ Fludernik, „Metanarrative and Metafictional Commentary“, S. 35f., Hervorhebungen im Original.

⁴⁷⁵ Jedoch nicht die Konsequenz einer notwendigen Anthropomorphisierung, wie im Zitat oben von Fludernik aus Nünning's Modell entnommen wird.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 35.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 38.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 36f.: „By contrast, however, there *are* narratives in which the illusion of a teller figure is not forthcoming (interior monologue novels, radical reflector modus texts, dialogue novels)“, Hervorhebung im Original, sowie „it has to be observed that this illusion [des Erzählaktes] fails to invoke a fictional world because we learn next to nothing about the narrator as a person, nor do we know where he is doing his writing, whether he has a wife, what his job is etc., or when precisely the text was written. The mimetic illusion of the act of narration – even in those texts where it exists in full manifestation – is therefore significantly curtailed“.

of characters and actions, it also blatantly contradicts most reading experiences. For what we tend to remember, even of stories transmitted by an overt, ‚authorial‘ or first-person narrator, is mostly the story, and not the narrator – precisely because it was the storyworld that had us in its grip.⁴⁷⁹

Zu diesen kritischen Einsprüchen ist zunächst anzumerken, dass die *Mimesis des Erzählens* primär dann in den Blick gerät, wenn man die Fiktionalität von Erzählungen betrachtet, die nicht gleichzusetzen ist mit der von Wolf entwickelten Theorie der Illusionsbildung.⁴⁸⁰ Die *Mimesis des Erzählens* ist eine Konsequenz aus sowohl fiktions- wie erzähltheoretischen Überlegungen heraus, die bestimmt, auf welche Art und Weise der Akt des Erzählens in fiktionalen Erzählungen realisiert wird. Wolf hat möglicherweise Recht, dass eine Mehrheit von Rezipienten sich eher an das Erzählte denn an das Erzählen erinnern. Und möglicherweise hat dies mit einer kreierte Illusion der Teilnahme an einer Welt, möglicherweise gar der Illusion, diese geschähe unvermittelt, zu tun. Doch damit hat man nicht die Fiktionalität der Erzählung bestimmt, sondern Aussagen über das mögliche Empfinden der Illusion seitens einer Anzahl von Rezipienten getroffen.⁴⁸¹ Selbstverständlich schließt das hier formulierte Modell der *Mimesis des Erzählens* nicht aus, dass als Folge der *Mimesis des Erzählens* die Illusion einer scheinbar unmittelbaren Teilnahme an einer fiktionalen Welt entsteht. Damit diese Illusion aber entstehen kann, bedarf es zunächst der Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel, in dem gemäß der Prinzipien des Generierens die fiktionalen Wahrheiten der fiktionalen Erzählung generiert werden. Wie gezeigt ist die primäre fiktionale Wahrheit einer fiktionalen Erzählung zunächst die, dass sie es fiktional wahr macht, auf möglicherweise nicht näher erläuterte Weise erzählt zu werden – denn wie wäre es sonst fiktional wahr, dass man als Rezipient davon Kenntnis erhält?

Neben diesem Hinweis auf das Rezeptionsempfinden der Leser führt Wolf auch die Problematik medienübergreifender Modelle von Erzählung an: „Denying the primacy of the story-centered illusion would also dissociate novels from films and other narrative media in a problematic

⁴⁷⁹ Wolf, Werner: „Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction“. In: *Style* 38, 2004. S. 325-351, hier S. 332.

⁴⁸⁰ Wolfs umfassende Arbeiten zur Illusionsbildung und –störung setzen sich zwar mehr oder weniger immer und bisweilen auch explizit mit dem Problem der Fiktionalität auseinander, haben aber als Zielsetzung nicht die theoretische Bestimmung der Fiktionalität in der Literatur. Auf die theoretischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten wird in den Kap. 3.4.2. und 3.4.3. der vorliegenden Arbeit eingegangen.

⁴⁸¹ Ob es sich hierbei allerdings tatsächlich um „most reading experiences“ handelt, wie Wolf im Zitat oben behauptet, sei dahingestellt.

way“.⁴⁸² Auch hier ist wieder anzumerken, dass es wohl richtig zu sein scheint, dass die Illusionsbildung einer Geschichte für Rezipienten sehr viel relevanter sein mag als die *Mimesis des Erzählens* und dass diese Illusion von Geschichte aus Sicht von Rezipienten ebenso zentral in anderen Medien zum Vorschein kommt. Aber auch hier ist darauf hinzuweisen, dass die Illusionsbildung nicht die Fiktionalität erklärt und dass eine Definition von Erzählung ohne Voraussetzung einer vermittelnden Instanz auch in anderen Medien als der Literatur sowohl aus fiktionstheoretischen als auch aus erzähltheoretischen Gründen problematisch ist. Damit sei aber nicht ausgeschlossen, dass es Unterschiede zwischen Erzählung in der Literatur und beispielsweise im Film gibt, die sich gerade an der *Mimesis des Erzählens* manifestieren – dies scheint zumindest auf den ersten Blick einer der wichtigsten Unterschiede verschiedener fiktionaler Medien zu sein, beispielsweise im Vergleich zwischen Roman und Film.⁴⁸³ Die *fiktionstheoretische* Bestimmung des Films lässt sich mit der Theorie Waltons ebenso durchführen wie die der Literatur, jedoch ist die *erzähltheoretische* Bestimmung des Films eine Aufgabe, die sich eventuell markant von der Bestimmung für literarische Erzählung unterscheidet (man denke nur an die Unterschiede in Hinblick auf Perspektive/point of view/Fokalisation) und die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht beantwortet werden kann.

3.4. Potentiell fiktionsspezifische Konzepte der Narratologie

In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass eine Narratologie, die sich mit literarischen Texten beschäftigt, einer Theorie der Fiktion bedarf. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass ein breites Arbeitsfeld für die Beschäftigung mit nicht-literarischen Texten und/oder nicht-fiktionalen Texten ebenfalls Teil einer Narratologie sein kann.⁴⁸⁴ Gleichzeitig scheint es aber auch eine Reihe von narratologischen Konzepten zu geben, die ausschließlich in fiktionalen Texten vorzufinden sind und die – so hat es zumindest den Anschein – rein fiktionsspezifische narratologische Strategien darstellen können. Monika Fludernik hat

⁴⁸² Wolf, „Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction“, S. 332.

⁴⁸³ Vgl. auch Nünning, „Mimesis des Erzählens“, S. 16, Fn. 10: „Die folgenden Überlegungen beschränken sich bewußt auf das Phänomen der Erzählillusion; verwandte, aber davon zu unterscheidende vermittlungsbezogene Illusionsformen wie ‚Schreibillusion‘ oder andere medienspezifische Illusionstypen wären gesondert zu betrachten, weil sie beim Rezipienten andere lebensweltliche kognitive Parameter evozieren“.

⁴⁸⁴ Vgl. für den Bereich der Historiographie mit weiterführenden Hinweisen z. B. Fulda, Daniel: „‘Selective’ History. Why and how ‘History’ Depends on Readerly Narrativization, with the *Wehrmacht* Exhibition as an Example“. In: Meister, *Narratology beyond Literary Criticism*, S. 173-194 sowie Rüh.

herauszuarbeiten versucht, dass beispielsweise das unzuverlässige Erzählen eine erzählerische Verfahrensweise ist, die allein fiktionalen Texten vorbehalten sei. Unzuverlässiges Erzählen wäre somit im Sinne der in Teil II erarbeiteten Kriterien nicht allein ein Fiktions*signal*, sondern durchaus ein theoretisch verankertes Fiktions*merkmal*, da dessen theoretische Begründung sowohl in der Erzähl- als auch in der Fiktionstheorie liegen würde.⁴⁸⁵ Dies gilt es im folgenden Kapitel zu überprüfen.

Doch nicht allein das unzuverlässige Erzählen stellt einen Kandidaten für fiktionsspezifische erzähltheoretische Strategien dar, denn insbesondere fiktionsthroughbrechende oder illusionsstörende Erzählverfahren scheinen in direkter Relation zur Theorie der Fiktion zu stehen, wie beispielsweise die Metalepse und die In-Abgrund-Setzung, die *mise en abyme*. Auf diese möglicherweise fiktionsspezifischen Konzepte wird in den folgenden Kapiteln ebenso eingegangen werden wie auf die Metafiktion, die besonders in ihrem Verhältnis zur Metanarration untersucht werden soll. Fludernik bezeichnet diese beiden Konzepte als „most prominent marker[s] of narrative fictionality“.⁴⁸⁶ Wenn fiktionales Erzählen allerdings, wie dargelegt, auf die *Mimesis des Erzählens* baut, stellt sich die Frage, inwieweit Metafiktion und Metanarration theoretisch unterscheidbar als unterschiedliche Konzepte bestehen bleiben können und wie diese Termini voneinander abgrenzbar bleiben. Eine Reihe von Konzepten mag man vielleicht hier vermissen: Das sogenannte epische Präteritum wurde bereits in Zusammenhang mit Fiktionsignalen in Teil II der vorliegenden Arbeit diskutiert, ebenso die Darstellung des Bewusstseins einer dritten Person ‚von innen heraus‘ wie beispielsweise die ‚Psychonarration‘ oder der *stream of consciousness* sowie eine Reihe weiterer Textverfahren, die zwar alle eine Signalwirkung für Rezipienten haben können, dass ein Text ein fiktionaler sei, die aber keineswegs Merkmale im diskutierten Sinne darstellen. Allein das Überschreiten von „,natürlichen‘ Beschränkungen menschlicher Rede“⁴⁸⁷ stellen noch keine fiktionsspezifischen Merkmale dar, sondern bestenfalls Fiktions*signale*.⁴⁸⁸

Die vorliegende Forschung, die sich mit den genannten Phänomenen beschäftigt, dies hat sich in den vorhergehenden Kapiteln bereits gezeigt, zeichnet sich auch in diesem Bereich durch eine Vielfalt von theoretischen Hintergründen aus, die eine vergleichende Darstellung des gegeb-

⁴⁸⁵ Zur Unterscheidung von Fiktions*signal* und -*merkmal* vgl. Kap. 2.4. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁸⁶ Vgl. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 95: „As far as I am aware, the literature on the fiction/non-fiction distinction has taken very little account of what I would consider to be the most prominent marker of narrative fictionality, narratorial comments of a metanarrative or metafictional nature“.

⁴⁸⁷ Martínez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 16.

⁴⁸⁸ Vgl. Kap. 2.4.-2.4.2. der vorliegenden Arbeit.

nen Forschungsstandes erschweren. Die Begriffe, mit denen die genannten Phänomene von unterschiedlichen Forschern bestimmt werden, divergieren zwischen ‚unzuverlässigem Erzählen‘, ‚unglaublichem Erzählen‘, ‚unreliable narration‘, ‚selbstreflexivem Erzählen‘, ‚selbstreferentiellern Erzählen‘, ‚illusionsstörendem Erzählen‘ und figurieren vor unterschiedlichsten theoretischen Modellen des fiktionalen Erzählens, das mit Begriffen wie ‚immersion‘, ‚illusion‘, ‚imagination‘, ‚participation‘ und ähnlichem jeweils differenziert und unterschiedlich verortet wird. Oft wird dabei auch das oder ein bestimmtes Verhältnis von Realität, Fiktion und Mimesis thematisiert oder impliziert und mitunter recht unterschiedlich bestimmt. Deshalb werden auch im Folgenden die zu bestimmenden Begriffe hauptsächlich auf das zuvor entwickelte Modell des fiktionalen Erzählens im Sinne der *Mimesis des Erzählens* zurückgeführt und stellen keineswegs eine hinreichende oder umfassende Darstellung alternativer theoretischer Modelle dar.

3.4.1. Unzuverlässiges Erzählen

Das unzuverlässige Erzählen ist in jüngerer Forschung als genuin fiktionsspezifische erzählerische Darstellungsform ausgezeichnet worden. Monika Fludernik⁴⁸⁹ begründet diese Auffassung damit, dass es allein in einem fiktionalen Text möglich sei, hinter der mehr oder weniger offensichtlich unzuverlässigen Darstellung eines Geschehens oder Sachverhalts durch den Erzähler eine andere, zunächst verborgene Absicht zu verorten.⁴⁹⁰ Bei Booth, der das Konzept 1961 in *The Rhetoric of Fiction* in die moderne Literaturtheorie eingeführt hat, war bekanntlich der ‚implied author‘ die Instanz und moralische Größe, mit der die Ausführungen des Erzählers abgeglichen werden sollten, um dessen Unzuverlässigkeit konstatieren zu können. Ansgar Nünning hat nachdrücklich für die Verabschiedung dieser narratologischen Größe argumentiert und betont stattdessen, dass es allein die Wertvorstellungen des Lesers sein können,

⁴⁸⁹ In ihrer 2006 erschienenen *Einführung* scheint Fludernik dies allerdings auf die Ich-Erzählung einzuschränken, vgl. Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 38: „Der unzuverlässige Ich-Erzähler ist daher ein Zeichen von Fiktionalität“ und bezieht sich an derselben Stelle auf Löschnigg, vgl. dort bes. S. 43: „The identity of author and narrator in historical narrative is the reason why unreliable narration [...] cannot apply in this case“. Anmerkenswert ist, dass Fludernik in ihrer *Einführung* den Begriff der Unzuverlässigkeit erstmals im Zusammenhang mit dem historiographischen, nicht-fiktionalen Erzählen behandelt, vgl. Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 11: „Wichtig ist hier vor allem, dass es dem Historiker nicht erlaubt ist, den Aussagen der Quellen ohne guten Grund (Unzuverlässigkeit des Verfassers, Datierungsprobleme) zu widersprechen“.

⁴⁹⁰ Vgl. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 100: „This effect can only take place in fiction because only in fiction do we assume there to be someone who writes another’s (the narrator’s) discourse with the purpose of making fun of that person“.

die als Vergleichsgröße zur Verfügung stehen.⁴⁹¹ Fluderniks Argumentation scheint letztlich auf den Autor selbst und dessen Intention zu zielen.⁴⁹² Grundsätzlich, so Fludernik, stelle das unzuverlässige Erzählen ein Phänomen dar, das eher „an interpretative strategy rather than a textual fact“ sei.⁴⁹³ Dieser Umstand ist es vor allem, der die Strategie des unzuverlässigen Erzählens nicht nur zu einer besonders diskutierten und umstrittenen Frage der fiktionstheoretischen und narratologischen Theoriebildung macht, sondern auch zu einem „Komplex, der eng mit allgemeinen Fragen der Bedeutungskonstitution in Texten, der Interpretation und der Sinn Doppelung verwoben ist“.⁴⁹⁴ Der entscheidende Punkt dabei scheint die von Nünning prägnant formulierte Frage ‚unreliable – compared to what?‘ zu sein.⁴⁹⁵

Darüber hinaus hängt die Kategorie der Unzuverlässigkeit ganz offensichtlich mit dem Typus des Erzählers zusammen. Wie Greta Olson konstatiert, ist das unzuverlässige Erzählen eine häufig genutzte Erzählstrategie gerade in Erzählungen mit stark anthropomorphisierten Erzählern, was ein Vorkommen vor allem im Falle auto- und homodiegetisch erzählter Erzählungen nahelegt:⁴⁹⁶ je weniger anthropomorph der Erzähler,

⁴⁹¹ Vgl. Nünning, Ansgar: „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‚implied author‘“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67, 1993. S. 1-25; Nünning, Ansgar: „Deconstructing and Reconceptualizing the ‘Implied Author’: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical ‘Phantom?’“ In: *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten* 8, 1997. S. 95-116; zum unzuverlässigen Erzählen vgl. Nünning, „Unreliable, compared to what?“, Nünning, „Unreliable Narration zur Einführung“ sowie, mit einer Korrektur der eigenen Position, in der Nünning andeutet, dass es wohl auch einer Intention auf höherem Niveau bedarf, sei es seitens des realen oder des impliziten Autors, um unzuverlässiges Erzählen umfassend zu beschreiben, Nünning, Ansgar: „Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches“. In: Phelan/Rabinowitz (Hg.), S. 89-107.

⁴⁹² Vgl. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 100: „It is only in fiction that we assume that the narrator’s contradictions have an ulterior purpose, that of alerting us to the author’s intentions“.

⁴⁹³ Ebd., S. 85, Hervorhebung im Original.

⁴⁹⁴ Fludernik, Monika: „Unreliability vs. Discordance: Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen ‚Unzuverlässigkeit‘“. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München 2005. S. 39-59, hier S. 57. Ähnlich auch Nünning, „Reconceptualizing Unreliable Narration“, S. 90. Die Interpretationsabhängigkeit des Konzepts mag wohl der Hintergrund dafür sein, dass es im elaborierten narratologischen Modell Genettes nicht beschrieben wird.

⁴⁹⁵ Vgl. Nünning, „Unreliable, compared to what?“

⁴⁹⁶ Zwischen Anthropomorphisierung und Zugehörigkeit zur erzählten Welt kann natürlich kein Gleichheitszeichen gesetzt werden, wenngleich homodiegetische

desto unwahrscheinlicher – wenn nicht gar unmöglich – scheint es, von unzuverlässigem Erzählen zu sprechen.⁴⁹⁷ Dorrit Cohn hat für Erzählungen heterodiegetischer Erzähler die Möglichkeit des ‚dissonanten‘, also unstimmgigen Erzählens erörtert.⁴⁹⁸ Genettes terminologische Bestimmung der Erzählhaltung bezieht sich aber auf das Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt und lässt dabei die Frage nach der Anthropomorphisierung außen vor. Um relevante Eigenschaften erzählerischer Unzuverlässigkeit zu beschreiben, bedarf es offensichtlich mehr als nur der Frage nach der Zugehörigkeit des Erzählers zur erzählten Welt, aber auch mehr als die Frage nach der Anthropomorphisierung. Tamar Yacobi formulierte bereits 1981:

Accordingly, the semantic feature of plus-reliability automatically goes together with omniscience, veracity, existence outside the fictive world and (sometimes) explicit commentary. And minus-reliability as ‘properly’ belongs with limited range of knowledge, intentional mendacity and unintentional distortion, and existence within the fictive world.⁴⁹⁹

Zugehörigkeit des Erzählers zur erzählten Welt ist demzufolge nicht allein maßgeblich. Vielmehr scheint, wie von Olson dargelegt,⁵⁰⁰ die mehr oder weniger starke Anthropomorphisierung des Erzählers das zunächst wichtigere Kriterium für die Möglichkeit unzuverlässigen Erzählens in

Erzählungen wohl einen mehr oder weniger anthropomorphisierten Erzähler voraussetzen. Selbstverständlich gibt es auch den Fall des anthropomorphisierten Erzählers in heterodiegetischen Erzählungen, dort ist es aber wohl häufiger, dass der Erzähler keine anthropomorphen Züge aufweist.

⁴⁹⁷ Vgl. Olson, Greta: „Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators“. In: *Narrative* 11, 2003. S. 93-109. Ähnlich auch im Beitrag von Meindl, Dieter: „(Un-)Reliable Narration from a Pronominal Perspective“. In: Pier (Hg.), *The Dynamics of Narrative Form*, S. 59-82, hier S. 62, der das unzuverlässige Erzählen nicht allein für das homodiegetische Erzählen reserviert, wohl aber der Affinität von Erzählungen in der ersten Person und Unzuverlässigkeit nachgeht: „the present article does not claim that pronominal options in narrative can be strictly aligned with, respectively, reliability and unreliability. Rather, it seeks to demonstrate that the pronominal factor predisposes the reader for attaching credence to, and withholding it from, data and views in narrative“.

⁴⁹⁸ Vgl. Cohn, Dorrit: „Discordant narration“. In: *Style* 34, 2000. S. 307-316. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 98 paraphrasiert mit „dissonant“, was trotz der Referenz auf den Artikel von Cohn, „Discordant narration“ sich wohl auf die Terminologie in Cohns *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978 bezieht.

⁴⁹⁹ Yacobi, Tamar: „Fictional Reliability as a Communicative Problem“. In: *Poetics Today* 2, 1981. S. 113-126, hier S. 120.

⁵⁰⁰ Vgl. Olson, S. 99: „Importantly, both [d. i. Booths und Nünings] models treat narrators like real persons, though Nünning’s does so more questioningly, as he mentions the dangers of projecting human traits onto literary phenomena“.

den dominierenden Exemplifikationsversuchen darzustellen.⁵⁰¹ Stanzels auktoriale Erzählsituation trifft die Problematik im Fall der Unzuverlässigkeit heterodiegetischer Erzähler besser, da dem auktorialen Erzähler anthropomorphe Züge zumindest nahegelegt werden, beispielsweise durch die Kommentierung und ‚Einmischung‘ des Erzählers.⁵⁰² Gleichzeitig gilt der sogenannte allwissende auktoriale Erzähler als Prototyp des zuverlässigen Erzählers, wie u. a. Yacobi bereits aufzeigen konnte.⁵⁰³ Die Instanz, die der Unzuverlässigkeit verdächtigt wird, weist also im Regelfall anthropomorphe Züge auf, während anonymes Erzählen, wo eine geringe *Mimesis des Erzählens* gegeben ist, im Regelfall nicht so leicht als unzuverlässig charakterisiert werden kann. Hierüber, so scheint es, besteht in der Forschung Einigkeit.

Allerdings besteht in der mittlerweile umfangreichen Literatur zum unzuverlässigen Erzählen bei weitem keine Einigkeit darüber, was denn nun ‚unzuverlässiges‘ (im Unterschied etwa zu ‚unverlässlichem‘ Erzählen wie in der Terminologie von Sophia Manns)⁵⁰⁴ Erzählen sei, wie dies

⁵⁰¹ Vgl. auch Nünning, „Reconceptualizing Unreliable Narration“, S. 96: „The concept of the unreliable narrators is based on what Yacobi [...] has aptly called ‘a quasi-human model of a narrator’, and, one might add, an equally anthropomorphic model of the implied author“.

⁵⁰² Ganz ähnlich Jahn, Manfred: „*Package Deals*, Exklusion, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen“. In: Nünning, *Unreliable Narration*, S. 81-107, hier S. 95: „Nun ist es aber in keiner Weise offenkundig, warum gerade auktoriale Erzähler gegen Unverlässlichkeit gefeit sein sollten. Auktoriale Erzähler treten nicht nur gerne als ‚persönliche Erzähler‘ [...] auf, häufig bringen sie mit ihrem ausgeprägten Allwissenheitsanspruch sowie mit einer gewissen Tendenz zur Selbstherrlichkeit und Rechthaberei allerbeste Unverlässlichkeitsvoraussetzungen mit“.

⁵⁰³ Ähnlich auch Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 360: „Sometimes there is a (perhaps ‘conventional’) principle of implication directing us to accept as fictional whatever (or almost whatever) it is fictional that the narrator claims to be the case, without considering fictional truths about his character. This, it seems to me, is approximately how most works with so-called omniscient narrators are best understood“. Im Anschluss daran diskutiert Walton kritisch den Begriff des allwissenden Erzählers, den er nur dann für gerechtfertigt hält, wenn es fiktional wahr gemacht wird, dass der Erzähler tatsächlich ‚all‘-wissend ist, dass er buchstäblich ‚alles‘ weiß. Die meisten Fälle des ‚allwissenden‘ Erzählers sind in dieser Sichtweise dann keinesfalls tatsächlich fiktional allwissend. Der Begriff des allwissenden Erzählers ist zuletzt auch von einer Reihe Literaturwissenschaftler kritisch diskutiert worden, vgl. Martínez, Matías: „Allwissendes Erzählen“. In: Zymner/Engel (Hg.), S. 139-154; Culler, „Omniscience“; Nelles, William: „Omniscience for Atheists: Or, Jane Austen’s Infallible Narrator“. In: *Narrative* 14, 2006. S. 118-131.

⁵⁰⁴ Vgl. Manns, Sophia: *Unreliable narration in der russischen Literatur. F. M. Dostoevskijs Zapiski iz podpol’ja und V. V. Erofeevs Moskva-Petuški im Vergleich*. Frankfurt/M. u. a. O. 2005, bes. S. 12, Fn. 6, die außer ‚unverlässlich‘ alle anderen deutschen Übersetzungen von ‚unreliable‘ ablehnt, denn ihnen seien „Konnotationen

typologisch darzustellen und wie es zu definieren sei. Martínez/Scheffel unterscheiden in Folge ihres theoretischen Modells nach Martínez-Bonati zwischen drei Formen: 1. „[t]heoretisch unzuverlässiges Erzählen“,⁵⁰⁵ 2. „[m]imetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen“⁵⁰⁶ sowie 3. „[m]imetisch unentscheidbares Erzählen“.⁵⁰⁷ Texte der ersten Sorte sind prototypisch solche mit einem „dramatisierten“ [...] oder intradiegetischen Erzähler (d. h. einem Erzähler, der ein Bewohner der erzählten Welt ist) [sic].⁵⁰⁸ Als Beispiel nennen Martínez/Scheffel den in Stanzels Terminologie ‚peripheren‘ Ich-Erzähler Serenus Zeitblom aus Thomas Manns *Doktor Faustus*, der in Bezug auf die Wiedergabe des Geschehens oder beispielsweise der Rede anderer Figuren verlässlich bleibt (die sogenannten mimetischen Sätze im Sinne von Martínez/Scheffel), in seinen moralisch-intellektuellen Einschätzungen „insofern er [d. i. der Erzähler] als individuelle Figur hervortritt“ jedoch unzuverlässig erscheint.⁵⁰⁹ Das ‚mimetisch teilweise unzuverlässige Erzählen‘ exemplifizieren Martínez/Scheffel anhand des Romans *Zwischen neun und neun* von Leo Perutz, in dem ein extradiegetischer heterodiegetischer Erzähler erst gegen Ende der Romans preisgibt, dass das bislang Erzählte nicht ‚tatsächlich‘ geschehen sei, sondern nur eine Phantasievorstellung des intern fokalisiertem Demba, der Hauptperson des Romans, gewesen sei. Martínez/Scheffel geben hier also ein Beispiel für heterodiegetisches, extradiegetisches Erzählen eines nicht weiter anthropomorphisierten Erzählers,⁵¹⁰ der also zumindest quantitativ überwiegend unzuverlässig in

inhärent, die das englische Original so nicht hat“. Die Mehrzahl der deutschsprachigen Erzähltheoretiker verwendet jedoch ‚unzuverlässig‘ als gängige Entsprechung von ‚unreliable‘, so auch die vorliegende Arbeit.

⁵⁰⁵ Martínez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 101.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 102.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 103.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 101. Natürlich meinen Martínez/Scheffel an dieser Stelle einen homodiegetischen, nicht einen intradiegetischen Erzähler, wie aus der Erklärung in Klammern deutlich wird. Vgl. ebd., S. 81, wo die heterodiegetischen Erzählungen als solche definiert werden, „in denen der Erzähler nicht zu den Figuren seiner Geschichte gehört“, und homodiegetische als solche, „in denen der Erzähler an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist“.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 101. Auch hier handelt es sich also um einen anthropomorphisierten unzuverlässigen Erzähler.

⁵¹⁰ An einer einzigen Stelle des Romans wendet sich der Erzähler direkt an den Leser in Form einer klassisch auktorialen Leseranrede, vgl. Perutz, Leo: *Zwischen neun und neun*. Roman. Mit einem Nachwort herausgegeben von Hans-Harald Müller. München 2004, S. 13: „Hofrat Klementi [...] muß den Lesern wohl nicht erst vorgestellt werden“. Der Roman ist allerdings ansonsten komplett ohne Kenntlichmachung der Erzählinstanz von einem nicht anthropomorphisierten Erzähler erzählt. Interessanterweise ist allerdings die entscheidende Szene, die Erzählung der Vorgänge auf dem Dachboden vor und direkt nach dem Sprung in direkter Rede

Hinblick auf das tatsächlich fiktional Wahre der erzählten Welt erzählt.⁵¹¹ Das ‚mimetisch unentscheidbare Erzählen‘ nennen Martínez/Scheffel schließlich solche Fälle, in denen es schlicht nicht mehr möglich ist, eine stabile fiktionale Welt anhand der Erzählerrede zu (re)konstruieren.

Cohn unterscheidet zwischen zwei Typen unzuverlässigen Erzählens, einer

factual kind of unreliability that is attributed to a mis- or disinformed narrator, unwilling or unable to tell what ‘actually’ happened [...] and an ideological kind that is attributed to a narrator who is biased or confused, inducing one to look, behind the story he or she tells, for a different meaning from the one he himself or she herself provides.⁵¹²

dargestellt, bevor dann der Erzähler die Geschichte weiter erzählt (vgl. ebd., S. 100-102). Die Unzuverlässigkeit ist also der Hauptfigur in den Mund gelegt – freilich ist aber der Erzähler immer noch die fiktionsepistemologische Instanz, die den unzuverlässigen Erzähler unkommentiert zitiert.

⁵¹¹ Ein ähnliches Beispiel in einem anderen fiktionalen Genre ist der Film *A Beautiful Mind* von 2001 (Regie Ron Howard), in dem Russell Crowe den schizophrenen Mathematiker und späteren Nobelpreisträger John Nash spielt. Der Film beginnt mit einer intern fokalisierten Darstellung der fiktionalen Welt aus Sicht von John Nash, die sich später als Schilderung seiner Wahnvorstellungen herausstellt – jedoch nur teilweise, denn nicht alles, was intern fokalisiert geschildert wird, ist fiktional unzuverlässig. Im Grunde ist es gänzlich zuverlässig in Hinblick auf die fiktional wahre Welt des Protagonisten, allerdings nicht komplett zuverlässig in Hinblick auf das, was für andere Figuren der fiktionalen Welt als fiktional wahr gelten muss, also im Sinne von Martínez/Scheffels ‚mimetisch teilweise zuverlässigen Erzählens‘. In der fiktionalen Welt ist wahr, dass John Nash am MIT studiert hat, es ist jedoch fiktional nicht wahr, dass er dort einen Mitbewohner hatte. Auch hier taucht wieder Nünning’s berechnete Frage „unreliable – compared to what?“ auf: Vergleicht man mit der Sicht der fiktionalen Welt der fokalisierten Figur ist die Darstellung zuverlässig, vergleicht man mit der Sicht auf die fiktionale Welt seitens anderer fiktionaler Figuren ist die Darstellung teilweise unzuverlässig, vergleicht man die fiktionale Welt anhand des Realitätsprinzips und/oder des Prinzips der allgemeinen Überzeugung mit der nicht-fiktionalen Welt ist die Darstellung ebenfalls teilweise unzuverlässig. Vgl. auch Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 100, die gerade die Darstellung von Wahnvorstellungen und verrückten Protagonisten als Beispiele für unzuverlässiges Erzählen anführt. Zum unzuverlässigen Erzählen im Film, vgl. Liptay/Wolf sowie Johansson, Christer: „Berättare i prosa och film“ [„Erzähler in Prosa und Film“, Übersetzung J. A. B.]. In: Hellberg, Staffan/Rossholm, Göran (Hg.): *Att anlägga perspektiv [Perspektive anlegen, Übersetzung J. A. B.]*. Stockholm, Stehag 2005. S. 173-224.

⁵¹² Cohn, „Discordant Narration“, S. 307. In Bezug auf Cohns Zitat oben sei noch angemerkt, dass bereits in der Formulierung deutlich wird, dass der Erzähler als ‚gendered‘ und somit als anthropomorph verstanden wird. Zur Frage des ‚Geschlecht[s] von heterodiegetischen Erzählinstanzen“ vgl. Nünning/Nünning (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, bes. S. 15f. sowie Fludernik, Monika: „The Genderization of Narrative“. In: Pier (Hg.), *Recent Trends in Narratological*

Cohns Formulierungen deuten darauf hin, dass der erste Typus in etwa dem (teilweise) mimetisch unzuverlässigen Erzählen im Sinne von Martínez/Scheffel zu entsprechen scheint, während der zweite Typus, worauf Cohn auch selbst hinweist, am ehesten Martínez'/Scheffels ‚theoretisch unzuverlässigem Erzählen‘ zugeordnet werden kann.⁵¹³ Cohn nennt diesen Typus jedoch ‚discordant‘ und weist zudem darauf hin, dass diese Form des unzuverlässigen Erzählens allein der Fiktion vorbehalten ist, was mit ihrer bereits an anderer Stelle diskutierten Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler als Fiktionssignal zusammenhängt.⁵¹⁴ Nur im fiktionalen Erzählen könne man einen anderen Agenten als den Erzähler für eine alternative Bedeutung und Interpretation verantwortlich machen – und zwar den Autor. Gleichzeitig eröffnet sie die Möglichkeit, jedoch ausschließlich für diese Form der Unzuverlässigkeit, auch im heterodiegetischen Bereich gelten zu können, wenngleich mit der Einschränkung, die auf die Argumentation von Olson hinausläuft, nämlich der notwendigen Anthropomorphisierung des heterodiegetischen Erzählers *qua* Markierung.⁵¹⁵

Research, S. 153-175 und vor allem Lanser, Susan Sniader: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton 1981 sowie dies.: „Toward a Feminist Narratology“. In: *Style* 20, 1986. S. 341-363.

⁵¹³ Cohn, „Discordant Narration“, S. 313, Fn. 2. Vgl. hierzu auch Fludernik, „Unreliability vs. Discordance“, Fn. 19, S. 58: „Martinez'/Scheffels Unterscheidung von ‚theoretischer‘ und ‚mimetischer‘ Unzuverlässigkeit entspricht weitestgehend Cohns Differenzierung von Diskordanz vs. Unzuverlässigkeit“.

⁵¹⁴ Es sei noch einmal mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass dies leider nicht so allgemein gültig ist, wie man es sich vielleicht wünschen würde: Auch Autoren können fiktionale Erzähler sein (vgl. Kap. 2.5.5.), und auch nicht-fiktionale Erzähler können möglicherweise vom Autor unterschieden werden (vgl. das ‚Reisende Ich‘ im Gegensatz zum ‚erzählenden Ich‘ in der Reiseliteratur, oder „the ‘real’ or historical ‘I’“ vs. „the narrating ‘I’“ vs. „the narrated ‘I’“ vs. „the ideological ‘I’“ in Smith, Sidonie/Watson, Julia: *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, London 2001, S. 59). Vgl. auch Marsen, Sky: „To Be an Actor or to Be an Observer? A Semiotic Typology of Narrator Roles in Written Discourse“. In: *Semiotica* 149, 2004. S. 223-243, hier S. 240 in Bezug auf „non-fictional texts“: „The narrator exists in the context of the utterance“, hingegen „[t]he author exists in physical reality“. Cohn erweitert, zumindest teilweise, die Domäne des unzuverlässigen Erzählens als Fiktionssignal auch auf heterodiegetisches Erzählen, im Gegensatz zu Fludernik, die unzuverlässiges Erzählen dem homodiegetischen Erzählen vorzubehalten scheint. Vgl. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 101, mit der in Klammer gesetzten Einschränkung auf homodiegetisches Erzählen.

⁵¹⁵ Eine Ablehnung unzuverlässigen Erzählens in heterodiegetischen fokalizierten Erzählungen (personale Erzählsituation) liefert Jahn, „*Package Deals*, Exklusionen, Randzonen“, hier S. 95: „Sieht man von den gerade erwähnten Sonderfällen ab und akzeptiert prinzipiell Chatmans und Stanzels Forderung, daß Reflektorfiguren nicht als unverlässliche Erzählinstanzen zu behandeln sind, dann hat dies zur Folge, daß

[D]iscordance does not apply to a major portion of heterodiegetic novels: those whose stories are narrated so unobtrusively that they seem – as we sometimes say – to narrate themselves: *The Ambassadors*, *The Portrait of the Artist as a Young Man*, *The Trial*, *Mrs. Dalloway*. Novels of this sort, narratologically tagged by such terms as figural (F. K. Stanzel) or focalized (Gérard Genette), offer no occasion for identifying a discordant narrator.⁵¹⁶

Cohn weist direkt im Anschluss an dieses Zitat darauf hin, dass nicht die fokalisierten Figuren die fiktionale Welt erzählen und deshalb ihre eigene, möglicherweise unzuverlässige Sicht auf die fiktionale Welt nicht zu unzuverlässigem Erzählen führt.⁵¹⁷ Es besteht allerdings dennoch eine Möglichkeit, auch in solchen, scheinbar ‚von selbst erzählten‘ Erzählungen unzuverlässiges Erzählen zu diagnostizieren, sicherlich nicht anhand der unzuverlässigen (fiktionalen) Weltsicht der fokalisierten Figur, wohl aber anhand der Darstellung der fokalisierten Figur und der fiktionalen Welt *durch die Erzählerrede*.

Monika Fludernik, die in ihrem Beitrag von 2001 dies noch auszuschließen schien, liefert hierfür in einer ihrer neueren Veröffentlichungen ein Beispiel.⁵¹⁸ Als weiteres Beispiel kann auch der bereits erwähnte Roman von Perutz genannt werden. Zu bedenken ist weiterhin, inwieweit es im von Cohn gewählten Beispiel *Der Proceß* von Kafka grundsätzlich möglich wäre, von unzuverlässigem Erzählen zu sprechen: Durch das hier vorgeschlagene Modell der *Mimesis des Erzählens* ist es auch in vermeintlich erzählerlosen Erzählungen wie Kafkas *Proceß* fiktional wahr, dass die Erzählung von einem nicht näher bestimmten, nicht anthropo-

viele – wenn nicht alle – heterodiegetischen Erzählungen aus dem Korpus des unverlsslichen Erzählens herausfallen“. Die zitierten Sonderfälle sind Spielarten des autonomen inneren Monologs. Durch die *Mimesis des Erzählens*, in der auch in solchen Fällen ein impliziter fiktionaler Erzähler Teil der Spielwelt sein kann (vgl. Kap. 3.3. der vorliegenden Arbeit), ist es deshalb auch möglich, von einem unzuverlässigen fiktionalen Erzähler auszugehen – zumindest theoretisch. Ebenfalls ablehnend zur Möglichkeit unzuverlässigen Erzählens nicht-anthropomorpher Erzähler ist Zerweck, Bruno: „Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction“. In: *Style* 35, 2001. S. 151-178, bes. S. 155f.

⁵¹⁶ Cohn, „Discordant Narration“, S. 312. Die Ablehnung des unzuverlässigen Erzählens im Reflektormodus entspricht der Position Stanzels, vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 201ff.

⁵¹⁷ Ganz ähnlich auch Jahn, „*Package Deals*, Exklusionen, Randzonen“, S. 92f.

⁵¹⁸ Vgl. Fludernik, „Unreliability vs. Discordance“, bes. S. 53, wo sie die Erzählung *The Disappearance* von Chitra Banerjee Divakaruni als Beispiel für personal fokalisiertes Erzählen eines unzuverlässigen heterodiegetischen und scheinbar nicht anthropomorphen Erzählers anführt. Begründet wird dies mit dem ‚Aha-Erlebnis‘ des Lesers, der im Laufe der Lektüre bemerkt, dass die Ehefrau des Protagonisten nicht durch einen Unfall verschwunden ist, sondern vor ihrem tyrannischen Ehemann weggelaufen sein muss.

morphisierten Erzähler erzählt wird, was mit sich bringt, dass auch in solchen Fällen von einem potentiell unzuverlässigen Erzähler ausgegangen werden kann – sofern es hierfür Hinweise gibt. Diese sind im Falle von *Der Proceß* zwar tendenziell und punktuell vorhanden, eine Argumentation für den *Proceß* als Beispiel unzuverlässigen Erzählens scheint insgesamt allerdings eher problematisch.⁵¹⁹

Das Phänomen der Unzuverlässigkeit stößt da an eine Grenze, wo es darum geht, es von anderen, verwandten Phänomenen abzugrenzen. Wie bereits diskutiert wird in Fällen von personal fokalisierten, teilweise unzuverlässigen Erzählungen, die durch anonyme, nicht-anthropomorphe heterodiegetische Erzähler vermittelt werden und die eine verworrene Weltsicht ihres Protagonisten schildern, nicht notwendigerweise komplett unzuverlässig erzählt, sondern durchaus in Einklang mit der gewählten Erzählperspektive. Im Falle der Erzählung *The Disappearance*, in Perutz' *Zwischen Neun und neun* oder auch im Film *A Beautiful Mind* ist die Darstellung der verworrenen Weltsicht der Protagonisten durchaus zuverlässig erzählt hinsichtlich des Protagonisten, so dass sich einmal mehr Nünning's Frage ‚compared to what?‘ als wichtig erweist. Sicherlich, der Erzähler in den erwähnten Beispielen erzählt nicht alles, und er erzählt nicht wie ein allwissender Erzähler, der offen und scheinbar ohne Motiv die Ereignisse ‚neutral‘ schildert. Nun ist dies aber eine Eigenheit der Erzählperspektive – von einem personal erzählten Roman zu erwarten, dass darin die gleiche ‚Lauterkeit‘ wie die eines allwissenden Erzählers an den

⁵¹⁹ Grundsätzlich scheint es plausibel, im Falle von *Der Proceß* davon auszugehen, dass die bisweilen subtilen Andeutungen seitens des Erzählers nicht notwendigerweise eine Entsprechung in der fiktionalen Welt haben. So ist es beispielsweise tendenziell möglich, den *Proceß* so zu interpretieren, dass K. eben nicht verleumdet wurde. Die zeitlichen Anomalien beim Besuch in der Kirche deuten ebenfalls auf einige Unstimmigkeiten in der Erzählerrede hin, die es – zumindest punktuell – möglich machen, dem Erzähler Unzuverlässigkeit zu unterstellen. Gleichzeitig stellt man damit aber immer die gesamte fiktionale Welt in Frage: Wenn wir dem ‚anonymen‘ Erzähler des Prozesses nicht trauen können, was soll dann überhaupt als fiktionale Wahrheit gelten? Insofern stellt die Möglichkeit des unzuverlässigen Erzählens auch in vermeintlich erzählerlosen Erzählungen grundsätzlich die Möglichkeit der fiktionalen Rezeption in Frage. Zu den zeitlichen Anomalien im *Proceß* vgl. Hahn, Barbara: „Die fremde Hilfe der Frauen. Tisch, Bett und Tür in Kafkas ‚Proceß‘“. In: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas ‚Vor dem Gesetz‘*. Opladen 1993. S. 159-172, hier S. 162: „In den Bericht von diesem Weg [d. i. von K.'s Büro zum Dom] hat sich eine Zeitverschiebung eingeschlichen, die man als Irrtum, Fehler oder Flüchtigkeit oder aber als Hinweis auf einen signifikanten Sprung in der Logik des Kapitels lesen kann“. Zu einer vergleichbaren Stelle im Werk Kafkas in Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen und der Editionsproblematik der Texte Kafkas vgl. Martínez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 105.

Tag gelegt wird, wäre ein Verkennen der Möglichkeiten und Begrenzungen der Erzählperspektive.

Aber auch ein anderes Phänomen grenzt den Geltungsbereich des unzuverlässigen Erzählens ein. Gemeint ist eine Strategie, die Genette als *Paralipse* bezeichnet, das absichtliche Auslassen von Information, ein wohlbekanntes Phänomen vor allem in der Kriminalliteratur, dessen primäre Intention nicht Ironie und Unzuverlässigkeit ist, sondern das Erzeugen von Spannung.⁵²⁰

Ansgar Nünning hat in einer Reihe von Veröffentlichungen das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens diskutiert und in einem neuen, zusammenfassenden Artikel präzisiert. Kritisch ist er bezüglich metaphorischer Beschreibungen des Phänomens, wie sie auch von Fludernik⁵²¹ und Cohn⁵²² frequent verwendet werden, „the two most popular metaphors in this context, that of ‘reading between the lines’“ sowie „‘behind the narrator’s back’“.⁵²³ Es bliebe in den meisten Modellen und Erklärungsversuchen unklar, wie das unzuverlässige Erzählen zu definieren und woran es zu erkennen sei, und, so lässt sich hinzufügen, welches *tertium comparationis* zur Beweisführung herangezogen werden soll oder kann. Nünning referiert eine Vielzahl weiterer Ansätze, wie beispielsweise das differenzierte System von Phelan,⁵²⁴ in dem aber ebenfalls nicht ausreichend deutlich werde, woran Leser, und diese sind für Nünning die primäre Vergleichsgröße, unzuverlässiges Erzählen überhaupt erkennen sollen. Die Fokussierung auf den realen oder implizierten Leser hat Nünning in seinem jüngsten Beitrag zwar etwas abgeschwächt, ohne dabei allerdings den impliziten Autor in der Boothschen Definition dabei (gänzlich) wiederauferstehen zu lassen. Bei der Beschreibung des eigenen kognitiv-konstruktivistischen Ansatzes im Vergleich zu Phelans rhetorischem Modell konstatiert Nünning, dass die kognitiv-konstruktivistische Modellierung

⁵²⁰ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 139f.: „[B]ekanntlich verbirgt uns der klassische Kriminalroman, obwohl er im allgemeinen auf den Detektiv fokalisiert ist, fast immer einen Teil seiner Entdeckungen und Schlüsse, um uns am Ende desto besser zu überraschen“.

⁵²¹ Vgl. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 100: „starting to read between the lines“ sowie Fludernik, „Unreliability vs. Discordance“, S. 40: „dass der Leser ‚zwischen den Zeilen liest‘“, vgl. ebenso S. 43.

⁵²² Vgl. Cohn, „Discordant Narration“, S. 307: „silently signalled to the reader behind the narrator’s back“.

⁵²³ Nünning, „Reconceptualizing Unreliable Narration“, S. 92f., der eine Vielzahl von weiteren Belegen anderer Forscher anführt.

⁵²⁴ Vgl. Phelan, James: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, London 2005, der sich seinerseits dezidiert mit dem Modell Nünnings auseinandersetzt, vgl. bes. S. 48f.

needs to be supplemented by the insight that the narrator's unintentional self-incrimination in turn presupposes an intentional act by some sort of higher-level authorial agency, though it may be open to debate whether we should attribute the constructive and intentional acts to the "implied author" or "the real author."⁵²⁵

Wenngleich Nünning hier zugesteht, dass der Effekt der erzählerischen Unzuverlässigkeit in der Fiktion einer Intention auf übergeordneter Ebene bedarf, gilt sein Hauptaugenmerk dennoch der Typologisierung unterschiedlicher Formen sowie der Beschreibung von Signalen, die im Leser den Effekt des in Fluderniks Worten ‚Aha-Erlebnisses‘ auslösen und somit letztlich dennoch auf den Rezipienten zielen.⁵²⁶ Nünning hat hierfür eine Reihe von plausiblen Vorschlägen gemacht, die aber, durchaus vergleichbar mit den in der vorliegenden Arbeit diskutierten Fiktionssignalen, weder hinreichende noch notwendige Bedingung des unzuverlässigen Erzählens darstellen.⁵²⁷ Nünning's kognitiv-konstruktivistischer Ansatz verortet das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens hauptsächlich als Vorgang beim Rezipienten, der einerseits die textuellen Signale erkennen muss und andererseits diese Signale aufgrund „the reader's or critic's world-model and standards of normalcy“ bewerten muss.⁵²⁸ Gleichzeitig ist klar, dass diese Konzepte soziokulturell und historisch wandelbar sein müssen, was, hierauf sei mit Nachdruck hingewiesen, gemäß der in der vorliegenden Arbeit ausführlich diskutierten Modelle des Realitätsprinzips und dem Prinzip der allgemeinen Überzeugung geschehen kann.⁵²⁹ Jedoch ist dies nur ein Teil der möglichen Antworten auf die Frage ‚compared to what?‘. Über den Vergleich anhand des Realitätsprinzips und des Prinzips der allgemeinen Überzeugung hinaus ist es möglich, Unzuverlässigkeit anhand fiktionaler Wahrheiten der Werkwelt festzu-

⁵²⁵ Nünning, „Reconceptualizing Unreliable Narration“, S. 100.

⁵²⁶ Vgl. auch Solbach, Andreas: „Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel“. In: Liptay/Wolf, S. 60-71. In der Beschreibung der Modelle Nünning's und Booth's und unter Rückgriff auf die antike Rhetorik bei Aristoteles und Cicero konstatiert Solbach für die Entwicklung in der Narratologie die gleiche Verschiebung wie in der Antike zwischen Aristoteles und Cicero. Während für Aristoteles die Glaubwürdigkeit im Ethos des Sprechers verankert war, war für Cicero das Ethos auf der Rezeptionsseite verortet.

⁵²⁷ Vgl. ebd., S. 63: „Natürlich kann eine solche Liste niemals erschöpfend sein“.

⁵²⁸ Nünning, „Unreliable, compared to what?“, S. 66.

⁵²⁹ Vgl. Kap. 1.6.1. der vorliegenden Arbeit. Für eine historisch orientierte narratologische Auseinandersetzung mit dem unzuverlässigen Erzählen vgl. Zerweck. Die dort besprochene Unverträglichkeit stark metafiktionaler Erzählweisen und des unzuverlässigen Erzählens wird dort allerdings hauptsächlich durch die fehlende Anthropomorphisierung einer Erzählinstanz begründet – dass allerdings metafiktionale Erzählweisen notwendigerweise „do not create an illusionist story world“, scheint intuitiv nicht einsichtig und gilt es deshalb in Kap. 3.4.4. der vorliegenden Arbeit zu überprüfen.

machen, die ohne notwendigen Vergleich mit der nicht-fiktionalen Welt oder vielmehr den Prinzipien der Sichtweise dieser ‚normalen‘ Welt auskommen. Hieraus lässt sich dann ein Unterschied zwischen Typen des unzuverlässigen Erzählens ableiten, der sich im jeweiligen *tertium comparationis* manifestiert.⁵³⁰ Einerseits gibt es Fälle des ‚diegetisch‘ unzuverlässigen Erzählens (*diegetische Unzuverlässigkeit*), bei denen in der Konstruktion der Diegese, der fiktionalen Welt, Widersprüche enthalten sind, die nur durch eine Unzuverlässigkeit des Erzählers im Akt der *Mimesis des Erzählens* plausibel erklärt werden können. Der Erzähler erzählt eine Geschichte, die in sich selbst widersprüchlich ist, und die primär aufgrund der selbst entworfenen Widersprüchlichkeit als unzuverlässig eingestuft werden muss.⁵³¹ Der Wunsch, ein kohärentes Bild der fiktionalen Welt zu entwerfen, ist der Regelfall und dies ist, das soll an dieser Stelle ausdrücklich betont werden, durch die Fiktionalität selbst bedingt. Grundlegend ist die fiktionale Rezeption und damit die notwendige Teilnahme am Make-Believe-Spiel darauf ausgelegt, auch an sich Unglaubliches und Unzuverlässiges (im Vergleich zu Prinzipien der Wirklichkeit) als fiktional wahr und zuverlässig zu naturalisieren. Die von Solbach unternommene Suche nach der Zuverlässigkeit findet ihre Antwort im Phänomen der Fiktion selbst – erinnert sei nur an Coleridges berühmtes Diktum des ‚willing suspension of disbelieve‘.⁵³²

⁵³⁰ Die „*unreliable narration* als **tertium comparationis**“, Hervorhebungen im Original, zieht Manns, S. 11, zum Vergleich von ‚unverlässlich‘ erzählten Texten heran, nicht jedoch, um wie hier unterschiedliche Arten des unzuverlässigen Erzählens zu erläutern.

⁵³¹ Diese Art der Unzuverlässigkeit sollte nicht mit dem ‚mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen‘ im Sinne Martínez/Scheffels oder dem ‚faktisch‘ unzuverlässigen Erzählen im Sinne Fluderniks (vgl. Fludernik, „Fiction vs. Non-Fiction“, S. 43) oder der ‚factual kind of unreliability‘ im Sinne Cohns oder mit ‚mimetischer (Un-)Zuverlässigkeit‘ im Sinne von Kindt (vgl. Kindt, Tom: „Erzählerische Unzuverlässigkeit‘ in Literatur und Film. Anmerkungen zu einem Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie“. In: Hrachovec, Herbert/Müller-Funk, Wolfgang/Wagner, Birgit (Hg.): *Kleine Erzählungen und ihre Medien*. Wien 2004. S. 53-63, hier S. 57) oder im Sinne von Per Krogh Hansens ‚*extra-textual unreliability*‘ (vgl. Hansen, Per Krogh: „When Facts Become Fiction: Facts, Fiction and Unreliable Narration“. In: Skalin (Hg.), *Fact and Fiction in Narrative*, S. 283-307, hier S. 300) gleichgesetzt werden, auch wenn sicherlich Berührungspunkte vorhanden sind. Entscheidend für die hier vorgebrachte Typologie ist das *tertium comparationis*, das in diesem Fall nicht die ‚wirkliche‘ Welt sein darf (oder eine mehr oder weniger allgemeine Vorstellung davon), sondern allein die Widersprüchlichkeit der fiktionalen Welt, wenngleich auch *qua* Vermittlung durch den Erzähler.

⁵³² Vgl. Solbach, S. 69, der für die Konstruktion einer ‚absoluten Zuverlässigkeit‘ „sowohl die aristotelischen Kategorien der Überzeugungsgründe [...] wie auch eine Form der ciceronianischen Berücksichtigung des Publikums“ in Betracht zieht. Diese

Andererseits gibt es Fälle unzuverlässigen Erzählens, die nicht aufgrund von Widersprüchen in der fiktionalen Welt getroffen werden, die sich in der Konstruktion der diegetischen Welt *qua Mimesis des Erzählens* manifestieren, sondern nur durch Anlegen einer strikten Perspektive nach den Vorgaben des Realitätsprinzips oder des Prinzips der allgemeinen Überzeugung, also durch den Vergleich der *Mimesis des Erzählens* mit der Realität bzw. einer als gültig angenommenen Auffassung von Realität durchgeführt werden können.⁵³³ Diese Art der Unzuverlässigkeit soll nun nicht ‚mimetische‘ Unzuverlässigkeit genannt werden, um die ohnehin schon verwirrt Begriffs-geschichte nicht noch weiter zu belasten, sondern wird als *realitätsbezogene Unzuverlässigkeit* bezeichnet.⁵³⁴ Als Beispiel stelle man sich einen anthropomorphen Erzähler vor, dessen Darstellung der diegetischen Welt durchaus akzeptabel und schlüssig erscheint, die sich durch keinerlei Widersprüche in der Konstruktion der dargestellten Welt manifestiert, wo der Erzähler aber gleichzeitig in seinem Erzählen nach den Maßstäben unglaublich erscheint, nach denen man einen wirklichen Menschen in einer realen Situation als unzuverlässigen Erzähler einstufen würde. Hier legt man als *tertium comparationis* die gleichen Maximen an die Rede des Erzählers an, die man an einen wirklichen Sprecher im wirklichen Leben anlegen würde.⁵³⁵

Betrachtung bezieht sich aber auf den nicht-fiktionalen Diskurs, während für die Fiktion die Zuverlässigkeit als Grundprinzip innerhalb des Make-Believe-Spiels gelten muss, die nicht durch Maximen der Glaubwürdigkeit innerhalb nicht-fiktionaler Diskurse erklärt werden kann, sondern durch die Funktion des Make-Believe-Spiels. Damit, um Missverständnissen vorzugreifen, ist das Make-Believe-Spiel nicht auf Coleridges Diktum reduziert, sondern lediglich das von Coleridge ausgedrückte Akzeptieren von offenkundig Unglaublichem darin impliziert. Das Make-Believe-Modell beinhaltet aber weit mehr als nur die Akzeptanz von Unglaublichem. Vgl. hierzu die Diskussion in Kap. 2.5.1. der vorliegenden Arbeit.

⁵³³ Vgl. hingegen Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 121, Fn. 19, der das unzuverlässige Erzählen ausschließlich in Bezug auf die „fiktive Welt“ definierbar sieht: „Im Falle eines sogenannten unzuverlässigen Erzählers ist das Berichtete nicht unbedingt wahr in bezug auf die fiktive Welt. Allerdings bleibt die textinterne fiktive Welt das Beurteilungskriterium dafür, ob die in der Erzählung geäußerten Sätze wahr oder falsch sind“.

⁵³⁴ Renate Hof argumentiert an einer Stelle in ihrer Arbeit, dass „wir einen Bezugspunkt außerhalb der geschlossenen Welt des Textes brauchen, um die Frage der Glaubwürdigkeit oder Unglaubwürdigkeit stellen zu können, um einen Maßstab zu haben“ (Hof, Renate: *Das Spiel des unreliable narrator. Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München 1984, S. 24 – auf diese Stelle weist auch Manns, S. 13 hin), jedoch wird diese Sichtweise, zumindest in Bezug auf das Werk von Nabokov, schließlich wieder zurückgenommen: „Was die vielen ambivalenten Erzählerfiguren in Nabokovs Werken in besonderer Weise deutlich machen, ist die Einsicht, daß ein Außenstandpunkt unhaltbar ist“ (Hof, S. 181).

⁵³⁵ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 359: „The inferences we draw from fictional truths about narrator’s verbal behavior often mirror inferences we would be

Die Grenzen sind auch hier fließend, und sie korrespondieren in gewissem Maße mit den Unterscheidungen, die von einigen anderen Forschern getroffen werden. Sie unterscheiden sich jedoch in ihrer theoretischen Begründung, die durch das jeweilige *tertium comparationis* bestimmt wird.

Hier ist deshalb nachdrücklich zu betonen, dass man auch im Falle der *diegetischen Unzuverlässigkeit*, wodurch die erste Variante bezeichnet wird, da es sich hier um Diskrepanzen bei Konstruktion der diegetischen Ebene handelt, natürlich nicht ohne die Heranziehung der Prinzipien der Realität und/oder der allgemeinen Überzeugung (Realitätsprinzip und Prinzip der allgemeinen Überzeugung) auskommt. Ein realitätsbezogen unzuverlässiger Erzähler ist sicherlich oftmals auch ein diegetisch unzuverlässiger Erzähler – jedoch nicht zwingend. Die beschriebenen Prinzipien sind im Regelfall immer Teil der fiktionalen Rezeptionsvorgänge, unterschiedlich stark und stets den primären fiktionalen Wahrheiten des Werkes untergeordnet, und beziehen sich dadurch auch stets auf die *Mimesis des Erzählens*, da die Diegese im Bereich der Fiktion nur durch die Mimesis (re)konstruierbar wird. In nicht-fiktionalen Erzählungen bleibt immer die Möglichkeit, mit der Realität zu vergleichen. In fiktionalen Erzählungen gibt es diese Möglichkeit nicht.⁵³⁶ Damit ist die für die vorliegende Arbeit entscheidende Fragestellung hinsichtlich des unzuverlässigen Erzählens erreicht, nämlich die Frage der Klassifizierung des unzuverlässigen Erzählens als fiktionsspezifische Erzählstrategie. Wie von Nünning zuletzt konstatiert, und dies entspricht wohl dem herrschenden Konsens der Forschung in dieser Frage, entsteht unzuverlässiges Erzählen aus dem komplexen Zusammenspiel dreier Größen: dem unzuverlässigen Erzähler, dem Autor (oder dem impliziten Autor, wenn man einen solchen bevorzugt), der intentional den Erzähler unzuverlässig gestaltet sowie dem Leser, der die vom (impliziten) Autor intendierte Unzuverlässigkeit des Erzählers erkennt. Für Fludernik ist das unzuverlässige Erzählen wie gezeigt deshalb ein rein fiktionsspezifisches Phänomen, weil es nur in der Fiktion möglich sei, dass man hinter der Rede des Erzählers noch eine alternative Intention erkennen könne. Nur fiktionalen Texten wird die Möglichkeit zugestanden, eine unterschiedliche Botschaft zu der des Erzählers zu transportieren. Dieses Verständnis rückt einerseits unzuverlässiges Erzählen in direkte Nähe zur Ironie, anderer-

likely to make in real life. (The Reality and/or Mutual Belief principles of implication are prominently involved.) How reliable, fictionally, the narrator is frequently approximates the extent to which his manner of speaking would enhance the credibility of a real-life reporter“.

⁵³⁶ Vgl. ebd.: „When the entirety of a work is to be attributed to a single narrator, what he says or writes is *all* we have to go on. We cannot run background checks on his character or verify independently what he tells us“.

seits basiert es zu Gänze auf der klassischen Unterscheidung von Autor und Erzähler, die vor allem von Genette und Cohn zur *differentia specifica* der fiktionalen Erzählung gemacht wurde.⁵³⁷ Wie jedoch bereits mehrfach betont, ist es nicht allein dem fiktionalen Erzählen vorbehalten, einen Unterschied zwischen Autor und Erzähler herzustellen, und ebenso wenig ist es Autoren verboten, als fiktionale Erzähler in ihren fiktionalen Erzählungen zu fungieren und damit den Unterschied zumindest metonymisch zu eliminieren. Einerseits gibt es also nicht-fiktionale Erzählungen, in denen durchaus eine andere Intention seitens des Autors diagnostiziert werden kann, als die, die der Erzähler im Text vertritt, selbst dann, wenn Autor und Erzähler identisch sind – im Fall ironischer, nicht-fiktionaler Erzählungen. Als Beispiel genüge der Hinweis auf einen der wohl eklatantesten Fälle einer unzuverlässigen nicht-fiktionalen Erzählung, Jonathan Swifts *A Modest Proposal*.⁵³⁸ Grundsätzlich scheint der Ge-

⁵³⁷ Die Relation zwischen Ironie und Unzuverlässigkeit ist bereits seit ‚Geburt‘ des Konzeptes bei Booth ein fester Bestandteil der narratologischen Auseinandersetzung mit der Unzuverlässigkeit. Vgl. hierzu Jahn „*Package Deals*, Exklusion, Randzonen“, S. 85f. sowie S. 90, aber auch Fludernik, „Unreliability vs. Discordance“, S. 57, der am „wichtigsten erscheint“, „dass das Phänomen Unzuverlässigkeit noch intensiver in die Theorie der Ironie bzw. Ironisierung eingebunden wird“.

⁵³⁸ Hier könnte man nun einwenden, dass Swifts Text ein fiktionaler sei. Dies entspricht der Argumentation von Löschnigg, S. 43: „Even if it may well be possible for a work of historiography to contradict the ethical or ideological norms it seems to be based on by the very style of its presentation (irony), this would involve an act of dissociation on the part of the author which would virtually amount to the creation of a fictional narrative persona“. Es spricht zunächst grundsätzlich nichts gegen die Möglichkeit, den Text durch Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel, also fiktional zu rezipieren. Gegen die Anwendung der Möglichkeit in diesem spezifischen Fall spricht allerdings, dass man durch eine fiktionale Rezeption im Sinne des Make-Believe-Spiels auch den ‚Aha-Effekt‘ des unzuverlässigen Erzählens abschwächt, bzw. zunichte macht. Nur wenn der Text als nicht-fiktional rezipiert wird, kann er seine volle Wirkung entfalten. Wenig ist damit gewonnen, Löschniggs Argumentation zu folgen, da hierdurch jeder ironische Text notwendigerweise eine „fictional narrative persona“ kreieren müsste, wenngleich Löschnigg nicht klar macht, ob damit ein fiktionaler Erzähler gemeint ist. Wenn dies damit gemeint ist, wäre aber die Konsequenz, dass aufgrund der von Löschnigg selbst angeführten Unterscheidung von Autor und Erzähler als Differenzkriterium zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten alle ironischen Texte notwendigerweise fiktional wären. Es sei in Hinblick auf das Beispiel Swift daran erinnert, dass die theoretische Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion im hier vorgeschlagenen Modell über die Funktion des Objekts abläuft, die Entscheidung des Rezipienten aber ebenfalls eine Rolle spielt (vgl. Kap. 2.4. der vorliegenden Arbeit). Swifts Text wurde, dies scheint zumindest aus heutiger Sicht am plausibelsten, bei seinem Erscheinen hauptsächlich ohne Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel rezipiert und dies lag sicherlich auch in der Absicht des Autors, da sich das enorme Potential des Textes gerade durch eine nicht-fiktionale Rezeption in seiner Ironie und Unzuverlässigkeit am besten entfalten konnte.

brauch von Ironie in all ihren möglichen nicht-fiktionalen Erscheinungsformen ein Gegenbeispiel für die These zu sein, dass es allein im fiktionalen Bereich möglich sei, unzuverlässig zu erzählen. Andererseits gibt es darüber hinaus die Möglichkeit, dass Autor und Erzähler auch in nicht-fiktionalen Erzählungen voneinander zu unterscheiden sind, wie beispielsweise im Falle der Autobiographie oder der Reiseliteratur, und wo ebenfalls grundsätzlich nichts gegen eine unzuverlässige Darstellung spricht.⁵³⁹ Das unzuverlässige Erzählen stellt daher weder in der realitätsbezogenen Form noch im Falle der diegetischen Unzuverlässigkeit ein Fiktionsmerkmal dar, wie dies Löschnigg, Fludernik und Cohn postulieren, sondern bestenfalls ein Fiktions*symptom* im Sinne der in Kapitel 2.4. durchgeführten Unterscheidung. Die Unzuverlässigkeit ist nicht in der theoretischen Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion begründet, sondern bestenfalls abhängig von der pragmatischen Entscheidung des Lesers, den Text fiktional zu lesen oder nicht. Im Falle des diegetisch unzuverlässigen Erzählens gibt es dann durchaus die Möglichkeit, anhand der Überprüfung der Intention einen Unterschied zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Unzuverlässigkeit zu konstatieren, was allerdings eine rein interpretatorische Schlussfolgerung darstellt und nicht in der theoretischen Bestimmung der Fiktion begründet liegt. Nicht-fiktionale Erzähler, die diegetisch unzuverlässig erzählen, werden in der Regel nicht als unzuverlässig eingestuft, sondern als schlicht falsch informiert, verwirrt oder aber als Lügner.⁵⁴⁰ Zudem gibt es die Möglichkeit, die Rich-

⁵³⁹ Weshalb sollte ein Reisebuchautor nicht eine – möglicherweise auch ironische – Distanz zwischen sich als Autor und als ‚Reisendes Ich‘ schaffen können? Ein weiteres Beispiel einer „nicht vertrauenswürdig[en]“ Erzählinstanz einer nicht-fiktionalen Erzählung liefert Ursula Kocher, die ein Ehebuch aus der frühen Neuzeit (Albrecht von Eyb, *Ob einem manne sey zunemen ein eelichs weyb oder nicht*, Nürnberg 1472) bespricht, in dem eine Erzählung aus Boccaccios *Decameron* integriert ist, die sich gegen die explizite Moral des Ehebuchs vor und nach der Erzählung richtet.

⁵⁴⁰ So z. B. Löschnigg, S. 43: „It is self-evident that ‘untrustworthy narration’ [sic] in fiction and the (deliberate) disregard or even distortion of the facts in historiography are essentially different in that the novelist may employ for artistic effect devices which the historian would be rightly reproached with for using“. Diese Begründung ist wiederum nur eine Rückführung *ex negativo* von Anforderungen an die Geschichtswissenschaft auf eine Theorie der Fiktion. Darüber hinaus mag es durchaus ‚artistische‘ nicht-fiktionale Texte geben, die nicht zur Historiographie gehören, wie beispielsweise der Text von Swift. Ähnlich wie Löschnigg argumentiert auch Nünning, Ansgar: „Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen“. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (Hg.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen 2005. S. 35-58, hier S. 42: „Während Anzeichen mangelnder Zuverlässigkeit oder Glaubwürdigkeit [...] den Verfasser einer geschichtswissenschaftlichen Publikation

tigkeit der Erzählung in der Wirklichkeit zu überprüfen. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, dass die Fehlerhaftigkeit der Darstellung auf eine intendierte Unzuverlässigkeit zurückzuführen ist, vielmehr ist es auch in diesen Fällen möglich, intendiert ironisch, nicht-fiktional und unzuverlässig zu erzählen.

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich des unzuverlässigen Erzählens konstatieren, dass diese Erzählstrategie kein fiktionstheoretisch verankertes *Merkmal* fiktionaler Erzählungen darstellt. Vielmehr stellt die nicht immer einfach durchzuführende Interpretation eines fiktionalen Textes als unzuverlässig ein Vorgehen dar, dass erst *nach* einer pragmatischen Entscheidung für eine fiktionale Rezeptionsweise geschieht, die also nicht auf der *Unterscheidung* beruht, sondern auf der *Entscheidung* des Rezipienten. Deshalb kann der Befund eines unzuverlässigen Erzählers kein Merkmal von Fiktion darstellen. Darüber hinaus konnte gezeigt werden, dass die Frage nach dem *tertium comparationis* ein wichtiges Werkzeug für die Klassifizierung unterschiedlicher Typen des unzuverlässigen Erzählens darstellen kann.⁵⁴¹ Vermeintlich eindeutig unzuverlässige Erzählungen, beispielsweise die Erzählung *The Disappearance* oder Perutz' *Zwischen Neun und Neun* sind nur bedingt unzuverlässig, da die fiktionale Weltsicht der fokalisierten Figur durchaus zuverlässig in Hinblick auf deren fiktionale Wirklichkeitsauffassung geschildert wird.⁵⁴² Die Fragestellung nach der Unzuverlässigkeit ‚im Vergleich zu ...‘ ermöglicht außerdem, *diegetisches* und *realitätsbezogen unzuverlässiges Erzählen* zu unterscheiden und unter Bezugnahme auf das Realitätsprinzip und das Prinzip der allgemeinen Überzeugung die wandelbare Rezeption diachron in Bezug auf soziokulturelle Unterschiede zu erklären. Das unzuverlässige Erzählen wurde außerdem als Möglichkeit in allen Erzählsituationen erkannt, da durch die *Mimesis des Erzählens* grundsätzlich die *Mimesis* eines unzuverlässigen Erzählers, auch in heterodiegetischen Erzählungen, theoretisch möglich ist.

sofort und nachhaltig diskreditieren würden, stellt die Verwendung eines *unreliable narrator* im Kontext fiktionaler Erzähltexte ein völlig legitimes Erzählverfahren dar“.

⁵⁴¹ Damit sei allerdings nicht impliziert, dass andere Unterteilungen falsch oder obsolet seien. Die Frage bleibt stets, wozu man die Unterscheidungen verwenden will, sei es beispielsweise in interpretatorischer Hinsicht, in theoretisch-klassifikatorischer Hinsicht oder in historisch-deskriptiver Hinsicht.

⁵⁴² Zudem wird im Falle Perutz' die Unzuverlässigkeit am Ende des Textes im Text selbst preisgegeben, vgl. Perutz S. 211f.

3.4.2. *Metafiktion, metafiction, Metafiktionalität und Metanarration*⁵⁴³

Der Terminus *Metafiktion* deutet selbstverständlich darauf hin, dass es sich hierbei auch um Fiktion handelt, wodurch naheliegt, dass damit ein fiktionsspezifisches narratologisches Konzept bezeichnet wird. Jedoch, das zeigt bereits die folgende kurze Übersicht über die vorliegende Forschung zum Thema, sind der Begriff *Metafiktion* und damit verwandte Bezeichnungen wie *metafiction* keineswegs einheitlich definiert. Die Definition und die Verwendung der Begriffe differieren zum Teil erheblich.

Mirjam Sprengers Monographie aus dem Jahre 1999 mit dem Titel *Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart* geht von einem Metafiktionsbegriff aus, der sich in erster Linie in einer anglistischen Tradition befindet. Der dort schon seit geraumer Zeit⁵⁴⁴ populäre Begriff der ‚metafiction‘ deckt allerdings ein sehr viel weiteres Feld, als dies in der vorliegenden Arbeit für sinnvoll betrachtet werden kann.⁵⁴⁵ Auch in

⁵⁴³ Zur Terminologie vgl. Fludernik, Monika: „Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction“. In: *Poetica* 35, 2003. S. 1-39, bes. S. 12: „In German terminology, the lexeme *Metafiktion* (as an abstract noun) is a clear borrowing from the fashionable English term, itself presumably a borrowing from the French *métafiction*. It is not the standard term in German literary criticism, being, for instance, ambiguous, like the English term, between the meaning of ‘device’ or the meaning of ‘text(s) that display such devices’. The genuine German terms are *Metafiktionalität* (to contrast with *Fiktionalität*) and the adjective *metafiktional*“. Eine darüber hinaus mögliche Begriffsbildung „*Metafiktivität*“, die entsprechend der in dieser Arbeit vorgenommenen Begriffsdifferenzierung denkbar wäre, macht allerdings, dies sei der in diesem Kapitel durchgeführten Argumentation vorweggenommen, keinen Sinn. Nicht eingegangen werden kann an dieser Stelle auf eine Reihe verwandter und mitunter fiktionstheoretisch hochrelevanter Phänomene wie der *Metahistoriographie*, *Metabiographie*, *Metaautobiographie* und *Metareiseliteratur*. Vgl. hierzu Nünning, *Von historischer Fiktion* sowie ders., „Von der fikionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans“. In: Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Serena (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin, New York 2002. S. 541-569; Vgl. auch ders.: „Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion: Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres“. In: Zimmermann (Hg.), S. 15-36.

⁵⁴⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 221, Fn. 10: „Traditionell werden hier William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life* (1970), v. a. S. 25, und Robert Scholes’ Aufsatz in der *Iowa Review* vom selben Jahr ‚*Metafiction*‘ als Ursprung des Begriffs genannt“.

⁵⁴⁵ Hinzu kommt die semantische Besonderheit des englischen Begriffs ‚fiction‘, der bekanntlich auch als Genrebezeichnung für ‚erzählende Prosaliteratur‘ verwendet wird. Vgl. hierzu Wolf, Werner: „*Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth*,

Sprengers Verwendungsweise des Begriffs verstecken sich eine Reihe narratologisch voneinander abzugrenzender Phänomene, wie beispielsweise Metalepse, *mise en abyme*, metanarratives sowie metafiktionales Erzählen und historiographische Metafiktion⁵⁴⁶ hinter einem diesbezüglich nicht weiter differenzierten „Strukturbegriff“⁵⁴⁷ Metafiktion, der stattdessen als ‚modernes‘ Erzählen – im Gegensatz zu nicht näher definierten „überkommenen Erzählstrategien“⁵⁴⁸ – und dadurch als Impuls „einer zeitgenössischen Poetologie“⁵⁴⁹ dienen soll.⁵⁵⁰ Für die Klärung des fiktionsspezifischen Potentials metafiktionaler Erzählweisen ist dies nicht ausreichend. Neben der wichtigen begrifflichen Trennung und Abgrenzung von unterschiedlichen narratologischen Konzepten ist aber vor allem die Klärung der davon nicht unabhängigen Frage notwendig, ob, und wenn ja, welche theoretische Bestimmung der Fiktionalität hierzu in Beziehung zu setzen ist, bevor es zu einer Explikation des Begriffs Metafiktion und einer Abgrenzung von davon zu unterscheidenden Phänomenen kommen kann.⁵⁵¹

„Life-Story““. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30, 1997. S. 31-50, bes. S. 34: „Und was die Bestimmung von Textsortenzugehörigkeit anbelangt, so geht aus Hutcheons Definition hervor, daß ‚metafiction‘ selbst ein Teil von ‚fiction‘ ist. Diese Eingrenzung von Metafiktion ist deshalb sinnvoll und nötig, da Metaphänomene ja auch im Drama und der Lyrik, aber auch in anderen Künsten vorkommen“, Hervorhebung im Original.

⁵⁴⁶ Vgl. Sprenger, S. 38f., wo eine Metalepse in Sternes *Tristram Shandy* als metafiktionales Erzählen bezeichnet wird, oder auch S. 81, wo eine Metalepse in Brentanos *Godwi* nicht als solche differenziert wird.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 302.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 288.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 25.

⁵⁵⁰ Unklar bleibt letztlich, wie Sprengers Termini und Arbeitsweise theoretisch und methodologisch einzuordnen sind, da an mehreren Stellen eine nicht weiter differenzierte „Poetik der Narratologie“ (ebd., S. 303) eingefordert wird und die von ihr verwendete ‚weite‘ Definition der Metafiktion als „heuristischer Begriff“ helfen könne, „neue Formen der Narratologie zu beschreiben und zu begreifen“ (ebd., S. 296f.), andererseits eine „Poetologie der Metafiktion“ (ebd., S. 335) als Desiderat der Forschung dargestellt wird (zu ‚Sinn und Unsinn‘ des Neologismus ‚Poetologie‘, vgl. Barner, Wilfried: „Poetologie? Ein Zwischenruf“. In: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 9, 2005. S. 389-399). Eine Auseinandersetzung mit narratologischen Begriffen wie dem der Metalepse wird aber ebenso wenig geleistet wie eine Auseinandersetzung mit zentralen Vertretern gerade aus der deutschsprachigen und narratologisch arbeitenden Anglistik wie Nünning, *Von historischer Fiktion* und vor allem Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, auch nicht mit germanistischen Narratologen wie Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens*.

⁵⁵¹ Vgl. hierzu Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 221: „In der Praxis der Metafiktionstheorie hat sich mittlerweile ein relativ homogenes Gebiet von immer wieder unter dem Aspekt der Metafiktion

Die zwei Jahre nach der Arbeit von Sprenger erschienene Monographie von Dirk Frank, die sich mit dem „*metafiktionale[n] Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*“ in der „deutschen Literatur nach 1945“ auseinandersetzt, sondiert diesbezüglich gründlicher gerade auch den deutschsprachigen Forschungsstand.⁵⁵² Frank setzt sich hierbei hauptsächlich mit der zentralen Arbeit Werner Wolfs kritisch auseinander, insbesondere in fiktionstheoretischer Hinsicht. Aus diesem Grund sollen nun zunächst die Arbeit Wolfs und deren Implikationen für das Modell der *Mimesis des Erzählens* erschlossen werden und daran anschließend unter Rückgriff auf Frank auf dessen Diskussion zu Wolf eingegangen werden.

Wolf unterscheidet in seiner umfangreichen Untersuchung spezifisch zwischen einer Anzahl verschiedener ‚Meta-Phänome‘, stellt zunächst aber auf rund 200 Seiten ein dezidiertes Modell ästhetischer Illusionsbildung vor. Dieses Modell ist für die vorliegende Fragestellung von besonderer Bedeutung, da gewisse Komponenten in Wolfs Theorie der Illusionsbildung – zumindest auf den ersten Blick – einigen Aspekten in Waltons Theorie der Fiktion zu entsprechen scheinen, woraus sich eine Reihe von Berührungspunkten, aber auch gravierender Unterschiede ergeben, auf die im Folgenden mehrmals eingegangen werden wird. Insbesondere wird auf die Frage der Distanzierung eingegangen, die im Falle der Metafiktion bzw. Brechung der ästhetischen Illusion eine besonders wichtige Rolle spielt.

Wolf unterscheidet, diesbezüglich partiell vergleichbar mit der in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Trennung von Fiktivität und Fiktionalität, zwischen *fictum* und *fictio*, wobei der *fictio*-Charakter „potentielle Erfundenheit im Sinne einer Einzelreferenz“ bezeichnet,⁵⁵³ also ungefähr Fiktives im Sinne der in der vorliegenden Arbeit verwendeten Terminologie, während der *fictum*-Charakter dafür steht, dass ein Kunstwerk von anderen Produkten „als etwas nicht primär Gebrauchszwecken [D]ienendes“ bezeichnet wird.⁵⁵⁴ Dies entspricht teilweise der Verwen-

behandelten, vor allem zeitgenössischen Texten herausgebildet. Der implizite Konsens, der innerhalb dieser literaturwissenschaftlichen Praxis darüber zu bestehen scheint, was Metafiktion sei, entbehrt jedoch immer noch einer klaren und expliziten theoretischen Grundlage in Form einer umfassenden Definition, die alle unter ‚Metafiktion‘ subsumierten Phänomene erfassen würde und gleichzeitig ein Ausuferndes des Begriffs und seine indifferente Applizierbarkeit auf alles und jedes verhindern könnte“.

⁵⁵² Frank, S. 9. Worauf in der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen werden kann, ist der „Epochenstatus dieser Erzählform“ (ebd., S. 18), den Frank untersucht. Klar scheint jedoch, dass metafiktionales Erzählen (im Sinne einer Illusionsstörung) keine postmoderne Erfindung darstellt, sondern „ein überhistorisches Phänomen“ (Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 220) darstellt.

⁵⁵³ Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 39.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 38.

dung von Fiktionalität in der vorliegenden Arbeit, und zwar zunächst insbesondere dadurch, dass fiktionale Texte primär als Requisiten in einem Make-Believe-Spiel dienen, was grundsätzlich die Verwendung zu anderen Gebrauchszweck sekundär macht.⁵⁵⁵ Wolf stellt davon ausgehend für die Bestimmung der Metafiktion die Frage nach der Distanz in Bezug auf das Verhältnis von Illusion und Fiktion:

Die Möglichkeit einer ästhetischen Distanz [...] basiert wesentlich auf einer ästhetischen Einstellung und einem korrelierenden Fiktionsbewußtsein des Rezipienten. Damit ist aber noch nicht klar, ob dieses Wissen um die Fiktionalität einerseits und seine Überspielung durch das illusionistische Werk andererseits sich notwendig gleichermaßen auf die fictio- wie die fictum-Natur der Kunst bezieht. Welcher Zusammenhang besteht zwischen diesen beiden Fiktionsqualitäten und der Illusion des Rezipienten?⁵⁵⁶

Wolf versucht die Frage zu beantworten, indem er unterschiedliche Typen der Illusion unterscheidet: Einerseits die ‚Erlebnisillusion‘, die in Wolfs Explikation „das sinnliche Eintreten in die Textrealität [...] und die ‚Teilnahme‘ an ihr“ bedeutet,⁵⁵⁷ was ebenfalls, zumindest teilweise, an den Aspekt der ‚participation‘ im Rahmen der Make-Believe-Haltung im Sinne Waltons erinnert, andererseits, und hierbei ohne Entsprechung zum Modell Waltons, die ‚Referenzillusion‘, die nach Wolf den „Schein einer Beziehbarkeit auf konkrete und spezifische Elemente der Lebenswelt, also die Illusion einer Einzel- oder Realreferenz“ bewirkt.⁵⁵⁸ Kritisch hierzu ist Frank, der Wolfs Referenzillusion als „*contradictio in adjecto*“ bezeichnet, denn „eine extrafiktionale Referenz, die – und das ist hier das Entscheidende – als extrafikcional wahrgenommen werden soll, kann ja im Falle eines fiktionalen Textes per definitionem nicht vorliegen“.⁵⁵⁹ Es soll jedoch nicht versäumt werden, darauf hinzuweisen, dass Wolf im Zitat weiter oben explizit vom „Schein“ einer Beziehbarkeit spricht und auch die „Realreferenz“ als eine „Illusion“ bezeichnet, die zwar von Rezipienten als extrafikcional aufgefasst werden kann, aber dennoch Teil der ästhetischen Illusion bleibt, die sich nach Wolf durch gleichzeitige Di-

⁵⁵⁵ Es soll jedoch dadurch nicht der Eindruck erweckt werden, dass zwischen Wolfs Theorie der Illusionsbildung und Waltons Theorie des Make-Believe ein Gleichheitszeichen gesetzt werden kann. Zweifellos bestehen partielle Überlappungen und Kompatibilitäten, aber die theoretischen Prämissen und Zielsetzungen sind deutlich voneinander zu unterscheiden. Hierauf wird weiter unten noch einmal eingegangen.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 54f.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 57.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Frank, S. 82, Hervorhebungen im Original.

stanz auszeichnet.⁵⁶⁰ Ob die vom Leser aufgefasste Bezugnahme auf gewusst Nicht-Fiktives in fiktionalen Texten als Widerspruch in sich selbst aufgefasst wird in Hinblick auf die Definition von Fiktion hängt aber letztlich entscheidend von der Definition von Fiktion ab, die man anlegt. Und gerade da wird deutlich, worin sich die theoretischen Modelle sowohl Wolfs als auch Franks vom in der vorliegenden Arbeit entwickelten Modell unterscheiden.

Wolfs Begriff der ‚ästhetischen Illusion‘ ist zwar partiell vergleichbar, aber letztlich nur in wenigen Teilen tatsächlich kompatibel mit der Make-Believe-Theorie Waltons. Ein wesentlicher Unterschied besteht gerade darin, dass das Make-Believe-Modell die Simultaneität von Spielillusion und Spielbewusstsein besser integrieren kann als dies durch die Aufspaltung in unterschiedliche Referenzebenen im Modell Wolfs der Fall ist und daraus resultierend auch die damit verbundene Problematik der Distanz. Im Modell Waltons besteht grundsätzlich kein Widerspruch zwischen dem Bewusstsein, einen fiktionalen Text zu rezipieren und gleichzeitig an einem Make-Believe-Spiel (auch emotional, also mittels Illusionsbildung) teilzunehmen – vielmehr stellt dies gerade einen Hauptbestandteil der Make-Believe-Haltung dar.⁵⁶¹

Dabei ist die Frage nach der Distanz bzw. mangelnder Distanz, also so etwas wie dem ‚Versinken‘ in der Illusion im Rezeptionsakt, auch im Modell Waltons nicht unumstritten. Insbesondere M. Carleton Simpson kritisiert Waltons Theorie in Hinblick auf die Unterscheidung von Teilnahme am Spiel (‚participation‘), der daraus folgenden psychologischen Vereinnahmung des Rezipienten im Rahmen des Spiels (‚immersion‘) und der die beiden vorhergehenden Varianten ausschließenden beobachtenden Rezeption (‚appreciation‘).⁵⁶² Er weist darauf hin, dass die Teilnahme und dadurch das Zustandekommen eines Make-Believe-Spiels auch dann möglich ist, wenn keine emotionale Teilnahme (‚immersion‘) daraus resultiert. Für Walton hängen laut Simpson allerdings die emotionale Teilnahme (‚immersion‘) an einem Make-Believe-Spiel und die grundsätzliche Teilnahme (‚participation‘) an einem Make-Believe-Spiel zwingend zusammen.⁵⁶³ Walton konstatiert an den Beispielen *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Calvino und Sternes *Tristram*

⁵⁶⁰ Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 65, diskutiert in diesem Zusammenhang eine „Inkompatibilitätsthese“ vs. „Simultaneitätsthese“, die gleichzeitige Illusion und Distanz entweder als unmöglich oder als definitorisch sehen. Wolf schlägt eine „modifizierte Simultaneitätsthese“ vor, die gleichzeitige Illusion und Distanz in unterschiedliche „Schichten bzw. Fähigkeiten“ des Rezipienten verortet.

⁵⁶¹ Vgl. hierzu Teil I der vorliegenden Arbeit.

⁵⁶² Vgl. Simpson.

⁵⁶³ Vgl. ebd., S. 331 und Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 275.

Shandy, dass Illusionsbildung und emotionale Teilnahme durch metafiktionale Texte bisweilen unterminiert werden können: „[W]orks sometimes discourage participation [...] by prominently declaring or displaying their fictionality“.⁵⁶⁴ Für Walton ergibt sich hier die Möglichkeit, dass man stattdessen das Spiel nur als „appreciator“⁵⁶⁵ rezipiert, eher in der Rolle eines Beobachters als eines Teilnehmers, vergleichbar mit der Rolle eines professionellen Kritikers, allerdings dann ohne emotionale Teilnahme und ohne reichhaltige Illusionsbildung (,immersion‘), während Simpson es durchaus für möglich hält, auch dann emotional involviert an einem Make-Believe-Spiel teilzunehmen, wenn man ebenfalls im Rahmen des Make-Believe-Spiels die fiktionale Wahrheit generiert, dass die generierte Wahrheit falsch ist.⁵⁶⁶ Im Anschluss daran weist Simpson darauf hin, dass Waltons eigene Applikation seiner Fiktionstheorie auf literarische Erzähltexte möglicherweise darunter leide, dass Waltons Fiktionstheorie eben nicht nur für fiktionale Erzähltexte konzipiert ist und deshalb ausgehend von nicht-narrativen Medien eine Art ‚Urform‘ unmittelbarer, also nicht erzählervermittelter Fiktion auch für erzählerische Texte implizit voraussetzt:

Walton seems to believe that successful self-effacement of personality and craft is trans-contextual, that there is some natural form that novels ought to, or at least can, be written in.⁵⁶⁷

Besonders in metafiktionalem Erzählungen manifestiert sich diese Problematik: Während Walton laut Simpson in metafiktionalem Werken emotionale Teilnahme ausschließt, hält Simpson es hingegen durchaus für möglich, dass es trotzdem zu emotionaler Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel kommen kann:

The telling of a story always involves just that, the telling of a story. [...] On Walton’s account, the books by Calvino, Thackeray and Facwett substantially resist our attempts to participate psychologically, as each book keeps present a narrator who continually decries the fictionality of the narrative. My account explains why this does not inhibit participation⁵⁶⁸

Im modifizierten Modell der vorliegenden Arbeit wird das theoretische Modell Waltons wie diskutiert mit der Voraussetzung der fiktionalen Vermittlung durch einen Erzähler mittels *Mimesis des Erzählens* erweitert und entscheidend verändert. Es kann deshalb wie im Modell Simpsons davon ausgegangen werden, dass Rezipienten auch in metafiktionalem

⁵⁶⁴ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 275.

⁵⁶⁵ Ebd., vgl. bes. S. 274f.

⁵⁶⁶ Vgl. Simpson, S. 331.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 334.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 334f., Hervorhebung im Original.

Texten emotional an einem Make-Believe-Spiel teilnehmen können, da das modifizierte Modell der *Mimesis des Erzählens* stets einen Vermittler voraussetzt und damit den Anforderungen gemäß der Diskussion bei Simpson entspricht. Während Simpson in seiner Analyse der Arbeit Waltons wohl zurecht davon ausgeht, dass bei Walton eine Vorstellung vom prototypischen Erzählen ohne illusionsstörende Einmischung durch einen stets anwesenden Erzähler vorherrscht, stellt das modifizierte Modell der *Mimesis des Erzählens* eine Strategie dar, die stets von erzählerischer Vermittlung ausgeht. Deshalb wird auch das vermeintlich illusionsstörende Einmischen des Erzählers nicht als Verabschiedung von einem teilnehmenden (im Sinne von ‚participation‘) Rezeptionsakt im Sinne eines Make-Believe-Spiels betrachtet. Auch in metafikcionalen Texten bietet die Make-Believe-Haltung im Sinne der *Mimesis des Erzählens* ein Instrument, die gleichzeitige Brechung und Teilnahme an der *Mimesis des Erzählens* zu bestimmen und zu akzeptieren – ohne dabei notwendigerweise von unterschiedlichen Rezeptionsebenen zu sprechen. Fiktionstheoretisch machen diese von Simpson besprochenen Rezeptionsqualitäten – emotionale und/oder wertschätzende Rezeption – keinen Unterschied: Sowohl Walton als auch Simpson gehen davon aus, dass metafiktionale Texte ein Make-Believe-Spiel mit fiktionalen Wahrheiten generieren, da die Werke Vorstellungen vorschreiben. Metafiktionale Werke sind stets auch fiktionale Werke.

Damit kommen wir nun wieder auf das theoretische Modell bei Wolf zurück: Wolf scheint in der Aufspaltung von Fiktionalität in *fictum/fictio* eine zumindest für seine Zwecke hinreichende Erläuterung der literarischen Fiktion zu sehen. Deutlich wird allerdings, dass Wolfs Begriff der ästhetischen Illusion im Wesentlichen die Aspekte zu erläutern versucht, die von Walton als grundlegend für die theoretische Bestimmung der Funktion der Fiktion benannt wurden. Dies wird besonders gut sichtbar in Wolfs Zusammenfassung „der Beziehung zwischen dem fictio- und dem fictum-Status ästhetischer Kunstwerke und der ästhetischen Illusion“:⁵⁶⁹

1. Referenzillusion und Erlebnisillusion sind grundsätzlich voneinander zu trennen.
2. Für die Bildung ästhetischer Illusion und damit die Illusionstheorie ist die Frage nach der Fiktionalität weitgehend unerheblich, da Illusion ebenso bei dominant fiktionalen wie vorwiegend nicht-fiktionalen Werken gebildet werden kann und allgemein im Zustand ästhetischer Illusion die Frage nach der ‚Wahrheit‘ in den Hintergrund tritt.
3. Begründbar ist dies im Wesen ästhetischer Illusion. Sie ist hauptsächlich der Schein des Erlebens *einer*, nicht *der* Wirk-

⁵⁶⁹ Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 62.

lichkeit und appelliert mehr an die Vorstellungskraft als an das Urteilsvermögen [...].⁵⁷⁰

Hier wird einer der gewichtigsten Unterschiede zwischen den Modellen Waltons und Wolfs offenkundig:⁵⁷¹ Für Wolf ist die Fiktionalität allein über die Unterscheidung in *fictio* und *fictum* bestimmt, während die Illusionsbildung des Rezipienten ein davon unabhängig zu bestimmendes theoretisches Problem darstellt, das er mittels seiner Illusionstheorie zu durchdringen sucht. Für Walton liegt, wie gezeigt, darin auch die Funktion und Bestimmung von Fiktion, da weder die Wahrheit noch die Wirklichkeit hinreichende oder notwendige Faktoren für die Bestimmung von Fiktionalität darstellen. Illusion im Sinne von Make-Believe ist demzufolge nicht unabhängig von und schon gar nicht „unerheblich“ in Hinblick auf die Kategorie Fiktion, sondern ein entscheidender Teil des Phänomens.

Franks Kritik an Wolfs Modell setzt ebenfalls am fiktionstheoretischen Fundament bei Wolf an. Frank seinerseits scheint in seinem Modell eine Fiktionstheorie zugrunde zu legen, die sprachhandlungstheoretisch argumentiert:

Der mögliche Einwand, ein referenzillusionistischer Text wie der historische Roman weise verbürgte Daten, Namen und Fakten auf, kann nicht ganz überzeugen, da Einzelreferenzen prinzipiell in jedem fiktionalen Text nachzuweisen sind; Fiktion und Realität benennen keine unterschiedlichen *Seinsverhältnisse*, sondern *Redeweisen*.⁵⁷²

Auf diese Weise scheint Frank wie Wolf im Zitat oben die Frage der Fiktivität für die Bestimmung der Fiktion ausklammern zu wollen, freilich ohne dabei eine hinreichende theoretische Bestimmung des Phänomens der Fiktion zu liefern. In der Sichtweise einer Fiktionstheorie nach Walton ist die Referenz auf Nicht-Fiktives in fiktionalen Texten, wie in Teil II der vorliegenden Arbeit diskutiert, keineswegs ein Widerspruch, vor allem dann nicht, wenn diese Referenz dennoch als Teil einer Illusionsbildung oder in Waltons Modell als Teil des Make-Believe-Spiels bestimmt wird. Relevant ist die kritische Hinterfragung Franks, inwieweit Wolfs Referenzillusion als theoretischer Begriff in seinem Modell haltbar ist.⁵⁷³ Einerseits stellt Wolf fest, dass „eine gelingende Erlebnisillusion

⁵⁷⁰ Ebd., Hervorhebungen im Original.

⁵⁷¹ Ein weiterer gewichtiger, wenn nicht der wichtigste Unterschied besteht in der bereits diskutierten Sichtweise Wolfs zu Nünnings ‚Mimesis des Erzählens‘ in Wolf, ‚Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction‘, bes. S. 331ff.; vgl. Kap. 3.3. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁷² Frank, S. 83, Hervorhebungen im Original.

⁵⁷³ Ebd.: „Wolf fällt mit der Inanspruchnahme der *Referenzillusion* hinter seine methodischen Prämissen zurück“, Hervorhebung im Original.

immer auch den Schein einer Referentialisierung im Sinne eines vorgestellten Vorhandenseins des Erlebten mitentstehen läßt“.⁵⁷⁴ Gleichzeitig ergibt sich beim metafictionalen Erzählen „eine eigentümlich chiastische Struktur“, bei der nun die eigentlich vorgeordnete Erlebnisillusion durch Verlust der Referenzillusion ebenfalls zum Zusammenbruch gebracht wird, während der Schwund von Erlebnisillusion laut Wolf nicht notwendigerweise einen Zusammenbruch der Referenzillusion bewirken muss.⁵⁷⁵ Frank kommentiert Wolfs Gedankengang auf folgende Weise: „Wenn der Erzähler das Erzählte als erdacht oder gar erlogen ausgibt, wird die während der Lektüre unterdrückte ästhetische Distanz aktualisiert. Ob diese Asymmetrie wirklich besteht, ist fraglich“.⁵⁷⁶ Frank zufolge könne von einer Referenzillusion überhaupt nur in solch extremen Fällen wie Hildesheimers *Marbot* gesprochen werden, in denen tatsächlich versucht werde, die Illusion zu erzeugen, dass das Dargestellte eine „existierende Wirklichkeit“ sei.⁵⁷⁷ Anstatt wie Wolf über die Referenzillusion „ein aporetisches Konzept in die Illusionstheorie zu integrieren“ schlägt Frank vor, mittels der Begriffe „*Heteroreferentialität – Autoreferentialität*“ die Bezugnahme eines Textes „jenseits seiner Materialität“ zu differenzieren.⁵⁷⁸ In dieser Sichtweise ist die „Differenzierung von ‚wirklichen‘ Wirklichkeitsbezügen und den ‚nur‘ fiktionalen“ nämlich ausgeklammert, denn, so Frank weiter,

weder die Thematisierung der Artifizialität des narrativen Diskurses (*fictio*-Status) noch der der Erfundenheit der Wirklichkeit (*fictum*-Status) schließt aus, daß ein Text eine plastische und nachvollziehbare Wirklichkeit vor Augen stellt.⁵⁷⁹

Dies entspricht dem in dieser Arbeit vorgeschlagene Verständnis, dass einerseits nicht Fiktivität ausschlaggebend für Fiktion (und somit für Metafiction) ist und die Frage nach der (Meta-)Fiktion nur darüber beantwortet werden kann, was als fiktional wahr in der jeweiligen Werkwelt gilt, was in Teil I und II der vorliegenden Arbeit mit Hilfe des Begriffs fiktionale Wahrheit bestimmt wurde. Gleichzeitig bedeutet dies aber auch, dass metafictionales Erzählen nicht notwendigerweise die *Mimesis des Erzählens* gänzlich aufheben muss – wie Frank schreibt, ist es auch in Fällen des metafictionalen Erzählens möglich, dass eine „plastische und nachvollziehbare Wirklichkeit vor Augen“ gestellt werde, die jedoch, dies muss hinzugefügt werden, eine fiktionale sein muss. Dies bedeutet dann

⁵⁷⁴ Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 62.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 61.

⁵⁷⁶ Frank, S. 82.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 83.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 84, Hervorhebungen im Original.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 85, Hervorhebungen im Original.

darüber hinaus, um die begrifflichen Konsequenzen weiter zu verfolgen, dass ein Neologismus „Metafiktivität“ somit nicht sinnvoll ist: Eine Metaisierung der Erfundenheit ist keine relevante Kategorie für narratologische Erzählweisen. Damit ist zunächst gesagt, dass ein Text dann als metafictional zu bezeichnen ist, wenn es eine primäre oder implizite fiktionale Wahrheit der Werkwelt ist, dass der Text fiktional ist: Im Gegensatz zu einem fiktionalen Text, der nicht notwendigerweise explizit die fiktionale Wahrheit der eigenen Fiktionalität generiert, muss es in einem metafictionalen Text fiktional wahr gemacht werden, dass der Text oder Teile des Textes fiktional sind.⁵⁸⁰ Die explizite fiktionale Wahrheit der Fiktionalität ist indessen nicht mit dem latenten Fiktionalitätsbewusstsein seitens des Rezipienten im Rahmen der Make-Believe-Haltung zu verwechseln: Zwar sind sich Rezipienten in der Regel bewusst, dass es sich um Fiktion handelt, wenn sie einen Roman lesen, dieses Bewusstsein ist aber keinesfalls gleichzusetzen mit einem Roman, der explizit die fiktionale Wahrheit der eigenen Fiktionalität generiert, was zur Folge hat, dass der Rezipient nicht nur sein grundsätzliches Fiktionsbewusstsein im Rahmen der Make-Believe-Haltung hat, sondern darüber hinaus dieses Wissen im Text selbst als fiktionale Wahrheit generiert und thematisiert wird. Dieses Generieren kann auf unterschiedliche Art und Weise geschehen: Entweder direkt, durch eine explizite Thematisierung der Fiktionalität auf der Ebene des Erzählens, wenn also die Erzählinstanz ausdrücklich die Fiktionalität des eigenen Erzählens thematisiert. Indirekt, dies wäre vornehmlich im Rahmen impliziter fiktionaler Wahrheiten der Fall, kann auch dann von Metafiction gesprochen werden, wenn durch Spiegelung oder Doppelung auf unterschiedlichen Erzählebenen die Fiktionalität auf einer Ebene gleichsam potenziert wird, allerdings nur unter Berücksichtigung der Voraussetzungen, die im Zusammenhang mit Erzählverfahren im Sinne der *mise en abyme* diskutiert werden – allein irgend eine Art von Spiegelung reicht nicht aus.⁵⁸¹

Michael Scheffel nähert sich der Problematik der Metaisierung in literarischer Narration aus einer Perspektive, in der unterschiedliche Arten

⁵⁸⁰ Darauf wird in Kap. 3.4.3. der vorliegenden Arbeit in Bezug auf metaleptische, transfictionale Migranten noch einmal eingegangen. Diese Sichtweise bedeutet zudem, dass metafictionales und unzuverlässiges Erzählen einander grundsätzlich, entgegen der Auffassung von Zerweck, nicht ausschließen, sondern durchaus gleichzeitig auftreten können. Durch die Hervorhebung der Fiktionalität des Erzählens wird natürlich auch die Glaubwürdigkeit in realitätsbezogenem Sinne verringert. Selbst die von Zerweck angeführten „radical metafictional texts“ (Zerweck, S. 166) werden gemäß der *Mimesis des Erzählens* zumindest versuchsweise als fiktional vermittelt aufgefasst – scheitert der Versuch, könnte man von einer maximalen Unglaubwürdigkeit, die zu Unverständlichkeit führt, sprechen.

⁵⁸¹ Vgl. Kap. 3.4.3. der vorliegenden Arbeit.

von Spiegelungen diskutiert werden. Er unterscheidet grundsätzlich zwei Arten von „narrativer Selbstreflexion‘ *in concreto*“.⁵⁸² Einerseits im Sinne von „Sich-Selbst-Spiegeln“, wenn ein Teil einer Erzählung „in einer Wiederholungsbeziehung zu anderen Teilen oder der Erzählung als Ganzes steht“, andererseits im Sinne von „Sich-Selbst-Betrachten“, wenn „im Rahmen von Erzähler- oder Figurenrede Betrachtungen angestellt werden, die unmittelbar oder mittelbar Teile der Erzählung oder die Erzählung als Ganzes betreffen“.⁵⁸³ Scheffels Verständnis dieser Kategorien ist sehr viel weiter gefasst als in der vorliegenden Arbeit, da Scheffels Formen „narrativer Selbstreflexion“ einerseits die hier unterschiedenen Konzepte *mise en abyme* und Metanarration subsumieren,⁵⁸⁴ andererseits aber von narrativer Selbstreflexion in jeder Form von Erzählung ausgehen, also auch in nicht-fiktionalen Erzählungen, während in der vorliegenden Arbeit das Hauptaugenmerk auf fiktionsspezifischen erzähltheoretischen Kategorien liegen soll. Einfache Formen narrativer Selbstreflexion wie Spiegelungen oder Betrachtungen auf Ebene des Erzählens sind grundsätzlich in fiktionalen wie nicht-fiktionalen Erzählungen antreffbar und somit keine fiktionsspezifischen Erzählstrategien, weshalb sie im vorliegenden Zusammenhang nicht berücksichtigt werden. Fiktionsspezifisch scheinen allein die Formen zu sein, die Scheffel als solche bezeichnet, die eine „Brechung der Fiktion“ aufweisen und dadurch zufolge Scheffel die Funktion erfüllen, „ein eindeutiges Fiktionssignal“ zu sein.⁵⁸⁵ Wie jedoch im Modell der vorliegenden Arbeit festgestellt bedarf metafiktionales Erzählen der Voraussetzung, dass es im Werk fiktional wahr gemacht wird, dass es sich um ein fiktionales Werk handelt, wenn also tatsächlich eine Metaisierung der Fiktionalität vorliegt. Hierbei spielt die Fiktivität die gleiche Rolle, wie sie dies für die Bestimmung der Fiktionalität tut – sie dient als Fiktionssignal, ist aber weder notwendige noch hinreichende Bedingung für (Meta)-Fiktionalität.⁵⁸⁶ Ein fiktionales Werk kann also, gänzlich ohne auf Fiktivität zurückzugreifen, metafikcional erzählen, also durchaus im Rahmen einer *Mimesis des Erzählens* auf fiktive, also erfundene/nicht-wirkliche Kom-

⁵⁸² Scheffel, Michael: „Metaisierung in der literarischen Narration. Überlegungen zu ihren systematischen Voraussetzungen, ihren Ursprüngen und ihrem historischen Profil“. In: Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning (Hg.): *Metaisierung in der Literatur und anderen Medien*. Berlin, New York [in Vorbereitung]. S. 7 des Typoskripts, Hervorhebung im Original. Für die Einsicht in das Typoskript möchte ich Michael Scheffel an dieser Stelle herzlich danken.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 13, konstatiert für die Metalepse und die *mise en abyme*, dass damit „die aus erzähltheoretischer Sicht denkbaren Extremformen von narrativem Selbstbezug erreicht“ seien.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 8.

⁵⁸⁶ Vgl. Teil II der vorliegenden Arbeit.

ponenten verzichten, aber durch explizite Thematisierung der Fiktionalität im Akt des Erzählens die Fiktionalität, die *Mimesis des Erzählens* gleichsam potenzieren. Der Akt des Erzählens wird nachgeahmt und in der Nachahmung wird die Nachahmung dargestellt.

Hierbei sind die Grenzen fließend zu Erzählweisen, die man als metanarrativ bezeichnen kann. Metanarratives Erzählen soll analog zum Verständnis des metafiktionalen Erzählens als ein Erzählen begriffen werden, dass das Erzählen als solches thematisiert. Hierbei ist es aber vom metafiktionalen Erzählen im Rahmen der *Mimesis des Erzählens* dadurch zu unterscheiden, dass metanarratives Erzählen nicht notwendigerweise fiktionales Erzählen sein muss, sondern ein Erzählverfahren ist, dass auch im Falle des nicht-fiktionales Erzählens vorkommen kann.⁵⁸⁷ Metafiktionales Erzählen hingegen ist in gewisser Weise immer auch metanarratives Erzählen: Durch die Thematisierung der Fiktionalität des Erzählaktes im Rahmen der *Mimesis des Erzählens* ist immer auch eine metasprachliche Äußerung zum Erzählakt erfolgt. Wenn die Fiktionalität der Erzählung auf der *Mimesis des Erzählens* beruht, wie dies im vorliegenden Modell vorgesehen ist, muss eine Metaisierung der Fiktionalität immer auch eine Metaisierung der Nachahmung des Erzählens bedeuten. Verdeutlichen lässt sich dies am bereits in Kap. 2.4.1. der vorliegenden Arbeit diskutierten Beispiel aus der *Blechtrommel*:

Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden oder verkünden lassen, man habe endlich und in letzter Stunde das Raum-Zeit-Problem gelöst. Man kann auch ganz zu Anfang behaupten, es sei heutzutage unmöglich, einen Roman zu schreiben, dann aber, sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen, um schließlich als letztmöglichster Romanschreiber dazustehn.⁵⁸⁸

Während im ersten Satz des Zitats eher Metanarratives besprochen wird (Ordnung der Erzählung), im zweiten Satz neben Metanarrativem (Zeitordnung der Erzählung) auch Metaliterarisches verhandelt wird (Epochenbegriff der Moderne), muss für den dritten Satz letztlich wohl doch gelten, dass er metafiktionale ist, da die Situation des Romanschreibens diskutiert und auf die augenblickliche Situation rückbezogen wird, wodurch es – in diesem Fall – implizit fiktional wahr gemacht wird, dass

⁵⁸⁷ Gleichzeitig ist die Metanarration auch nicht notwendigerweise illusionsstörend, sondern kann durchaus auch die Illusion und die *Mimesis des Erzählens* bestärken und in fiktionalen oder nicht-fiktionalen Erzählungen den Akt des Erzählens besonder hervorheben. Vgl. hierzu Nünning, Ansgar: „Metanarrative Comment“. In: Herman/Jahn /Ryan (Hg.), S. 304-305.

⁵⁸⁸ Grass, *Die Blechtrommel*, S. 12. Vgl. auch Kap. 2.4.1. der vorliegenden Arbeit.

hier ein fiktionaler Roman erzählt wird.⁵⁸⁹ Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es sich um ein formal recht schwach ausgebildetes metafiktionales Erzählen handelt, da die implizite fiktionale Wahrheit, dass Oskar hier ein fiktionales Werk durch sein Erzählen schafft, nur unter gewissen interpretatorischen Vorbehalten treffbar ist und auch im Text weiter problematisiert wird.

Zusammenfassend lässt sich also Folgendes festhalten: Metafiktionales Erzählen ist ein Merkmal der Fiktion im Sinne der in Teil II der vorliegenden Arbeit aufgestellten Kriterien und somit eine genuin fiktionsspezifische Erzählweise. Metafiktionales Erzählen liegt dann vor, wenn es im fiktionalen Werk implizit oder explizit fiktional wahr gemacht wird, dass das Erzählen ein fiktionales ist. Metafiktionales Erzählen ist stets auch metanarratives Erzählen, jedoch nicht umgekehrt: Ein nicht-fiktionaler Text kann metanarrativ erzählen, ohne dadurch fiktional oder gar metafikcional zu werden. Metafiktionales Erzählen ist stets mit der *Möglichkeit* der Brechung der Erzählillusion verbunden, jedoch ist nicht jedes metafiktionale Erzählen notwendigerweise illusionsstörendes- oder illusionsdurchbrechendes Erzählen. Die *Mimesis des Erzählens* ist in solchen Fällen durch eine Metaisierung ausgezeichnet, die eine ‚normale‘ Nachahmung/Darstellung des Erzählens überschreitet, dabei aber nicht notwendigerweise unmöglich macht. Auch in solchen Fällen ist es möglich, weiterhin an einem Make-Believe-Spiel teilzunehmen. Eine verringerte emotionale oder illusorische Teilnahme (‚immersion‘) stellt nicht notwendigerweise Teilnahme als solche (‚participation‘) in Frage. Gleichzeitig beinhaltet metafiktionales Erzählen durch dessen notwendigen metanarrativen Aspekt auch die Möglichkeit einer – wenn auch nur partiellen – Verstärkung der Erzählillusion. Denn metanarratives Erzählen kann mit Vorteil illusionsstärkend sein: Durch die Thematisierung des eigenen Erzählaktes wird die *Mimesis des Erzählens* zunächst bestärkt und die Illusion des ‚wirklichen‘ Erzählens aufrecht erhalten – zumindest bis zu einem gewissen Grad, ab welchem stark metanarrative Elemente die *Mimesis des Erzählens* tendenziell in Zweifel ziehen.

3.4.3. *Metalepse und mise en abyme*

Als nächste potentiell fiktionsspezifischen Erzählstrategien sollen die Metalepse und die *mise en abyme* diskutiert werden. Die beiden Erzählstrategien werden deshalb gemeinsam behandelt, weil zwischen diesen Konzepten ein Ähnlichkeits- bzw. Verwandtschaftsverhältnis zu bestehen scheint: Jan Christoph Meister stellt fest, dass „*mise en abyme* is simply a

⁵⁸⁹ Damit ist aber keinesfalls die Fiktionalität auf ein Genrekennzeichen reduziert, vielmehr ist damit auf die Signalwirkung des Paratexts für die Entscheidung des Rezipienten hingewiesen. Vgl. hierzu Kap. 2.4. der vorliegenden Arbeit.

full-blown, fully implemented instance of the type of paradox already implied in even the weakest case of metalepsis“.⁵⁹⁰ Stimmt diese Feststellung, dann sind die Metalepse und die *mise en abyme*, die In-Abgrundsetzung, demzufolge artverwandte Phänome, die sich, so scheint es zumindest, beide allein im Bereich der Fiktion manifestieren können, da sie gerade die Grenzen ihrer selbst und der Fiktionalität darzustellen und, zumindest scheinbar, zu durchbrechen trachten.⁵⁹¹

Der Begriff ‚Metalepse‘ wurde zunächst von Genette in die Narratologie eingeführt, um solche Phänomene zu erläutern, bei denen die hierarchischen Ebenen der Erzählung durchbrochen werden, z. B. wenn heterodiegetische Erzähler plötzlich homodiegetische Anwesenheit vorgeben.⁵⁹²

⁵⁹⁰ Meister, Jan Christoph: „The *Metalepticon*: a Computational Approach to Metalepsis“. Version 03.09.2003, elektronisch publiziertes Typoskript, [http://www.narrport.uni-hamburg.de/e-Port/NarrPort/FGN03.nsf/contentByKey/9B-FD2ECBA30FBF18C1256DD80031AC74/\\$FILE/jcm-metalepticon.pdf](http://www.narrport.uni-hamburg.de/e-Port/NarrPort/FGN03.nsf/contentByKey/9B-FD2ECBA30FBF18C1256DD80031AC74/$FILE/jcm-metalepticon.pdf) [22.5.2006], S. 5, Hervorhebung im Original. Vgl. auch die französische Version, Meister, Jan Christoph: „Le *Metalepticon*: une étude informatique de la métalepse“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 225-246, hier S. 231. Vgl. auch Wolf, „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon“, bes. S. 89f., der „points of contact between *mise en abyme* and ‘metalepsis’“ konstatiert, aber darauf hinweist, dass es sich dabei um unterschiedliche Phänomene, wenngleich auch mit teilweise ähnlichen Strukturen, handle. Eine der dort getroffenen Unterscheidungen, Metalepsen seien stets darstellend, Fälle von *mise en abyme* mit geometrischen Figuren jedoch „do not represent anything“, ist allerdings nicht ganz einsichtig: Kommt eine geometrische Spiegelung vor, so repräsentiert die Spiegelung doch zumindest das Gespiegelte.

⁵⁹¹ Vgl. Malina, Debra: *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus 2002. S. 2: „Even at its mildest, metalepsis disrupts the boundary of a fictional narrative – the one between inside and outside, between story and world“. Die Frage, ob Metalepsen allein in der Fiktion vorkommen können, ist damit aber nicht hinreichend beantwortet. Vgl. Ryan, Marie-Laure: „Metaleptic machines“. In: *Semiotica* 150, 2004. S. 439-469, hier S. 445: „But metalepsis is far more than a trick of the trade of the postmodern novelist, and the boundaries that it threatens involve other territories than the (fictionally) real and the imaginary. Any hierarchical system can be trumped, whether the levels are rhetorical or ontological, visual or musical, social or technological, spatial or temporal, semantic or cognitive. [...] metalepsis occurs not only in the arts, but also in logic, mathematics, language, and science“. Ob dies tatsächlich so ist, hängt natürlich von der entsprechenden Definition von Metalepse ab. Ryan definiert die Metalepse im selben Artikel sehr offen als „a transgression of levels that involves contradiction“ (ebd., S. 451). Enger definierend und kritisch zu Ryan vgl. Wolf, „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon“, S. 89, der Metalepsen „performances that represent possible worlds“ vorbehält.

⁵⁹² Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 72 und 167ff. sowie Genette, Gérard: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris 2004 sowie Genette, Gérard: „De la figure à la fiction“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 21-35. Auf die ethymologische Bedeutung und die ursprüngliche Verwendung des Begriffs in der antiken Rhetorik kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

Eine kritische Übersicht über die verschiedenen Verwendungsweisen des Begriffs bei Genette leistet Fludernik in einer ihrer neueren Veröffentlichungen.⁵⁹³ Sie teilt die von Genette als Metalepse charakterisierten Phänomene unter Rückgriff auf Ryan in fünf Typen ein, wovon der letzte („pseudo-diegetic or reduced metadiegetic“⁵⁹⁴) jedoch gestrichen wird, da es sich hierbei laut Fludernik nicht um eine wirkliche Grenzüberschreitung handele, da solche Fälle, bei denen heterodiegetische extradiegetische Erzähler die Erzählung eines homodiegetischen intradiegetischen Erzählers aufgreifen, auch als erweiterte Form der erlebten Rede aufgefasst werden können.⁵⁹⁵ Fludernik extrahiert deshalb folgende vier Typen aus dem Schema Genettes:

Type 1 (Virgil has Dido die): ‘authorial’ metalepsis

Type 2 (narrator moves into story with narratee): ontological metalepsis 1: narratorial metalepsis

Type 3 (narratee/protagonist exchange): ontological metalepsis 2: lectorial metalepsis

Type 4 (while-formula): rhetorical metalepsis or discourse metalepsis⁵⁹⁶

Fludernik teilt die Metalepsen also in auktoriale, ontologische und rhetorische Typen ein.⁵⁹⁷ Letztere Gruppe, die im Zitat oben mit der „while-formula“ beschrieben ist und auf die zunächst eingegangen wer-

⁵⁹³ Fludernik, Monika: „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“. In: *Style* 37, 2003. S. 382-400, hier S. 389. Vgl. auch Fludernik, Monika: „Changement de scène et mode métaleptique“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 73-94.

⁵⁹⁴ Fludernik, „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“, S. 388.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 389.

⁵⁹⁷ Ähnlich auch Ryan, Marie-Laure: „Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 201-223 sowie die Unterteilung im Band selbst, aus dem Ryans Artikel stammt, in einen Teil zur rhetorischen und einen Teil zur ontologischen Metalepse. Vgl. auch Ryan, „Metaleptic machines“. Ablehnend zur „authorial’ metalepsis“, der „Metalepse des Autors“ (Genette, *Die Erzählung*, S. 167) vgl. Häsner, Bernd: *Metalepsen. Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*. Diss. FU Berlin [2001], digital publiziert 2005: <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/239/index.html> [9.2.2006], S. 23. Häsner sieht darin eine Widersprüchlichkeit bezüglich der Unterscheidung von Autor und Erzähler und dem Unterschied zwischen ‚Reden über Literatur‘ und ‚Rede des Erzählers‘. In der Tat ist unklar, was Genette an dieser Stelle meint. Formuliert man um in ‚auktoziale Metalepse‘ wäre deutlich, dass damit eine Form von Grenzüberschreitung der Erzählerrede in die diegetische Welt in einer auktorialen Erzählsituation gemeint sein soll, wenngleich dadurch wiederum unklar würde, wie diese Form abgrenzbar zu den anderen Typen bliebe. Der Typ 1 bleibt deshalb unberücksichtigt.

den soll, kann Fludernik in überzeugender Weise mit der Technik des Szenenwechsels („scene shift“) in Verbindung bringen:⁵⁹⁸

The case history that I have provided by way of context moreover demonstrates that metalepsis occurs as a companion of the scene shift as early as the sixteenth century so that its simultaneity version in the nineteenth-century realist novel can be regarded as a suitably downtoned variety supporting Victorian conventions rather than a foregrounded anti-illusionistic technique.⁵⁹⁹

Sicherlich lässt es sich leicht Fludernik zustimmen, dass Variationen der rhetorischen Metalepse (Typ 4) bei weitem nicht die gleiche illusionsdurchbrechende Wirkung haben wie scheinbar gravierendere ontologische Grenzüberschreitungen, wo plötzlich Leser in die Geschehnisse auf (anderer) fiktionaler Ebene hineingezogen werden.⁶⁰⁰ Vielmehr sind solche Fälle der rhetorischen Metalepse als eher illusionsbezeugende Stilmittel zu betrachten, die, zwar mit einem ironischen Augenzwinkern, aber dennoch im Großen und Ganzen innerhalb der fiktionalen Weltordnung ihre Rolle als fiktionserzeugende Erzähler thematisieren und gleichzeitig auf ihr bestehen und als weiterhin gültig betrachten. Rhetorische Metalepsen scheinen dadurch zwar (zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Kulturraum, denn auch hier ist die an anderer Stelle mehrfach diskutierte soziokulturelle Wandelbarkeit gültig) Signalwirkung in Hinsicht auf die Fiktionalität zu besitzen, sind aber im Sinne des in Teil II der vorliegenden Arbeit entwickelten Verständnisses keine Fiktionsmerkmale.⁶⁰¹ Zudem lässt sich ohne weiteres ein nicht-fiktionaler Text, beispielsweise in der Historiographie, denken, der im Sinne eines Szenenwechsels die Protagonisten an einer Stelle ‚weiter machen lässt‘, um

⁵⁹⁸ Ähnlich bereits Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 360: „Als Entschärfung der Sprengkraft eines narrativen Kurzschlusses wirkt hier nicht nur die Etablierung einer Sekundärillusion der Anwesenheit des ‚Vorführers‘ des Geschehens, sondern vor allem der Schein einer unmittelbar gegenwärtig werdenden Handlung wie im Theater“. Vgl. auch Häsner, S. 31ff., der zunächst auf die Arbeit von Penzenstadler, Franz: *Der Mambriano von Francesco Cieco da Ferrara*. Tübingen 1987, S. 161 verweist, wo in einer, so Häsner, „beiläufig vorgetragene[n] Überlegung“ Metalepsen mit der „mittelalterlichen *entrelacement*-Technik“ in Verbindung gebracht werden sowie Häsner, S. 100ff., der diese Verbindung bestätigt und weiterführend diskutiert.

⁵⁹⁹ Fludernik, „Scene Shift, Metalepsis, and the Metalectic Mode“, S. 391.

⁶⁰⁰ Vgl. vor allem die kurze Erzählung „Park ohne Ende“ von Julio Cortázar sowie den Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino. In Cortázars kurzer Erzählung wird ein diegetischer Leser in die Geschichte, die er liest, (möglicherweise) verwickelt, während Calvinos Roman, zumindest anfänglich, den wirklichen Leser scheinbar direkt in die fiktionale Welt mit einbezieht.

⁶⁰¹ Die „diachrone Stabilität“ von Metalepsen als Fiktionsignale diskutiert auch Häsner, S. 30.

sich einem ‚interessanteren‘ Thema zuzuwenden, dass sich zur historisch gleichen Zeit abgespielt hat. Auch einem nicht-fiktionalen heterodiegetischen Erzähler eines historiographischen Werkes sollte die rhetorische Möglichkeit, sich und seine Leser vorübergehend an den Ort des Geschehens oder von einem Ort des Geschehens zu einem anderen leiten zu lassen, keinesfalls genommen werden. Betrachtet mit dem Konzept der *Mimesis des Erzählens* scheint die rhetorische Metalepse eines von möglichen stilistischen Merkmalen, das nicht notwendigerweise auf der Fiktionalität des Erzählens beruht, sondern durchaus von nicht-fiktionalen Erzählern genutzt werden kann. Eine notwendige Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel scheint keineswegs Voraussetzung dafür zu sein, um als Leser eines Geschichtsbuches solche stilistischen Griffe eines nicht-fiktionalen Erzählens zu akzeptieren.⁶⁰²

Gleichzeitig geht mit der rhetorischen Metalepse die Möglichkeit einher, eine fiktionsbezeugende Wirkung im Sinne der *Mimesis des Erzählens* zu bewirken, also die *Mimesis des Erzählens* zu bestärken und eben nicht zu durchbrechen. Fludernik weist wie Nünning darauf hin, dass diese Möglichkeit mit der Wirkung der Metanarration zusammenfällt, die ebenfalls nicht illusions- und/oder fiktionsstörend wirken muss, sondern im Gegenteil die Illusion und *Mimesis des Erzählens* sogar intensivieren kann.⁶⁰³ Die Nachahmung des Erzählens in fiktionalen

⁶⁰² Ähnlich auch Häsner, S. 29f. in Bezug auf den nicht-fiktionalen Brief.

⁶⁰³ Vgl. Fludernik, „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“, S. 392: „Metalepsis is not necessarily an anti-illusionistic device. Like metanarration (Nünning) it significantly enhances the realistic illusion in the realist novel“. Hierauf wurde bereits im Kapitel zur Metanarration und Metafiktion eingegangen. Gleichzeitig sei auch darauf hingewiesen, dass illusionsverstärkende Effekte nicht ausschließlich dem rhetorischen Typus der Metalepse vorbehalten sind. Vgl. hierzu Schaeffer, Jean-Marie: „Métalepse et immersion fictionnelle“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 323-334, der aufzeigt, wie eine ontologische Metalepse im Film durchaus illusions- und immersionssteigernd wirken kann. Mit ‚immersion‘ ist im Modell Waltons die emotionale Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel und daraus resultierende fiktionale Wahrheiten über den Rezipienten selbst gemeint. Zur Frage, ob sich Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel und ‚immersion‘ in Waltons Modell stets bedingen, vgl. die bereits geführte Diskussion in Kap. 3.4.2. zum Artikel von Simpson sowie Kap. 3.4.3. der vorliegenden Arbeit. Wolf konstatiert für die *mise en abyme*, dass es „sicher richtig“ sei, „in der *mise en abyme* allgemein ein Phänomen zu sehen, das der Illusionstörung verdächtig ist. Gleichwohl ist es aber kaum aufrechtzuerhalten, jeder *mise en abyme* diesselbe[] illusionsstörende Wirkung nachsagen zu wollen“ (Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 298, Hervorhebung im Original). Vielmehr bestehe auch hier die Möglichkeit, dass die *mise en abyme* illusionsfördernd wirke. Es sei in diesem Zusammenhang noch einmal darauf hingewiesen, dass die Illusionsbildung im Modell Wolfs markante Unterschiede zum hier vorgeschlagenen Modell der *Mimesis des Erzählens* aufweist, da Wolf die Illusion der fiktionalen Erzählung primär auf das

Texten kann selbstverständlich auch ein Erzählen nachahmen, das sich solcher stilistischer, eher metaphorischer Griffe bedient.⁶⁰⁴

Fludernik weist in ihrem Artikel ausdrücklich darauf hin, dass ein derart metaphorisches Verständnis von Metalepse den Phänomenbereich sehr weit ausdehnen würde: Als metaphorische Durchdringung und Überschreitung von Ebenen könnten dann auch eine Reihe verwandter narratologischer Phänomene betrachtet werden, beispielsweise „autodiegetic narratives with internal focalization“⁶⁰⁵ sowie eine Reihe von Phänomenen verbunden mit der Darstellung von Rede, „the type of narrative mixing figural and authorial features“, „the dual-voice theory of free direct discourse“ – was eine Ausdehnung des Geltungsbereichs des theoretischen

Erzählte und unabhängig vom Erzählen bezieht. Mimesis und die daraus entstehende Illusion von Welt bezieht sich bei Wolf primär auf die Ebene des Erzählten. In der vorliegenden Arbeit wird aber davon ausgegangen, dass primär die Nachahmung des Erzählens dargestellt wird, die zwar fast verschwindend gering sein kann, (fiktions-)epistemologisch jedoch stets vorgeordnet bleibt. Vgl. Kapitel 3.3. sowie 3.4.2. der vorliegenden Arbeit.

⁶⁰⁴ Nun könnte man argumentieren, dass Metaphern *per definitionem* fiktional seien, da sie als Requisiten in einem Make-Believe-Spiel dienen. Vgl. hierzu Walton, Kendall L.: „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe“. In: *The European Journal of Philosophy* 1, 1993. S. 39-57, bes. S. 42, wo Walton aus *The House at Pooh Corner* von Alan Alexander Milne (New York 1928) zitiert: „Christopher Robin had spent the morning indoors going to Africa and back [i. e. reading about Africa], and he had just got off the boat and was wondering what it was like outside, when who should come knocking at the door but Eyore“, eckige Klammer im Original. Vgl. auch Walton, Kendall L.: „Existence as Metaphor?“. In: Everett, Anthony/Hofweber, Thomas (Hg.): *Empty Names, Fiction, and the Puzzles of Non-Existence*. Stanford 2000. S. 69-94. Es mag sein, dass in jedem Fall metaphorischen Sprachgebrauchs ein rudimentäres Make-Believe-Spiel stattfindet. Walton argumentiert dahingehend, dass solche Fälle ‚prop-oriented games‘ darstellen, die im Gegensatz zu einem Make-Believe-Spiel mit beispielsweise einem Roman nicht am Inhalt eines Make-Believe-Spiels ihr primäres Interesse haben, sondern an der Requisite selbst. In der zitierten Stelle (Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe“) kommt ein metaphorisches ‚prop oriented game‘ innerhalb eines fiktionalen Werkes vor, in dem der Erzähler im Rahmen der *Mimesis des Erzählens* metaphorischen, also auf die Requisite bezogenen Sprachgebrauch verwendet. Doch wie man diese Art von metaphorischem Spiel einordnet, sei es wie Walton durch den Bezug auf die Requisite anstelle eines Inhalts, so scheint es wenig plausibel, den Begriff der Fiktion derart auszuweiten, dass jegliche Form von Metapher in jeder Diskursform Fiktionalität darstellt, die mit literarischer Fiktion gleichzusetzen wäre. Neben der theoretischen Unterscheidung von Fiktion (vgl. Kap. 2.4.3. der vorliegenden Arbeit) spielt stets auch die pragmatische Entscheidung (vgl. Kap. 2.4.1. und 2.4.2.), die von Walton nicht genügend berücksichtigt wird, für oder gegen eine fiktionale Rezeption eine Rolle, weshalb es letztlich in Hinblick auf die literarwissenschaftliche Begriffsverwendung legitim erscheint, metaphorischen Sprachgebrauch in nicht-fiktionalen Texten als nicht-fiktional zu betrachten.

⁶⁰⁵ Fludernik, „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“, S. 394.

schen Konzeptes bedeuten würde, die narratologisch nicht sinnvoll erscheint.⁶⁰⁶ Gleichzeitig hebt Fludernik hervor, dass die Unterscheidung in rhetorische und ontologische Metalepsen ein schwieriges Unterfangen ist, denn „the ontology of narratological levels exists only in the mind of readers and critics“.⁶⁰⁷ Daraus schließt Fludernik:

It is only in relation to a strong commitment to a realistic or pragmatic narratology, firmly based on the story/discourse distinction, that the concept of metalepsis can be fruitfully discussed as a metaphoric crossing of taken-for-granted (but really artificially imposed) theoretical boundaries. It will, therefore, be a useful reminder of the limits and precariousness of narratological epistemology to consider whether metalepsis can be logically talked about at all in reference to texts that undermine the story/discourse distinction.⁶⁰⁸

Die hier aufgestellten Forderungen müssen geklärt werden in Bezug auf das in dieser Arbeit vorgeschlagene Verständnis der fiktionalen Erzählung im Rahmen der *Mimesis des Erzählens*, da Fludernik, wie an anderer Stelle bereits diskutiert, in Bezug auf Nünning und dessen Modell der ‚Mimesis des Erzählens‘ die grundsätzliche Frage aufwirft, „to what extent the (communicational) distinction between story and discourse may be allowed to affect all other narratological categories on the theoretical level“.⁶⁰⁹ Vereinfacht ausgedrückt ist im in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagenen Modell ebenso wie in Nünnings Konzeption die ‚Vorherrschaft‘ der diegetischen Ebene zugunsten der mimetischen Ebene umgekehrt: Fiktionales Erzählen hebt den Akt der Vermittlung, des Erzählens hervor, aus dem sekundär die diegetische Ebene rekonstruierbar ist – oder, wie im Fall mancher postmoderner Erzählungen, eben nicht.⁶¹⁰ In Texten, in denen aus der *Mimesis des Erzählens* keine diegetische Ebene rekonstruiert werden kann, scheint es wenig Sinn zu machen, von rhetorischen Metalepsen zu sprechen. Weiterhin beinhaltet die Sichtweise der *Mimesis des Erzählens* Konsequenzen für ‚ontologische‘ Fragestellungen.⁶¹¹ Aus dieser Sichtweise kann von einer ‚ontologi-

⁶⁰⁶ Ebd., S. 395. Auch Walton bringt metaphorisches Sprechen (hier nicht in einem fiktionalen Werk) als erweitertes Make-Believe-Spiel in Verbindung mit der erlebten Rede, vgl. Walton, „Existence as Metaphor?“, S. 81f. Zur erlebten Rede in fiktionalen Werken vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 379f.

⁶⁰⁷ Fludernik, „Scene Shift, Metalepsis, and the Metalectic Mode“, S. 396.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Fludernik, „Metanarrative and Metafictional Commentary“, S. 35. Vgl. auch Kapitel 3.3. der vorliegenden Arbeit, wo die gleiche Stelle bereits zitiert wurde.

⁶¹⁰ Vgl. Kap. 3.1.3. der vorliegenden Arbeit.

⁶¹¹ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Theorie Waltons nicht auf die gleiche Weise eine ontologische Grenze zwischen Fiktion und Realität setzt, wie dies in einer Reihe anderer Fiktionstheorien getan wird, sondern Fiktion unabhängig von

schen‘ (oder besser funktionalen) Grenze wenn überhaupt, dann nur dies- oder jenseits der *Mimesis des Erzählens* gesprochen werden – alles, was aus der *Mimesis des Erzählens* rekonstruiert wird, ist somit jenseits der ‚ontologischen‘ Grenze. Gleichzeitig beinhaltet diese Sichtweise, dass die Unterscheidung unterschiedlicher hierarchisch-narratologischer Ebenen innerhalb der Fiktion ebenfalls keineswegs eine ontologische ist, aber dass gleichzeitig die Möglichkeit besteht, dass es im Rahmen eines Make-Believe-Spiels fiktional wahr ist, dass innerhalb der fiktionalen Welt ontologische Grenzen vorhanden sind. Die rhetorische Metalepse stellt, wie festgestellt, kein Merkmal der Fiktion dar, sondern ein Stilmittel, das sowohl in der Fiktion als auch in nicht-fiktionalem Diskurs eingesetzt werden kann, das nicht auf der fiktionalen Wahrheit des Erzähltseins basiert und dabei auch nicht eine pragmatische Entscheidung des Rezipienten für eine fiktionale oder nicht-fiktionale Rezeption voraussetzt. Sie ist damit auch kein Fiktionssignal.

Wie sind die ‚ontologischen‘ Metalepsen, Fluderniks Typ 3 und 4, aus fiktionstheoretischer Sicht der *Mimesis des Erzählens* zu sehen? Sind solche Metalepsen fiktionsspezifische Verfahren? Zunächst soll zwischen zwei Richtungen unterschieden werden, in denen die Grenze des fiktional Möglichen überschritten werden kann:⁶¹² entweder innerhalb, zwischen verschiedenen Ebenen der Fiktion, also bereits jenseits der funktionalen Grenze, wo eine fiktional postulierte ontologische Ebene durchbrochen wird, oder diesseits der funktionalen Grenze, wenn der freilich wiederum rein fiktionale Versuch unternommen wird, die funktionale Grenze der *Mimesis des Erzählens* zu durchbrechen, also es fiktional wahr zu machen, aus dem Bereich der Fiktion in den Bereich der Realität zu gelangen. Eine tatsächliche Durchbrechung, also eine, die es nicht nur fiktional wahr machen würde, sondern tatsächlich wahr macht, dass diese Grenze durchbrochen ist, ist selbstverständlich unmöglich.⁶¹³ Selbst wenn die

einer strikten Ontologie der Ereignisträger als Funktion definiert. Der Unterschied zwischen Fiktion und Realität ist in Waltons Modell kein ontologischer, sondern ein funktionaler. Vgl. Teil II, bes. Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

⁶¹² Diese Richtungen entsprechen nur bedingt den beiden von Fludernik spezifizierten Typen ontologischer Metalepse (Typ 2 und 3), da sowohl Erzähler als auch Adressaten/Protagonisten sowohl in Richtung Realität als auch innerhalb der Fiktion in Richtung einer anderen Erzählebene metaleptische Transgressionen durchführen können.

⁶¹³ Wenngleich der folgende Fall erstaunlich nahe kommt: Der fiktionale und fiktive Zwillingbruder des amerikanischen Drehbuchautors Charlie Kaufman in dessen ‚Metafilm‘ *Adaptation* war 2003 gemeinsam mit dem realen Kaufmann für einen Oscar für das beste Drehbuch nominiert – wäre der Oscar an die ‚Brüder‘ Kaufman gegangen, wäre er auch an den nicht-existenten, komplett fiktiven Zwillingbruder gegangen – und die metaleptische Grenzüberschreitung von in diesem Fall sogar der Fiktivität in die Realität wäre zumindest beinahe perfekt gewesen. Oder richtiger

Schauspieler in Pirandellos Stücken sich im Theater auf die Suche nach einem Autor machen, ist die Grenze zwischen Realität und Fiktion nur fiktional durchbrochen, da es nun fiktional wahr gemacht wird, dass fiktionale Figuren in der ‚Realität‘ nach einem wirklichen Autor suchen können – sie suchen freilich nur im fiktionalen Raum.⁶¹⁴ Wenn Donald Duck im Comic die Ecke des Kästchens, in dem er sich befindet, schlicht und einfach anhebt, um dann einen Außerirdischen „aus dem Comic“ zu befördern, wird es ebenfalls fiktional wahr, dass die Grenze der Fiktion durchbrochen wird.⁶¹⁵ Doch wie ist dies im Fall der fiktionalen Erzählung, der *Mimesis des Erzählens*? Werner Wolf schreibt in Bezug auf *Tristram Shandy* von Lawrence Sterne:

Thus, according to the convention of regarding fictional narratives as if they were ruled by the same laws to apply to factual storytelling and actuality, it would be impossible that a narrator and a helper of his can interfere with happenings which occurred in a

ausgedrückt: Die Verleihung des Oscars wäre zu einem erweiterten Make-Believe-Spiel geworden. Zu besagtem Film vgl. auch Meister, „Le *Metalepticon*: une étude informatique de la métalepse“, S. 227f. sowie das in Buchform vorliegende Manuskript des Films: [ohne Name]: *The Shooting Script: Adaptation. Screenplay by Charlie Kaufman and Donald Kaufman. Based on the book The Orchid Thief by Susan Orlean. Including Commentaries by Susan Orlean and Robert McKee. Plus an Interview with Charlie Kaufman and Spike Jonze.* New York 2002, in dem also auch der fiktive Donald Kaufman als Verfasser des Manuskripts aufgeführt ist.

⁶¹⁴ Vgl. hierzu Häsner, S. 72, der in seiner engeren Definition von Metalepse, auf die unten noch einmal eingegangen wird, Pirandellos Theater ausschließt: „die autonome und ihres artefaktiellen Status sich bewußte Figur resultiert bei Pirandello nicht aus der pseudoperformativen, simultaneisierenden Relationierung von *discours* und *histoire*, sondern ist ein rein *histoire*-immanentes Ereignis, das eher der Kategorie des Fantastischen zu subordinieren wäre. Pirandellos Figuren wissen zwar, daß sie Elemente einer fiktionalen textuellen Welt sind, aber sie wissen nicht, daß sie Referenzelemente des gerade sich vollziehenden Sprechaktes sind, der diese Welt konstituiert und ihnen eben dieses Wissen um die eigene Artefaktialität attribuiert“. Problematisch an diesem Beispiel ist, dass es sich bei Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* um ein Theaterstück handelt und allein schon deshalb die Definition gemäß der Simultaneität von *histoire* und *discours* problematisch wird, darüber hinaus allerdings auch dadurch, dass im Zitat die Fiktionalität auf Referenz und Sprechakt der Theaterfiguren bezogen wird. So werden die „[n]icht-metaleptische oder ‚fantastische‘ Transgressionen“ (Häsner, S. 81ff.) bei Pirandello von Häsner dann auch an einem Erzählwerk, der Novelle *Tragedia d'un personaggio* und eben nicht an dessen dramatischem Werk entwickelt.

⁶¹⁵ Dieses Beispiel diskutiert Wolf, „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon“, S. 96. Beide Beispiele, sowohl bei Pirandello als auch im Comic, stellen Versuche dar, die Fiktion nach außen, in Richtung Realität zu durchbrechen. Es sei hinsichtlich Wolfs Artikel angemerkt, dass dort die Metalepse als transgenerisches und transmediales narratologisches Konzept nur in solchen Kunstformen untersucht wird, die im Verständnis Waltons ebenfalls ‚representational arts‘ und somit Domänen der Fiktion sind.

storyworld of the past, as is in fact suggested in the episode from Sterne's *Tristram Shandy*.⁶¹⁶

Wenn ein fiktionaler Erzähler gegen das mimetische Prinzip verstößt, das ihn an die Möglichkeiten und Begrenzungen des realen Erzählens bindet, liegt dann eine primäre ontologische Metalepse und damit ein Fiktionsmerkmal vor? Oder ist die Durchbrechung der Ebene nur die einer sekundären ‚fiktional-ontologischen‘ Ebene? Die von Wolf hier angeführte ‚Konvention‘ könnte als die *Mimesis des Erzählens* verstanden werden. Doch diese Konvention kann eben nicht für alle fiktionalen Erzählungen gelten, während die *Mimesis des Erzählens* grundsätzlich eine Nachahmung/Darstellung ist, die nur rudimentär vorhanden sein muss, gleichzeitig aber für alle Arten fiktionalen Erzählens Gültigkeit beansprucht. Ein ‚allwissender‘ Erzähler kann immer noch durch die *Mimesis des Erzählens* beschrieben werden, jedoch nicht mehr im Sinne der Konvention von Wolf, da sowohl allwissende, auktoriale Erzähler wie personale Erzähler, aber bisweilen auch fiktionale Ich-Erzähler sich nicht an die Aussagelogik des nicht-fiktionalen Erzählens halten und dies auch keineswegs müssen.⁶¹⁷ Das Problem liegt also zunächst darin, wie man Metalepsen von beispielsweise phantastischem Erzählen unterscheidet,⁶¹⁸ was wiederum die Frage aufwirft, welche Prinzipien für das Generieren der fiktionalen Wahrheiten als relevant betrachtet werden. Ein Science-

⁶¹⁶ Ebd., S. 91. Dieses Beispiel ist ein Fall von Transgression innerhalb der Fiktion, die nicht nach außen, in Richtung Realität gerichtet ist, sondern nach innen, um die Fiktion einer ontologisch kohärenten Welt zu stören. Der Erzähler bittet darin einen Kritiker um Hilfe, fiktionales Personal innerhalb der Geschichte ins Bett zu bringen (vgl. ebd., S. 89).

⁶¹⁷ Ein Beispiel für eine fiktionale Ich-Erzählung, die sich nicht an die Gesetze der Aussagelogik hält, habe ich an anderer Stelle besprochen. Vgl. Bareis, „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*“, S. 78, wo ich eine Szene in Grass' *Blechtrommel* diskutiere, in der Oskar von den Aktivitäten des Gemüsehändlers Greff wie ein Augenzeuge berichtet, die er aber unmöglich selbst gesehen haben kann, was Oskar selbst so kommentiert: „Fragen Sie mich bitte nicht, woher ich das weiß“ (Grass, *Die Blechtrommel*, S. 383). Nach Waltons Argumentation könnte man sagen, dass der Erzähler Oskar hier den Leser auffordert, keine ‚silly questions‘ (vgl. hierzu Kap. 3.3. der vorliegenden Arbeit) zu stellen, sondern das Make-Believe-Spiel mitzuspielen.

⁶¹⁸ Dies gilt ebenso für das metafiktionale Erzählen, vgl. Wolf, „Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernen Erzählens“, S. 36: „Wie kann man [...] zwischen tatsächlicher impliziter Metafiktion und etwa einem Phantastischen unterscheiden, das (wie im Schauerroman oder in *science fiction*) durch Gattungskonventionen sanktioniert wird?“ Vgl. zur Gattungsproblematik diesbezüglich insbesondere die Einführung von Hans Krahl in der von ihm herausgegebenen Themennummer „Selbstreferenz und literarische Gattung“ der *Zeitschrift für Semiotik* 27, Heft 1-2, 2005. S. 3-22; vgl. aber auch in Kap. 2.5.3.1. der vorliegenden Arbeit den Vorschlag zur Einführung eines ‚Prinzips der Genrekonvention‘.

Fiction-Roman verstößt möglicherweise gegen Regeln der Logik unserer Weltauffassung (Realitätsprinzip und/oder Prinzip der allgemeinen Überzeugung), aber allein dies macht die Widersprüchlichkeit im Vergleich zu unserer Welt noch nicht zu einer Metalepse. Stattdessen müsste hier wohl ein Prinzip der Genrekonvention angenommen werden. Die Definition der Metalepse müsste also sinnvollerweise so eng sein, dass diese Arten von Widersprüchen im Vergleich zum Realitätsprinzip oder Prinzip der allgemeinen Überzeugung aus dem Geltungsbereich ausgeschlossen wären.

Bernd Häsner bietet in seiner Arbeit zur Metalepse eine engere Bestimmung des Phänomens: In seiner Sichtweise ist gerade die Aufhebung der logischen Trennung von *discours* und *histoire* das *definiendum* der Metalepse:

Bei der metaleptischen Simultaneität von *discours* und *histoire* handelt es sich also nicht um einen bloßen Typus als Variation einer Basisstruktur, sondern um diese Basisstruktur selbst. [...] Das hieße [...], daß als metaleptische kausale Relationen, gleich welchen Richtungsverlaufs, ausschließlich solche zu gelten haben, die sich auf der Basis illusorischer Simultaneität und Kontiguität von *dicours* und *histoire* manifestieren.⁶¹⁹

Wenn diese Definition der Metalepse gültig sein soll, bedeutet dies in der Tat, dass Metalepsen – ontologische wie rhetorische – nur dann in erzählerischer Fiktion vorkommen können, wenn aus der *Mimesis des Erzählens* nicht nur die primäre Ebene der Narration entsteht, sondern aus dem Akt des Erzählens heraus auch eine Ebene des Erzählten rekonstruierbar ist. Nur dann kann innerhalb der Fiktion die – freilich fiktionale – ontologische Grenze zwischen Geschichte und deren fiktionaler Vermittlung gebrochen werden, und zwar nur genau dann, wenn zwischen diesen beiden Ebenen eine ‚illusorische Simultaneität‘ fiktional wahr gemacht wird. Voraussetzung dafür ist aber wiederum, dass die Vermittlung zunächst als zeitlich nachgestellter Akt des Erzählens dargestellt wird, die dann in der Metalepse mit der „temporale[n] Deixis“ von „Erzähler und erzählte[n] Figuren“ zusammenfällt.⁶²⁰ In diese enge, auf den räumlich-zeitlichen Zusammenfall von *histoire* und *discours* beschränkte Definition der Metalepse bei Häsner passen allerdings eine Reihe von paradoxalen Erzählweisen nicht, die frequent in fiktionalen Texten vorkommen und mit Vorteil in den weiteren Bereich des metaleptischen Erzählens zu integrieren wären. Gemeint sind damit solche Fälle, in denen Figuren auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählung figurieren, die gemäß der Fiktion ontologisch unterschiedlicher Natur sind, wo also die *Mimesis des*

⁶¹⁹ Häsner, S. 29 und 30.

⁶²⁰ Ebd., S. 29.

Erzählens gegen die Prinzipien (Realitätsprinzip und/oder Prinzip der allgemeinen Überzeugung) der Nachahmung verstößt, ohne dabei eine Simultaneität von Erzählen und Erzähltem fiktional wahr zu machen. Damit sind auch Fälle gemeint, in denen solche paradoxalen Doppelungen und andere Widersprüche gegeben sind, die wohl am ehesten im Sinne der *mise en abyme* zu beschreiben sind. Häsner unterscheidet wie folgt zwischen Metalepsen in seinem Sinne und den davon zu unterscheidenden ‚nicht-metaleptischen Transgressionen‘:

Während Metalepsen als paradoxe Simultaneisierung eines narrativen Kommunikationsaktes und der über diesen Akt konstituierten Welt definiert sind, meint nicht-metaleptische Transgressivität die ‚unmögliche‘, u. U. paradoxe Relationierung verschiedener textueller Welten oder ihrer Elemente. Gegenüber Metalepsen, die unter den Bedingungen metatextueller Binnenstrukturierung realisiert sein können, diese aber nicht zwingend voraussetzen, basiert nicht-metaleptische Transgressivität immer und notwendig auf der textinternen Multiplikation und Staffelung textueller Welten.⁶²¹

Die von Häsner hier vorgeschlagene Unterteilung ist aus Sichtweise seiner engen Definition von Metalepse korrekt, jedoch für die vorliegende Fragestellung, insbesondere bezüglich der Fiktionspezifität der Kategorie, zu eng. Zudem ist der Transfer zu anderen Kunstformen als der fiktionalen literarischen Erzählung erschwert durch die Voraussetzung eines Ebenenwechsels zwischen *discours* und *histoire*. Werner Wolf weist darauf hin, dass die *mise en abyme*, die nach Häsners Definition eine ‚nicht-metaleptische Transgression‘ darstellen kann, nur bedingt eine fiktionsspezifische Erzählform ist, da beispielsweise die „Schachtelgeschichte [...] oder *mise en abyme*“ der *Life Story* von John Barth „noch in gewissem Umfang nach dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit akzeptabel“ sei.⁶²² Verschachtelte Erzählstrukturen, bei denen unterschiedliche Erzählebenen einander spiegeln, wie beispielsweise in Goethes *Wahlverwandtschaften*, durchbrechen nicht notwendigerweise die *Mimesis des Erzählens*, während jedoch in der Interpretation sicherlich die Bedeutungszuweisung und die daraus mögliche Rekonstruktion von Intention eines Kunstwerkes den Kunstcharakter hervorheben und dadurch auch als Signal von Fiktionalität dienen können. Aber auch in diesem Fall ist bestenfalls auf pragmatischer Ebene die Entscheidung für eine fiktionale Rezeption gefallen – der Zufall wird als mögliche Ursache für die Spiegelung eliminiert und eine Autorintention angenommen, weshalb eine fiktionale Rezeption für sinnvoller gehalten wird. Eine fiktionsspezifische Erzählform stellt die *mise en abyme* deshalb nicht dar. Diese

⁶²¹ Ebd., S. 94.

⁶²² Wolf, „Metafiktion“, S. 42, Hervorhebung im Original.

Erzählweise generiert nicht notwendigerweise die fiktionale Wahrheit, dass sie fiktional ist. Sich gegenseitig spiegelnde Ebenen von Geschichten setzen nicht notwendigerweise die Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel voraus. Die *mise en abyme* ist kein Merkmal der Fiktion.

Metalepsen, sowohl nach innen als auch nach außen gerichtet, stellen dann eine fiktionsspezifische Erzählform dar, wenn es im Rahmen der *Mimesis des Erzählens* fiktional wahr gemacht wird, dass die fiktional-ontologische Grenze überschritten wird. Diese Definition von Metalepse beinhaltet einerseits die Fälle von Metalepse, die in Häsners enger Definition inkludiert sind, als auch solche Fälle, die nicht auf einer Simultaneität von *histoire* und *discours* basieren, die aber dennoch die fiktionale Wahrheit generieren, dass die fiktional-ontologische Grenze des Werkes überschritten wird. Dies ist also auch dann der Fall, wenn beispielsweise fiktionale Immigranten Teil einer anderen fiktionalen Welt werden als der, zu der sie ursprünglich gehören. Jedoch muss dabei auch die fiktionale Wahrheit generiert werden, dass der Immigrant tatsächlich aus einer Fiktion stammt. Im Falle von Günter Grass' Hoftaller ist es beispielsweise nicht fiktional wahr, dass Hoftaller aus einer anderen Fiktion stammt:

Ludwig Hoftaller, dessen Vorleben unter dem Titel ‚Tallhover‘ auf den westlichen Buchmarkt kam, wurde zu Beginn der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts tätig, stellte aber seine Praxis nicht etwa dort ein, wo ihm sein Biograph den Schlußpunkt gesetzt hatte, sondern zog ab Mitte der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts weiterhin Nutzen aus seinem überdehnten Gedächtnis, angeblich der vielen unerledigten Fälle wegen, zu denen der Fall Fonty gehörte.⁶²³

Der literarische Welten- und Zeitenbummler Hoftaller, dies wird im obigen Zitat fiktional wahr gemacht, ist also Teil der fiktionalen Welt des Romans *Ein weites Feld* von Günter Grass. Anmerkenswerterweise ist es fiktional wahr, dass sein „Vorleben“ von einem „Biograph[en]“ (und nicht etwa einem Romanautor) publiziert worden ist, möglicherweise um damit innerhalb der Fiktion nicht ausdrücklich über die paratextuelle Genrekonvention Fiktionalität zu signalisieren und dadurch fiktional wahr zu machen, dass Tallhover/Hoftaller innerhalb der Fiktion fiktionale und damit metafiktionale Figuren sind. Es wird also nicht fiktional wahr gemacht, dass Hoftaller oder Tallhover fiktionale Figuren sind. Andererseits stellt die überlange Lebenslänge Tallhovers und Hoftallers sicherlich ein *Signal* für Fiktionalität dar, da der Text keineswegs als phantastischer oder Science-Fiction-Text gekennzeichnet ist. Diese offenkundige Fiktivität ist kein *Merkmal* der Fiktionalität, sondern eben wieder nur ein *Signal* für Fiktionalität. Eine rein fiktionsspezifische Metalepse eines fik-

⁶²³ Grass, Günter: *Ein weites Feld*. 3. Auflage. München 1999, S. 11.

tionalen Migranten liegt in solchen Fällen vor, wenn es fiktional explizit wahr gemacht wird, dass die Figur eine fiktionale Figur aus einer anderen fiktionalen Welt ist, aus der sie in die fiktionale Welt des metaleptisch erzählten Werkes eingewandert ist. Durch diese Grenzüberschreitung wird eine solche fiktionale Figur, von der es auch in der Fiktion fiktional wahr ist, dass sie fiktional ist, zu einer metafictionalen Figur. Ein augenfälliges Beispiel hierfür liefert der Roman *Holgerssons* des Schweden Per Christian Jersild, in dem Selma Lagerlöfs Däumling Nils Holgersson weiterlebt und in allerlei bizarre und metaleptische Gegebenheiten verwickelt wird.⁶²⁴ Es ist eine fiktionale Wahrheit des Werkes, dass Nils eine fiktionale Figur aus einem Roman ist, die nun in diesem Werk von Jersild, einer neuen fiktionalen Welt, ‚weiterlebt‘. Der fiktionale Nils Holgersson in Lagerlöfs Roman wird zum metafictionalen Nils Holgersson in Jersilds Roman, weil es in Jersilds Roman fiktional wahr ist, dass die Figur aus einer anderen Fiktion stammt. Dieser Spezialfall der Metalepse, der Fall fiktionaler Migranten, ist also auch ein Beispiel für Metafictionalität.

3.5 Zusammenfassung Teil III

Nachdem in Teil I der vorliegenden Arbeit die Fiktionstheorie Waltons dargestellt und diskutiert wurde und in Teil II diese Theorie in Hinblick auf fiktionstheoretische Grundfragen untersucht und mit alternativen Ansätzen verglichen wurde, sind im dritten Teil der vorliegenden Arbeit die Ergebnisse der ersten beiden Teile auf den Bereich der Theorie des fiktionalen Erzählens bezogen worden. Da Waltons Theorie die Fiktionalität aller darstellenden Kunstformen definiert, ist es notwendig, diesen umfassenden Geltungsbereich auf den engeren Bereich der fiktionalen literarischen Erzählung zu beschränken, um dadurch ein theoretisches Modell zu ermöglichen, das die Erkenntnisse der ersten beiden Teile zusammenführt in ein integratives theoretisches Modell des fiktionalen Erzählens.

Hierzu wurden zunächst klassische Positionen der Erzähltheorie auf ihre fiktionstheoretischen Kernbereiche hin untersucht. Es hat sich gezeigt, dass das theoretische Modell Waltons in gewissen Punkten kompatibel mit in der Forschung vorliegenden fiktionstheoretischen Kernbereichen etablierter erzähltheoretischer Ansätze ist, aber auch, dass sich in einer Reihe von Punkten aus der theoretischen Bestimmung der Fiktion in Waltons Modell Konsequenzen für ein integratives fiktions- und erzähl-

⁶²⁴ Vgl. hierzu die in Arbeit befindliche Dissertation von Albrecht, Susanna: *Das Sinnvolle im Unsinn. Eine intertextuelle Analyse ludistisch-parodistischer Textkonstitutionen der Romane Holgerssons und Calvinols resa genom världen von P C Jersild*, Universität Hamburg.

theoretisches Modell ergeben. Besonders das Mimesisverständnis in etablierten erzähltheoretischen Ansätzen muss bei der Bildung eines integrativen Modells revidiert werden. Auf einige grundsätzliche erzähltheoretische Axiome kann aber gleichzeitig auch zurückgegriffen werden, insbesondere bleibt die Voraussetzung des Erzählers als definitorischer Bestandteil der theoretischen Bestimmung des fiktionalen Erzählens, wie beispielsweise im ursprünglichen Modell Stanzels, auch im hier entwickelten Modell Teil der theoretischen Bestimmung. Die Voraussetzung des Erzählers für fiktionale Erzählungen ist notwendigerweise auf die Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel im Sinne Waltons angewiesen. Gleichzeitig eröffnet sich dadurch die Frage, wie scheinbar erzählerlose Erzählungen fiktionstheoretisch bestimmt werden können, wenn der fiktionale Erzähler Voraussetzung der theoretischen Bestimmung sein soll. Der implizite Autor als potentieller Kandidat für diese Rolle ist daran allerdings nicht beteiligt – nicht einmal dann, wenn man eine kommunikationstheoretische Bestimmung des fiktionalen Erzählens vornehmen möchte. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, dass interpretationstheoretische Überlegungen der Kategorie des impliziten Autors eine erzähltheoretische Berechtigung geben – eine fiktionstheoretische hat er nicht. Das Konzept des ‚apparent artist‘ von Kendall Walton wurde ebenfalls als nicht relevant für die theoretische Bestimmung des fiktionalen Erzählens bestimmt. Dieses Konzept ist vielmehr die Entsprechung des fiktionalen Erzählers in nicht-sprachlichen und erzählerlosen Darstellungsformen wie der bildenden Kunst.

Im Anschluss daran wurde das Modell der *Mimesis des Erzählens* entwickelt, dass die Fiktionstheorie Waltons und die fiktionstheoretischen Kernbereiche der Erzähltheorie in ein integratives theoretisches Modell des fiktionalen Erzählens überführt. Mimesis wird darin primär als die Darstellung und Nachahmung des Erzählens begriffen und nicht als Darstellung und Nachahmung von Wirklichkeit auf der Ebene des Erzählten. Fiktionales Erzählen wird darin auf folgende Weise definiert: *Fiktionale Erzählungen sind dadurch definiert, dass es zumindest implizit im Rahmen des privaten Make-Believe-Spiels des Rezipienten fiktional wahr ist, dass die Erzählung dem Rezipienten erzählt oder auf andere Weise vermittelt wird.* Dadurch kann auch die Frage beantwortet werden, wie in scheinbar erzählerlosen Erzählungen dennoch von einem Erzähler ausgegangen werden kann, da die Erzählinstanz als fiktionale Wahrheit im Spiel des Rezipienten generiert wird. Hierdurch lassen sich fiktionsepistemologische Fragen nach dem Ursprung der Stimme auch in solchen Fällen beantworten. Diese Sichtweise bedeutet weiterhin, dass eine komplette Anthropomorphisierung der Erzählinstanz *im Text* nicht notwendig ist, obgleich die fiktionale Wahrheit einer Stimme immer auch die Vor-

stellung eines anthropomorphen Ursprungs im Rahmen des Make-Believe-Spiels möglich, wenn nicht sogar wahrscheinlich macht.

Abschließend wurden ausgehend vom entwickelten Modell eine Reihe potentiell fiktionsspezifischer Erzählstrategien dahingehend untersucht, ob es sich tatsächlich um solche Erzählverfahren handelt, die allein im Bereich des fiktionalen Erzählens ihren Platz haben. Dabei hat sich gezeigt, dass ausgehend von der in Teil II der vorliegenden Arbeit durchgeführten Unterscheidung zwischen Fiktionsmerkmal- und Signal im Rahmen des Modells der *Mimesis des Erzählens* weder das unzuverlässige Erzählen noch Metalepsen oder die *mise en abyme* fiktionsspezifische Erzählstrategien und somit Fiktionsmerkmale darstellen. Allein metafiktionales Erzählen stellt im Rahmen des entwickelten theoretischen Modells der *Mimesis des Erzählens* eine fiktionsspezifische narratologische Erzählform dar, während die anderen untersuchten Erzählverfahren ebenso im nicht-fiktionalen Erzählen legitime Strategien darstellen, die keine Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel im entwickelten Sinne voraussetzen.

4. Fazit und Ausblick

Ziel dieser Arbeit war die Entwicklung eines integrativen theoretischen Modells des fiktionalen Erzählens. Dabei befindet sich die Arbeit im Spannungsfeld zweier Positionen: Zum einen sollte der literarischen Fiktion bei der theoretischen Bestimmung der Fiktionalität nicht von vornherein eine Vormachtsstellung eingeräumt werden. Fiktion bezeichnet ein Phänomen, das in vielen Zusammenhängen vorkommt, nicht nur in der Literatur. Deshalb wurde das fiktionstheoretische Modell Kendall Waltons ausgewählt, da es eine Theorie der Fiktion mit Anspruch auf Gültigkeit für alle darstellende Kunst ist. Eine solche weite und umfassende Theorie muss aus Sicht des Literaturwissenschaftlers auch die theoretische Bestimmung literarischer Fiktion integrieren können. Gleichzeitig ist der Bereich der Literatur fiktionstheoretisch nicht notwendigerweise homogen. Allerdings inkludiert der Bereich der erzählerischen Fiktion in der Literatur möglicherweise eine Reihe von fiktionstheoretischen Spezifika, die diesen Bereich zunächst von der Fiktion anderer Darstellungsformen unterscheiden. Die Theorie Waltons bedurfte also in ihrer Adaption zur integrativen Theorie gewisser Modifikationen. In der vorliegenden Arbeit wurde eine Fokussierung in Hinblick auf narratologische Fragestellungen erzählender Literatur gewählt – die Fiktionalität des Dramas ebenso wie der Lyrik konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden. Grundsätzlich scheint es aber plausibel, dass ein fiktionstheoretisch ähnlicher Ausgangspunkt in einer allgemeinen Fiktionsdefinition wie im vorliegenden Fall die theoretische Bestimmung eines integrativen Modells der Fiktionalität sowohl des Dramas als auch der Lyrik ermöglichen sollte, freilich mit jeweils spezifischen Modifikationen, aber auch stets unter Berücksichtigung einer prinzipiellen Kompatibilität des fiktionstheoretischen Rahmenwerks.

Hierin liegt mit Sicherheit einer der wichtigsten Vorteile eines solchen Vorgehens. Fiktion wird dadurch nicht zu unterschiedlichen Phänomenen in unterschiedlichen Bereichen, gleichzeitig wird aber die Spezifik jeweiliger Kunstformen dennoch berücksichtigt. Darüber hinaus eröffnen die in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagenen Modifikationen und Untersuchungen zu narratologischen Fragestellungen die Möglichkeit, das Phänomen der Fiktion einerseits von der Erzähltheorie zu trennen, gleichzeitig aber die enorme Bedeutung der Fiktionalität gerade für jene narratologische Theoriebildung hervorzuheben, die sich der erzähltheoretischen Bestimmung jener Bereiche zuwendet, die in den Bereich darstellender Kunstwerke (‘representational arts’) und damit der Fiktion gehören. Dies wäre also beispielsweise für die bereits angesprochenen Bereiche, der narratologischen Bestimmung fiktionaler Dramen und fiktionaler Lyrik der Fall, wohl aber auch für die narratologische Bestimmung fiktionaler

Filme, des Hörspiels und für erzähltheoretische Herangehensweisen an beispielsweise Bildkunst von Bedeutung. Während für den Fall des fiktionalen literarischen Erzählens die *Mimesis des Erzählens* als Baustein im Rahmen einer integrativen Theorie ausgehend von Waltons Modell erkannt und erläutert wurde, müsste für die angesprochenen anderen Bereiche gegebenenfalls eine der jeweiligen Spezifik des Mediums und der Gattung angepasste Modifikation des Modells durchgeführt werden. Möglicherweise ließe sich unter der Überschrift ‚Mimesis der Mittelbarkeit‘ ein Modell entwickeln, das analog zur *Mimesis des Erzählens* ähnliche fiktionsepistemologische Fragen zu beantworten in der Lage ist wie das vorliegende Modell für den Fall des literarischen Erzählens.

Für den Bereich des fiktionalen Erzählens ist mit dem Modell der *Mimesis des Erzählens* ein integratives theoretisches Modell erarbeitet worden, das den Begriff der Fiktion nicht in einen resignierten Panfiktionalismus jenseits begrifflicher Trennschärfe versinken lässt. Besonders wichtig ist diesbezüglich die Unterteilung der *Ent-* bzw. *Unterscheidung* zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion (und nicht etwa Realität). Die Entscheidung seitens des Rezipienten ist eine pragmatische und unterliegt soziokulturellen und historisch wandelbaren, zumeist paratextuellen Fiktionssignalen, während die theoretische Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion unabhängig von Fiktivität gemäß des von Walton entwickelten Modells davon abhängt, ob ein Werk im Sinne Waltons Vorstellungen vor-schreibt oder nicht. Darüber hinaus gibt es für den Bereich der fiktionalen literarischen Erzählung weitere Kriterien, die für einen kritischen Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft relevant sind. Es wurde gezeigt, dass auch im Rahmen des integrativen Modells fiktionalen Erzählens auf erzähltheoretische Axiome in modifizierter Form zurückgegriffen werden kann. Die Voraussetzung des fiktionalen Erzählers bleibt im Modell der *Mimesis des Erzählens* erhalten, jedoch in spezifizierter Verwendungsweise, um die fiktionsepistemologische Frage zu beantworten, wie der Rezipient Kenntnis von den fiktionalen Wahrheiten des Werkes haben kann. Dies hat den Vorteil, dass die theoretische Bestimmung des Erzählens auf einen Großteil der befindlichen erzähltheoretischen Forschung zurückgreifen kann und somit eine ‚Fiktionologie‘, eine Narratologie fiktionaler Texte nicht erst neu entworfen werden muss. Gleichzeitig muss aber in einer Reihe von Bereichen der erzähltheoretischen Beschäftigung mit literarischen Texten bedacht werden, dass eine Vielzahl der narratologischen Konzepte auf der Teilnahme an einem Make-Believe-Spiel und somit auf fiktionstheoretischen Voraussetzungen beruht.

Insbesondere aufgrund der im vorliegenden Modell beschriebenen soziokulturellen Wandelbarkeit fiktionstheoretischer Aspekte bietet sich eine Anbindung des vorliegenden Modells an eine historische Narrato-

logie an. Eine relevante Fragestellung einer weiterführenden Untersuchung könnte beispielsweise sein, inwieweit gewisse erzähltheoretische Konzepte mit Signalwirkung für Fiktionalität diachrone Veränderungen erfahren. Möglicherweise ließe sich innerhalb eines solchen historisch ausgerichteten Projekts eine Typologie fiktionalitätssignalisierender erzählerischer Konzepte entwerfen, die unter Berücksichtigung erzähltheoretischer und historischer Aspekte auch auf fiktionsepistemologische Aspekte einginge und damit möglicherweise das Aufkommen gewisser erzählerischer Techniken auch oder gerade fiktionstheoretisch motivieren könnte.

Grundsätzlich bietet die in dieser Arbeit präsentierte theoretische Ausrichtung eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten in verschiedener Hinsicht. Einerseits liegt die Verwendung im Rahmen einer intermedialen Erzähltheorie auf der Hand.⁶²⁵ Darüber hinaus bilden die Unterscheidung zwischen Werk- und Spielwelt sowie die Bestimmung der Prinzipien des Generierens sowie nicht zuletzt die potentielle Erweiterung durch ein ‚Prinzip der Genrekonvention‘ eine Grundlage für die Einbindung des theoretischen Modells in interpretationstheoretische Theoriebildungsmodelle. Ebenso ist die potentielle Kompatibilität des integrativen fiktionstheoretischen und narratologischen Modells mit jüngeren Arbeiten aus dem Bereich der Narratologie hervorzuheben, insbesondere mit Ansätzen der ‚natürlichen‘ und kognitiven Narratologie. Gleichzeitig eröffnen sich durch das vorgestellte Modell eine Reihe von Fragen bezüglich wissenschaftstheoretischer Aspekte der Narratologie, vor allem hinsichtlich des Spannungsfeldes zwischen ‚deskriptiver‘ und ‚interpretativer‘ Ausrichtung der Narratologie. Diesbezüglich scheint eine Lösung des Gegensatzes jedoch kaum absehbar. Das muss jedoch nicht notwendigerweise einen Nachteil darstellen.

⁶²⁵ Diesbezüglich ist auf die Arbeiten Christer Johanssons zu verweisen, in der eine intermediale Ausrichtung erzähl- und fiktionstheoretischer Theoriebildung mit Hilfe des theoretischen Modells Waltons angestrebt wird.

4.1. Abstract

The aim of the study is to develop an integrative theoretical model of fictional narrative. The make-believe theory of Kendall L. Walton, which explains fiction as a family resemblance of all representational arts, is adopted in order to explain the fictionality of fictional narrative. In the first part of the study, Kendall Walton's make-believe theory is critically examined. In part two, major issues of theories of fiction are discussed, such as the relation of fiction to reality and truth. The adopted make-believe model is contrasted with alternative theories of fiction, both for theories of fiction in representational arts as well as theories dealing specifically with fictionality in narrative literature. In part three, an integrative theoretical model of fictional narrative is proposed. Fictional narrative is defined by making it at least implicitly fictionally true that it is narrated or mediated, even in cases where no teller-figure can be traced at the surface level of the text. The model is explained as 'mimesis of narrating', since it is not the mimesis of any specific world or reality that is the prevailing characteristic of fictional narrative, but rather the mimesis of the act of narrating. In addition, several potentially fictionality-specific narratological categories are examined. The study shows that unreliable narration, metalepsis, metanarration and *mise en abyme* are narratological categories which can appear in both fictional and non-fictional narratives and can therefore not be regarded as fiction-specific devices. The only fiction-specific category that was examined is metafiction.

Title: *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe* [Fictional Narrating. On the Theory of Literary Fiction as Make-Believe]

Language: German.

Written by: J. Alexander Bareis, University of Göteborg, Sweden, Department of German and Dutch, 2007.

Keywords: fiction, theory of; fictionality, signposts of; narratology; Walton, Kendall L.; mimesis; make-believe; implied author; unreliable narration; metafiction, theories of; metanarration; metalepsis; *mise en abyme*; implied narrator.

5. Bibliographie

5.1. Literarische Texte

(Aufgeführt sind nicht alle behandelten oder erwähnten Werke, sondern nur solche, aus denen zitiert wurde.)

- Beyer, Marcel: „Vorsprechen, einreden, unterhalten, verschweigen“. In: Herholz, Gerd (Hg.): *Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Vierzehn Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren*. Essen 1998. Zitiert nach <http://www.literaturbuero-ruhr.de/experi.htm> [23.10.2006].
- Berend, Alice: *Die Bräutigame der Babette Bomberling*. Zitiert nach Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 65.
- Bichsel, Peter: *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt 1984.
- Brod, Max: *Der Sommer, den man zurückwünscht. Roman aus jungen Jahren*. Zürich 1952.
- Frisch, Max: *Stiller*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1931-1985*. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band 3. Frankfurt/M. 1998. S. 359-780.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Wahlverwandschaften. Ein Roman*. Nachwort von Peter von Matt. Zürich 1996.
- Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. In: Ders.: *Werkausgabe*. Herausgegeben von Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Band 3 herausgegeben von Volker Neuhaus. Göttingen 1993.
- Grass, Günter: *Ein weites Feld*. 3. Auflage. München 1999.
- Härtling, Peter: *Der spanische Soldat oder Finden und Erfinden. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Ungekürzte Ausgabe. München 1994.
- Hettche, Thomas: *Nox*. Köln 2002.
- Kafka, Franz: *Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt/M. 1999.
- Kafka, Franz: *Die Verwandlung*. Nachwort von Egon Schwarz. Stuttgart 1995.
- Koeppen, Wolfgang: *Das Treibhaus*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Band 2. Frankfurt/M. 1986.
- Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Band 7. Ohne Ort 1960.
- Milne, Alan Alexander: *The House at Pooh Corner*. New York 1928.

Perutz, Leo: *Zwischen neun und neun*. Roman. Mit einem Nachwort herausgegeben von Hans-Harald Müller. München 2004.

5.2. Forschungsliteratur

- Aczel, Richard: „Hearing Voices in Narrative Texts“. In: *New Literary History* 29, 1998. S. 467-500.
- Alber, Jan: „Natural Narratology“. In: Herman/Jahn/Ryan (Hg.), S. 394-395.
- Albrecht, Susanna: *Das Sinnvolle im Unsinn. Eine intertextuelle Analyse ludistisch-parodistischer Textkonstitutionen der Romane Holgerssons und Calvinols resa genom världen von P C Jersild*, Universität Hamburg [in Vorbereitung].
- Anderegg, Johannes: *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen 1973.
- Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
- Asheim, Olav: „Creatures of Imagination and Belief“. In: *Nordic Journal of Philosophical Logic* 1, 1996. S. 61-78.
- Ashline, William L.: „The Problem of Impossible Fiction“. In: *Style* 29, 1995. S. 215-235.
- Assman, Aleida: „Fiktion als Differenz“. In: *Poetica* 21, 1989. S. 239-260.
- Bal, Mieke: „Narratology and the Rhetoric of Trashing“. In: *Comparative Literature* 44, 1992. S. 293-306.
- Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston u. a. O. 1982.
- Bareis, J. Alexander: „Bossinade, Johanna/Schaser, Angelika (Hg.): *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin (Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, Band 8. Göttingen 2003)*“. In: *Studia Neophilologica* 76, 2004. S. 101-103.
- Bareis, J. Alexander: „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*, die Frage nach dem Erzähler und deren Konsequenz für die Erzähl- und Fiktionstheorie“. In: Bareis, J. Alexander/Karhiaho, Izabela (Hg.): *Text im Kontext 6. Sechste Arbeitstagung schwedischer Germanisten, Göteborg 23.-24. April 2004*. Göteborg 2005. S. 75-83.
- Bareis, J. Alexander: „Mimesis der Stimme. Fiktionstheoretische Aspekte einer narratologischen Kategorie“. In: Blödorn/Langer/Scheffel (Hg.), S. 101-122.
- Barner, Wilfried: „Poetologie? Ein Zwischenruf“. In: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 9, 2005. S. 389-399.

- Barsch, Achim: „Fiktion/Fiktionalität“. In: Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 149-150.
- Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit: Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1993.
- Beyer, Christian: „Fiktionale Rede“. In: Siebel, Mark/Textor, Mark (Hg.): *Semantik und Ontologie. Beiträge zur philosophischen Forschung*. Frankfurt, Lancaster 2004. S. 169-184.
- Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin, New York 2006.
- Blume, Peter: *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin 2004.
- Breuer, Rolf (Hg.): *Fiktionen als Representationen* (= Zeitschrift für Semiotik 24). Tübingen 2002.
- Bühler, Axel: „Autorabsicht und fiktionale Rede“. In: Jannidis/Lauer/Martínez/Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors*, S. 61-75.
- Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter: *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge 2003.
- Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter: „Methods and Evidence in Psychonarratology and the Theory of the Narrator: A Reply to Diengott“. In: *Narrative* 12, 2004. S. 317-325.
- Bossinade, Johanna/Schaser, Angelika (Hg.): *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin* (= *Querelles*. 8. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung). Göttingen 2003.
- Bowers, Fredson (Hg.): *Vladimir Nabokov. Lectures on Literature*. London 1980.
- Bruck, Jan: „Zum Begriff der literarischen Fiktion“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 6, 1978, S. 283-303.
- Bunia, Remigius: „Realismus und Fiktion. Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*“. In: *Lili* 139, 2005. S. 134-152.
- Bunia, Remigius: „Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen ‚Erzähler‘ und ‚Paratext‘, angestoßen durch die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* von E. T. A. Hoffmann“. In: *Poetica* 36, 2005. S. 373-392.
- Bunia, Remigius: „Framing the End“. In: Wolf, Werner/Bernhart, Walter (Hg.): *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam, New York 2006. S. 359-380
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London 1978.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.
- Cohn, Dorrit: „The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*“. In: *Poetics Today* 2, 1981. S. 157-182.

- Cohn, Dorrit: „Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective“. In: *Poetics Today* 11, 1990. S. 775-804.
- Cohn, Dorrit: „Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität“. In: *Sprachkunst* 26, 1995. S. 105-112.
- Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore, London 1999.
- Cohn, Dorrit: „Discordant narration“. In: *Style* 34, 2000. S. 307-316.
- Cornils, Anja: „Erzähltheorie für Leser? Franz K. Stanzel unterwegs zum ‚low structuralism‘“. In: Orosz/Schönert, S. 13-31.
- Cornils, Anja: „La métalepse narrative dans les Actes des Apôtres: un signe de narration fictionnelle?“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 95-107.
- Cornils, Anja/Schernus, Wilhelm: „On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology“. In: Kindt/Müller (Hg.), *What Is Narratology?* S. 137-174.
- Cornils, Anja/Schernus, Wilhelm/Schönert, Jörg/Warda, Susanne: „Kanonische Texte der Narratologie in deutschsprachigen Kodifikationen“. Elektronisch publiziertes Typoskript, http://www.icn.uni-hamburg.de/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=73 [29.11.2006].
- Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London 2002.
- Culler, Jonathan: „Problems in the Theory of Fiction“. In: *Diacritics* 14, 1984. S. 2-11.
- Culler, Jonathan: „Omniscience“. In: *Narrative* 12, 2004. S. 22-34.
- Currie, Gregory: *The Nature of Fiction*. Cambridge u. a. O. 1990.
- Damerau, Burghard: „Pro und Contra: Zu Käte Hamburgers Kritik der ästhetischen Wahrheit“. In: Bossinade/Schaser (Hg.), S. 115-128.
- Danneberg, Lutz: „Zwischen Innovation und Tradition: Begriffsbildung und Begriffsentwicklung als Explikation“. In: Wagenknecht (Hg.), S. 50-68.
- Danneberg, Lutz: „Interpretation: Kontextbildung und Kontextverwendung. Demonstriert an Brechts Keuner-Geschichte ‚Die Frage, ob es einen Gott gibt‘“. In: *SPIEL* 9, 1990. S. 89-130.
- Danneberg, Lutz: „Weder Tränen noch Logik: Über die Zugänglichkeit fiktionaler Welten“. In: Klein, Uta/Mellmann, Katja/Metzger, Steffanie (Hg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Einladung zu disziplinexternen Perspektiven auf Literatur*. Paderborn 2006. S. 35-83.
- Danneberg, Hilary P.: „Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions“. In: Pier (Hg.), *The Dynamics of Narrative Form*, S. 159-189.
- Danto, Arthur C.: „The Artworld“. In: *The Journal of Philosophy* 61, 1964. S. 571-584.
- Darby, David: „Form and Context: An Essay in the History of Narratology“. In: *Poetics Today* 22, 2001. S. 829-852.

- Darby, David: „Form and Context Revisited“. In: *Poetics Today* 24, 2003. S. 423-437.
- Diengott, Nilli: „The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators“. In: *Modern Fiction Studies* 33, 1987. S. 523-534.
- Diengott, Nilli: „Reflections on Narrative Poetics: Aspects of Franz K. Stanzel's Typology Viewed Through a Genettian Perspective“. In: *Canadian Review of Comparative Literature* 17, 1990. S. 45-56.
- Diengott, Nilli: „Some Problems with the Concept of the Narrator in Bortolussi and Dixon's *Psychonarratology*“. In: *Narrative* 12, 2004. S. 306-316.
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, London 1998.
- DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*. Herausgegeben und bearbeitet vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim u. a. O. 1996.
- Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. 2. Auflage. München 1999.
- Elben, Christian: *„Ausgeschriebene Schrift“. Uwe Johnsons Jahrestage: Erinnern und Erzählen im Zeichen des Traumas*. Göttingen 2002.
- Eykman, Christoph: „Erfunden oder Vor-gefunden? Zur Integration des Außerfiktionalen in die epische Fiktion“. In: *Neophilologus* 62, 1978. S. 319-334.
- Faulstich, Werner: *Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel ‚The War of the Worlds‘ (1938) von Orson Welles*. Tübingen 1981.
- Florin, Arne: „Narratology and the Study of the Narrating Instance“. In: Wahlin, Claes (Hg.): *Perspectives on Narratology: Papers from the Stockholm Symposium on Narratology*. Frankfurt/M. 1996.
- Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London, New York 1993.
- Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*. London, New York 1996.
- Fludernik, Monika: „The Genderization of Narrative“. In: Pier (Hg.), *Recent Trends in Narratological Research*, S. 153-175.
- Fludernik, Monika: „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. For F. K. Stanzel on his seventy-fifth birthday“. In: Grünzweig/Solbach, S. 75-95.
- Fludernik, Monika: „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization and New Writing“. In: *New Literary History* 32, 2001. S. 619-638.
- Fludernik, Monika: „Fiction vs. Non-Fiction. Narratological Differentiations“. In: Helbig (Hg.), S. 85-103.

- Fludernik, Monika: „The Diachronization of Narratology. Dedicated to F. K. Stanzel on his 80th birthday“. In: *Narrative* 11, 2003. S. 331-348.
- Fludernik, Monika: „History of Narratology: A Rejoinder“. In: *Poetics Today* 24, 2003. S. 405-411.
- Fludernik, Monika: „Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction“. In: *Poetica* 35, 2003. S. 1-39.
- Fludernik, Monika: „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“. In: *Style* 37, 2003. S. 382-400.
- Fludernik, Monika: „Unreliability vs. Discordance: Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen ‚Unzuverlässigkeit‘“. In: Liptay/Wolf (Hg.), S. 39-59.
- Fludernik, Monika: „History of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present“. In: Phelan/Rabinowitz (Hg.), S. 36-59.
- Fludernik, Monika: „Changement de scène et mode métaleptique“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 73-94.
- Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2006.
- Fludernik, Monika/Margolin, Uri: „Introduction“. In: *Style* 38, 2004. S. 148-187.
- Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden 2001.
- Fricke, Harald: *Die Sprache der Literaturwissenschaft. Textanalytische und philosophische Untersuchungen*. München 1977.
- Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt 1969.
- Friend, Stacie: „How I Really Feel about JFK“. In: Kieran, Matthew/Lopes McIver, Dominic (Hg.): *Imagination, Philosophy, and the Arts*. London 2003. S. 35-53.
- Fulda, Daniel: „‘Selective’ History. Why and how ‘History’ Depends on Readerly Narrativization, with the Wehrmacht Exhibition as an Example“. In: Meister (Hg.), *Narratology beyond Literary Criticism*, S. 173-194.
- Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart-Bad Canstatt 1975.
- Gabriel, Gottfried: „Wie klar und deutlich soll eine literaturwissenschaftliche Terminologie sein?“. In: Wagenknecht (Hg.), S. 24-34.
- Gabriel, Gottfried: „Fiktion“. In: Weimar, Klaus u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1*. Berlin, New York 1997. S. 594-598.
- Gabriel, Gottfried: „Der Begriff der Fiktion. Zur systematischen Bedeutung der Dichtungstheorie der Aufklärung“. In: Schönert, Jörg/Zeuch, Ulrike (Hg.): *Mimesis – Repräsentation – Imagination*.

- Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* Berlin, New York 2004. S. 231-240.
- Genette, Gérard: „Fictional Narrative, Factual Narrative“. In: *Poetics Today* 11, 1990. S. 755-774.
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris 1991.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort herausgegeben von Jochen Vogt. 2. Auflage, München 1998.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main 2001.
- Genette, Gérard: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris 2004.
- Genette, Gérard: „De la figure à la fiction“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 21-35.
- Gibson, Andrew: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh 1996.
- Glowinski, Michal: „On the First-Person Novel [Übersetzung Rochelle Stone]“. In: *New Literary History* 9, 1977. S. 103-114.
- Goebel, Eckhart: „Stationen der Erzählforschung in der Literaturwissenschaft“. In: Lämmert, Eberhard (Hg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin 1999. S. 3-33.
- Gombrich, Ernst H.: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London 1963.
- Gorman, David: „Theories of Fiction“. In: Herman /Jahn/Ryan (Hg.), S. 163-167.
- Groeben, Norbert/Nickel-Bacon, Irmgard/Schreier, Margrit: „Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)“. In: *Poetica* 32, 2000. S. 267-299.
- Grünzweig, Walter/Solbach, Andreas (Hg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen 1999.
- Günther, Arnold (Hg.): *Zeichen und Fiktion* (= Zeitschrift für Semiotik 9). Tübingen 1987.
- Hahn, Barbara: „Die fremde Hilfe der Frauen. Tisch, Bett und Tür in Kafkas ‚Proceß‘“. In: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas ‚Vor dem Gesetz‘*. Opladen 1993. S. 159-172.
- Halliwell, Stephen: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, Oxford 2002.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 2., stark veränderte Auflage. Stuttgart 1968.
- Hamburger, Käte: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart 1979.

- Hansen, Per Krogh: „When Facts Become Fiction: Facts, Fiction and Unreliable Narration“. In: Skalin (Hg.), *Fact and Fiction in Narrative*, S. 283-307.
- Harrison, Jonathan: „The Impossibility of Possible Worlds“. In: *Philosophy* 74, 1999. S. 5-28.
- Häsner, Bernd: *Metalepsen. Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*. Diss. FU Berlin [2001], digital publiziert 2005, <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/239/index.html> [9.2.2006].
- Heinen, Sandra: „Postmoderne und poststrukturalistische (Dekonstruktion der) Narratologie“. In: Nünning/Nünning (Hg.), *Neue Ansätze in der Erzählliteratur*, S. 243-264.
- Helbig, Jörg (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*. Heidelberg 2001.
- Hempfer, Klaus W.: „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100, 1990. S. 109-137.
- Herman, David: „Structuralist Narratology“. In Herman/Jahn/Ryan (Hg.), S. 571-576.
- Herman, David: „Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments“. In: Phelan/Rabinowitz (Hg.), S. 19-35.
- Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hg.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London 2005.
- Herman, Luc: „Narratology and Psychology: Holding on to One’s Perspective“. In: *Poetics Today* 24, 2003. S. 397-401.
- Herman, Luc/Vervaeck, Bart: „Focalization between Classical and Postclassical Narratology“. In: Pier, *The Dynamics of Narrative Form*, S. 115-138.
- Herman, Luc/Vervaeck, Bart: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln, London 2005.
- Heydrich, Wolfgang: „EcoLogie – Salz in semiotische Suppe“. In: Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hg.): *Ecos Echo. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*. München 2000. S. 79-94.
- Hildesheimer, Wolfgang: *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*. Frankfurt/M. 1988.
- Hjort, Mette/Laver, Sue (Hg.): *Emotion and the Arts*. Oxford, 1997.
- Heinrich-Korpys, Meike: *Tagebuch und Fiktionalität. Signalstrukturen des literarischen Tagebuchs am Beispiel der Tagebücher von Max Frisch*. St. Ingbert 2003.
- Hof, Renate: *Das Spiel des unreliable narrator. Aspekte ungläubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München 1984.
- Hoops, Wiklef: „Fiktionalität als pragmatische Kategorie“. In: *Poetica* 11, 1979. S. 281-317.

- Ihwe, Jens F.: *Konversationen über Literatur. Literatur und Wissenschaft aus nominalistischer Sicht*. Braunschweig, Wiesbaden 1985.
- Jacoby, Nathalie: *Mögliche Leben. Zur formalen Integration von fiktiven und faktischen Elementen in der Literatur am Beispiel der zeitgenössischen fiktionalen Biographie*. Frankfurt/Main u. a. O. 2005.
- Jahn, Manfred: „Windows of Focalization: Deconstruction and Reconstructing a Narratological Concept“. In: *Style* 30, 1996. S. 241-267.
- Jahn, Manfred: „Package Deals, Exklusion, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen“. In: Nünning (Hg.), *Unreliable Narration*, S. 81-107.
- Janik, Dieter: *Literatursemiotik als Methode. Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks und der Zeichenwert literarischer Studien*. Tübingen, 1985.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, New York 2004.
- Jannidis, Fotis: „Zwischen Autor und Erzähler“. In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Stuttgart, Weimar 2002. S. 540-556.
- Jannidis, Fotis: „Wer sagt das? Erzählen mit Stimmverlust“. In: Blödnorn/Langer/Scheffel (Hg.), S. 151-164.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- Janssen-Zimmermann, Antje: *Die alte Kunst Geschichten zu erzählen. Inszenierte Narrationen in Talkshow-Formaten. Ein Beitrag zur Erzähltheorie*. Frankfurt/M. u. a. O. 2005.
- Johansson, Christer: „Berättaren som fiktionsspel“ [„Der Erzähler als Fiktionsspiel“, Übersetzung J. A. B.]. In: Skalin (Hg.), *Berättaren*, S. 59-83.
- Johansson, Christer: „Fictionality Dissolved: On Four Different Representational Phenomena Related to the (Traditional) Concept of Fiction“. In: Skalin (Hg.), *Fact and Fiction in Narrative*, S. 251-282.
- Johansson, Christer: „Berättare i prosa och film“ [„Erzähler in Prosa und Film“, Übersetzung J. A. B.]. In: Hellberg, Staffan/Rossholm, Göran (Hg.): *Att anlägga perspektiv [Perspektive anlegen, Übersetzung J. A. B.]*. Stockholm, Stehag 2005. S. 173-224.
- Jongeneel, Els: „Perennial Narratology. A Short Overview of the Theory of Narrative in the 20th Century“. In: *Frame* 16, 2002. S. 7-19.
- Kablitz, Andreas: „Kunst des Möglichen. Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion“. In: *Poetica* 35, 2003. S. 251-273.
- Kania, Andrew: „Against the Ubiquity of Fictional Narrators“. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, 2005. S. 47-54.

- Kasics, Kaspar: *Literatur und Fiktion. Zur Theorie und Geschichte der literarischen Kommunikation*. Heidelberg 1990.
- Kindt, Tom: „Erzählerische Unzuverlässigkeit‘ in Literatur und Film. Anmerkungen zu einem Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie“. In: Hrachovec, Herbert/Müller-Funk, Wolfgang/Wagner, Birgit (Hg.): *Kleine Erzählungen und ihre Medien*. Wien 2004. S. 53-63.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: „Wieviel Interpretation enthalten Beschreibungen? Überlegungen zu einer umstrittenen Unterscheidung am Beispiel der Narratologie“. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone (Hg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York 2003. S. 286-304.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: „Narratology and Interpretation. A Rejoinder to David Darby“. In: *Poetics Today* 24, 2003. S. 413-421.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: „Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation“. In: Kindt/Müller (Hg.), *What Is Narratology?*, S. 205-219.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin, New York 2003.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlin, New York 2006.
- Kirby, John T.: „Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotele“. In: *Helios* 18, 1991. S. 113-128.
- Koch, Hans-Albrecht/Rovagnati, Gabriella/Oppermann, Bernd H. (Hg.): *Grenzfrevl. Rechtskultur und literarische Kultur*. Bonn 1998.
- Kocher, Ursula: „Wenn Erzähler lügen. Zum Problem des unwahrhaften Erzählens in Prosatexten der frühen Neuzeit“. In: Laude, Corinna/Schindler-Horst, Ellen (Hg.): *List, Lüge, Täuschung* (= Mitteilungen des Germanistenverbandes 52). Bielefeld 2005. S. 318-333.
- Köppe, Tilmann: „Prinzipien der Interpretation – Prinzipien der Rationalität. Oder: Wie erkundet man fiktionale Welten?“ In: *Scientia Poetica* 9, 2005. S. 310-329.
- Krah, Hans: „Einführung“. In: Krah, Hans (Hg.): *Selbstreferenz und literarische Gattung* (= Zeitschrift für Semiotik 27). Tübingen 2005. S. 3-21.
- Kreiswirth, Martin: „Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences“. In: *New Literary History* 23, 1992. S. 629-657.
- Krellner, Ulrich: „Uwe Johnsons *Jahrestage* als ‚literarischer Selbstversuch‘“. In: Joch, Markus/Wolf, Norbert Christian (Hg.): *Text*

- und Feld. *Bordieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen 2005. S. 231-246.
- Lamarque, Peter: „Walton, Kendall, L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press, 1990, 440pp., \$35.00 cloth“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, 1991. S. 161-166.
- Lamarque, Peter: *Fictional Points of View*. Ithaca, London 1996.
- Lamarque, Peter/Olsen, Stein Haugom: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford 1994.
- Landwehr, Jürgen: *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*. München 1975.
- Lanser, Susan Sniader: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton 1981.
- Lanser, Susan Sniader: „Toward a Feminist Narratology“. In: *Style* 20, 1986. S. 341-363.
- Lejeune, Philippe: „Der autobiographische Pakt“. In: Niggel, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. 2., um ein Nachwort zur Neuauflage und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Auflage. Darmstadt 1998. S. 214-257.
- Levinson, Jerrold: „Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain“. In: Hjort/Laver (Hg.), S. 20-34.
- Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München 2005.
- Lobsien, Eckhard: „Mimesis und Referenz. Paradigma *Ulysses*“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 50, 2005. S. 227-243.
- Lodge, David: *The Art of Fiction. Illustrated from Classical and Modern Texts*. London u. a. O. 1992.
- Lorenz, Matthias N.: *„Auschwitz drängt uns auf einen Fleck“. Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Benz. Stuttgart, Weimar 2005.
- Löschnigg, Martin: „Narratological Categories and the (Non-)Distinction between Factual and Fictional Narratives“. In: Pier (Hg.), *Recent Trends in Narratological Research*, S. 31-48
- Malina, Debra: *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus 2002.
- Manns, Sophia: *Unreliable narration in der russischen Literatur. F. M. Dostoevskijs Zapiski iz podpol'ja und V. V. Erofeevs Moskva-Petuški im Vergleich*. Frankfurt/M. u. a. O. 2005.

- Margolin, Uri: „The Nature and Function of Fiction: Some Recent Views“. In: *Canadian Review of Comparative Literature*, 1992. S. 101-117.
- Margolin, Uri: „Of What is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative“. In: Herman, David (Hg.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus 1999. S. 142-166.
- Margolin, Uri: „Collective Perspective, Individual Perspective, and the Speaker in Between: On ‘We’ Literary Narratives“. In Chatman, Seymour/Peer, Willie van (Hg.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany 2001. S. 241-255.
- Marsen, Sky: „To Be an Actor or to Be an Observer? A Semiotic Typology of Narrator Roles in Written Discourse“. In: *Semiotica* 149, 2004. S. 223-243.
- Martínez, Matías: „Allwissendes Erzählen“. In: Zymner/Engel (Hg.), S. 139-154.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 3., geringfügig geänderte Auflage. München 2002.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: „Narratology and Theory of Fiction: Remarks on a Complex Relationship“. In: Kindt/Müller (Hg.), *What Is Narratology?*, S. 221-237.
- McHale, Brian: „Ghosts and Monsters: On the (Im)possibility of Narrating the History of Narrative Theory“. In: Phelan/Rabinowitz (Hg.), S. 60-71.
- Meindl, Dieter: „Zur Problematik des Erzählerbegriffs. Dargestellt anhand einiger neuerer deutscher Erzähltheorien“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 8, 1978. S. 206-230.
- Meindl, Dieter: „(Un-)Reliable Narration from a Pronominal Perspective“. In: Pier (Hg.), *The Dynamics of Narrative Form*, S. 59-82.
- Meister, Jan Christoph: „The *Metalepticon*: a Computational Approach to Metalepsis“. Version 03.09.2003, elektronisch publiziertes Typoskript, [http://www.narrport.uni-hamburg.de/e-Port/NarrPort/FGN03.nsf/contentByKey/9BFD2ECBA30FBF18C1256DD80031AC74/\\$FILE/jcm-metalepticon.pdf](http://www.narrport.uni-hamburg.de/e-Port/NarrPort/FGN03.nsf/contentByKey/9BFD2ECBA30FBF18C1256DD80031AC74/$FILE/jcm-metalepticon.pdf) [22.5.2006].
- Meister, Jan Christoph: „Le *Metalepticon*: une étude informatique de la métalepse“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 225-246.
- Meister, Jan Christoph: „Minimal Narrative“. In: Herman/Jahn/Ryan, S. 312.
- Meister, Jan Christoph, in Zusammenarbeit mit Kindt, Tom und Schernus, Wilhelm (Hg.): *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin, New York 2005.

- Mertens, Mathias: *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*. Weimar 2005.
- Mihailescu, Calin-Andrei/HarmarnehWalid: „Introduction“. In: Mihailescu, Calin-Andrei/Harmarneh, Walid (Hg.): *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto, 1996, S. 3-18.
- Mooij, Jan Johann Albinn: *Fictional Realities. The Uses of Literary Imagination*. Amsterdam, Philadelphia 1993.
- Nelles, William: „Historical and Implied Authors and Readers“. In: *Comparative Literature* 45, 1993. S. 22-46.
- Nelles, William: „Omniscience for Atheists: Or, Jane Austen’s Infallible Narrator“. In: *Narrative* 14, 2006. S. 118-131.
- Nielsen, Henrik Skov: *Tertium datur – om litteraturen eller det ikke-værende*. Kopenhagen 2003.
- Nielsen, Henrik Skov: „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction“. In: *Narrative* 12, 2004. S. 133-150.
- Nieragden, Göran: „Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements“. In: *Poetics Today* 23, 2002. S. 685-697.
- Norris, Christopher: „Will the real Saul Kripke please stand up? Fiction, philosophy and possible worlds“. In: *Textual Practice* 17, 2003. S. 225-251.
- Nünning, Ansgar: „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‚implied author‘“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67, 1993. S. 1-25.
- Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier 1995.
- Nünning, Ansgar: „Deconstructing and Reconceptualizing the ‘Implied Author’: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical ‘Phantom’?“ In: *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten* 8, 1997. S. 95-116.
- Nünning, Ansgar: „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998. S. 3-39.
- Nünning, Ansgar: „Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion: Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres“. In: Zimmermann (Hg.), S. 15-36.

- Nünning, Ansgar: „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“. In: Grünzweig/Solbach (Hg.), S. 53-73.
- Nünning, Ansgar: „Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration“. In: Helbig (Hg.), S. 13-47.
- Nünning, Ansgar: „Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans“. In: Fulda, Daniel/Tschopp, Sivia Serena (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin, New York 2002. S. 541-569.
- Nünning, Ansgar: „Narratology or Narratologies? Tacking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usage of the Term“. In: Kindt/Müller (Hg.), *What Is Narratology?*, S. 239-275.
- Nünning, Ansgar: „Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches“. In: Phelan/Rabinowitz (Hg.), S. 89-107.
- Nünning, Ansgar: „Metanarrative Comment“. In: Herman/Jahn/Ryan (Hg.), S. 304-305.
- Nünning, Ansgar: „Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen“. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (Hg.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen 2005. S. 35-58.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 1998.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen“. In: Nünning/Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. S. 1-33.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar 2004.
- Olson, Greta: „Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators“. In: *Narrative* 11, 2003. S. 93-109.
- O’Neill, Patrick: *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto 1994.
- Orosz, Magdolna/Schönert, Jörg (Hg.): *Narratologie interkulturell: Entwicklungen – Theorien*. Frankfurt/M. u. a. O. 2005.

- Parsons, Terence: *Nonexistent Objects*. New Haven 1980.
- Pascal, Roy: „Tense and Novel“. In: *Modern Language Review* 57, 1962. S. 1-11.
- Patron, Sylvie: „On the Epistemology of Narrative Theory: Narratology and Other Theories of Fictional Narrative“. In: Hyvärinen, Matti/Korhonen, Anu/Mykkänen, Juri (Hg.): *The Travelling Concept of Narrative*. Helsinki 2006. S. 118-133.
- Pavel, Thomas: „Fiction and Imitation“. In: *Poetics Today* 21, 2000, S. 521-541.
- Penzenstadler, Franz: *Der Mambriano von Francesco Cieco da Ferrara*. Tübingen 1987.
- Phelan, James: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, London 2005.
- Phelan, James/Rabinowitz, Peter J. (Hg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden, Oxford u. a. O. 2005.
- Pier, John (Hg.): *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table/ESSE4 – September 1997 – Debrecen, Hungary/and other contributions*. Tours 1999.
- Pier, John (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin, New York 2004.
- Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hg.): *Métalepses. Entorses au pacte de représentation*. Paris 2005.
- Peer, Willie van: „Truth Matters: A Critical Exercise in Revisionism“. In: *New Literary History* 29, 1998. S. 329-346.
- Petersen, Jürgen H.: *Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie*. München 2002.
- Pettersson, Anders: „On Walton’s and Currie’s Analyses of Literary Fiction“. In: *Philosophy and Literature* 17, 1993. S. 84-97.
- Pettersson, Mikael: „What’s the Story? On the Issue of Truth in Fiction“. In: Skalin (Hg.), *Fact and Fiction in Narrative*, S. 227-250.
- Pfeiffer, K. Ludwig: „Zum systematischen Stand der Fiktionstheorie“. In: *Journal for General Philosophy of Science/Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 21, 1990. S. 135-156
- Platen, Edgar: *Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik*. Tübingen, Basel 2001.
- Prado, Carlos Gonzales: *Making Believe. Philosophical Reflections on Fiction*. Westport, London 1984.
- Prince, Gerald: *Narratology. The Form and Function of Narrative*. Berlin 1982
- Richardson, Brian: „Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory“. In: *Style* 34, 2000. S. 168-175.

- Richardson, Brian: „Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame“. In: *Narrative* 8, 2000. S. 23-42.
- Riffaterre, Michael: *Fictional Truth*. Baltimore 1990.
- Ritzer, Monika: „Vom Ursprung der Kunst aus der Nachahmung. Anthropologische Prinzipien der Mimesis“. In: Zymner/Engel (Hg.), S. 81-101.
- Rivara, René: „A Plea For a Narrator-Centered Narratology“. In: Pier (Hg.), *The Dynamics of Narrative Form*, S. 83-113.
- Rossholm, Göran: *To Be and Not to Be. On Interpretation, Iconicity and Fiction*. Bern u. a. O. 2004.
- Rudrum, David: „From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition“. In: *Narrative* 13, 2005. S. 195-204.
- Rühling, Lutz: „Fiktionalität und Poetizität“. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 7. Auflage. München 2005. S. 25-51.
- Rüth, Axel: *Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*. Berlin, New York 2005.
- Ryan, Marie-Laure: „Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure“. In: *Poetics* 9, 1980. S. 403-422.
- Ryan, Marie-Laure: „Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction“. In: *Poetics* 10, 1981. S. 517-539.
- Ryan, Marie-Laure: „Truth Without Scare Quotes: Post-Sokalian Genre Theory“. In: *New Literary History* 29, 1998. S. 811-830.
- Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, London 2001.
- Ryan, Marie-Laure: „The Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive“. In: *Narrative* 9, 2001. S. 146-152.
- Ryan, Marie-Laure: „Fiction and its other: How trespassers help defend the border“. In: *Semiotica* 138, 2002. S. 351-369.
- Ryan, Marie-Laure: „Metaleptic machines“. In: *Semiotica* 150, 2004. S. 439-469.
- Ryan, Marie-Laure: „Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 201-223.
- Ryan, Marie-Laure: „Possible World Theory“. In: Herman/Jahn/Ryan (Hg.), S. 446-450.
- Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Narrative Across Media: The Languages of Story-Telling*. Lincoln 2004.
- Ryle, Gilbert: „Imaginary Objects.“ In: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Suppl. Vol. 12, 1933. S. 18-43.

- Sahner, Christoph: „Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl“. In: Jens, Walter (Hg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon, Band 8*. München 1990. S. 824-827.
- Schaeffer, Jean-Marie: „Métalepse et immersion fictionnelle“. In: Pier/Schaeffer (Hg.), S. 323-334.
- Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997.
- Scheffel, Michael: „Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* – ein ‚Grundbuch‘ der Fiktionalitäts- und Erzähltheorie? Versuch einer Re-Lektüre“. In: Bossinade/Schaser (Hg.), S. 140-155.
- Scheffel, Michael: „Erzählen als anthropologische Universalie: Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur“. In: Zymner/Engel (Hg.), S. 121-138.
- Scheffel, Michael: „Metaisierung in der literarischen Narration. Überlegungen zu ihren systematischen Voraussetzungen, ihren Ursprüngen und ihrem historischen Profil“. In: Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning (Hg.): *Metaisierung in der Literatur und anderen Medien*. Berlin, New York [in Vorbereitung].
- Schlaffer, Heinz: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt/Main 1990.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York 2005.
- Scholz, Bernhard F. (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation/Studies on Literary Representation*. Tübingen, Basel 1998.
- Schreier, Margrit: „‘Please Help Me; All I Want to Know Is: Is It Real or Not?’: How Recipients View the Reality Status of *The Blair Witch Project*“. In: *Poetics Today* 25, 2004. S. 305-334.
- Searle, John R.: „The Logical Status of Fictional Discourse“. In: *New Literary History* 6, 1975. S. 319-332.
- Shen, Dan: „Narrative, Reality, and Narrator as Construct: Reflections on Genette’s ‘Narrating’“. In: *Narrative* 9, 2001. S. 123-129.
- Shepherd, Geoffrey: *Sir Philip Sidney. An Apology for Poetry or the Defence of Poesy*. London 1965.
- Simpson, M. Carleton: „Participation and Immersion in Walton and Calvino“. In: *Philosophy and Literature* 29, 2005. S. 321-336.
- Skalin, Lars-Åke: *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet [Figur und Perspektive. Das Interpretieren literarischer Gestalten im mimetischen Sprachspiel*, Übersetzung J. A. B]. Uppsala, 1991.
- Skalin, Lars-Åke: „Den onödige berättaren – en fiktionologisk analys“ [„Der unnötige Erzähler – eine fiktionologische Analyse“, Übersetzung J. A. B.]. In: Skalin (Hg.), *Berättaren*, S. 87-119.

- Skalin, Lars-Åke: „Fact and Fiction in the Novel: A Narratological Approach“. In: Skalin (Hg.), *Fact and Fiction in Narrative*, S. 57-83.
- Skalin, Lars-Åke (Hg.): *Berättaren. En gäckande röst i texten [Der Erzähler. Eine trügerische Stimme im Text, Übersetzung J. A. B.]*. Örebro 2003.
- Skalin, Lars-Åke (Hg.): *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*. Örebro 2005.
- Smith, Barbara Herrnstein: *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago, London 1978.
- Smith, Sidonie/Watson, Julia: *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, London 2001.
- Solbach, Andreas: „Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel“. In: Liptay/Wolf (Hg.), S. 60-71.
- Sommer, Roy: „Beyond (Classical) Narratology: New Approaches to Narrative Theory“. In: *European Journal of English Studies* 8, 2004. S. 3-11.
- Sprenger, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman*. Stuttgart, Weimar 1999.
- Spörl, Uwe: „Schneisen im ‚Wald der Fiktionstheorien‘. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001*“. In: IASL-Online 2002, <http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Spoerl.html> [29.08.2003].
- Stang, Harald: *Einleitung, Fußnote, Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst*. Bielefeld 1992.
- Stanzel, Franz K.: „Historie, historischer Roman, historiographische Metafiktion“. In: *Sprachkunst* 26, 1995. S. 113-123.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage. Göttingen 2001.
- Stanzel, Franz K.: *Unterwegs. Erzähltheorie für Leser. Ausgewählte Schriften mit einer bio-bibliographischen Einleitung und einem Appendix von Dorrit Cohn*. Göttingen 2002.
- Surkamp, Carola: „Narratologie und *Possible-Worlds-Theory*: Narrative Texte als alternative Welten“. In: Nünning/Nünning (Hg.), *Neue Ansätze in der Erzählliteratur*, S. 153-184.
- Sutrop, Margit: „The Anthropological Turn in the Theory of Fiction: Wolfgang Iser and Kendall Walton“. In: Jürgen Schlager (Hg.): *The Anthropological Turn in Literary Studies* (= REAL: The Yearbook of Research in English and American Literature 12). Tübingen 1996. S. 81-95.
- Sutrop, Margit: „Prescribing Imaginings: Representation as Fiction“. In: Scholz (Hg.), S. 45-62.

- Sutrop, Margit: *Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature*. Paderborn 2000.
- Swirski, Peter: *Of Literature and Knowledge. Explorations in narrative thought experiments, evolution, and game theory*. London, New York 2007.
- Todtenhaupt, Martin: „Schreiben ‚gegen den Widerstand der Phantasie‘. Aspekte autobiographischen Schreibens im Werk Peter Härtlings“. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München 2006. S. 247-262.
- Thomasson, Amie L.: „Fictional Characters and Literary Practices“. In: *British Journal of Aesthetics* 43, 2003. S. 138-157.
- Thürnau, Donatus: *Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur*. Paderborn u. a. O. 1994.
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Opladen, Wiesbaden 1998.
- Wagenknecht, Christian (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986*. Stuttgart 1988.
- Walsh, Richard: „Who is the Narrator?“ In: *Poetics Today* 18, 1997. S. 495-514.
- Walsh, Richard: „Fictionality and Mimesis: Between Narrativity and Fictional Worlds“. In: *Narrative* 11, 2003. S. 110-121.
- Walton, Kendall: „Points of View in Narrative and Depictive Representation“. In: *Nous* 10, 1976. S. 49-61.
- Walton, Kendall L.: „Fearing Fictions“. In: *Journal of Philosophy* 75, 1978. S. 5-27.
- Walton, Kendall L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge (USA), London 1990.
- Walton, Kendall L.: „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe“. In: *The European Journal of Philosophy* 1, 1993. S. 39-57.
- Walton, Kendall L.: „Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction“. In: Hjort/Laver (Hg.), S. 37-49.
- Walton, Kendall L.: „Existence as Metaphor?“ In: Everett, Anthony/Hofweber, Thomas (Hg.): *Empty Names, Fiction, and the Puzzles of Non-Existence*. Stanford 2000. S. 69-94.
- Walton, Kendall L.: „On the (So-Called) Puzzle of Imaginative Resistance“. elektronisch publiziertes Typoskript, http://sitemaker.umich.edu/klwalton/files/imagin.resis_so-called.pdf [16.11.2006].

- Weimar, Klaus: „Der Text, den (Literar-)Historiker schreiben“. In: Eggert, Hartmut/Profitlich, Ulrich/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990. S. 29-39.
- Weimar, Klaus: „Wo und was ist der Erzähler?“ In: *Modern Language Notes* 109, 1994. S. 495-506.
- Weimar, Klaus: „Diegesis“. In: Weimar, Klaus u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1*. Berlin, New York 1997.
- Weinrich, Harald: „Fiktionssignale“. In: Weinrich, Harald (Hg.): *Positionen der Negativität*. München 1975. S. 525-526.
- Werle, Dirk: „Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattung* 1, 2006. S. 112-122.
- Wiegmann, Hermann: *Literaturtheorie und Ästhetik: Kategorien einer systematischen Grundlegung*. Frankfurt/M. u. a. O. 2002.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 3., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 1961.
- Wirth, Rainer A.: *Welt/Spiegel/Buch: Theorie der Fiktionalität und James Joyces Prosa*. Frankfurt/M. u. a. O. 2000.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen 1993.
- Wolf, Werner: „Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, ‚Life-Story‘“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30, 1997. S. 31-50.
- Wolf, Werner: „Paratext“. In: Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 413-414.
- Wolf, Werner: „Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction“. In: *Style* 38, 2004. S. 325-351.
- Wolf, Werner: „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts“. In: Meister (Hg.), *Narratology beyond Literary Criticism*, S. 83-107.
- Yacobi, Tamar: „Fictional Reliability as a Communicative Problem“. In: *Poetics Today* 2, 1981. S. 113-126.
- Zerweck, Bruno: „Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction“. In: *Style* 35, 2001. S. 151-178.
- Zimmermann, Christian von (Hg.): *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellung in Roman, Drama und Film seit 1970. Beiträge des Bad Homburger Kolloquiums, 21.-23. Juni 1999*. Tübingen 2000.

- Zipfel, Frank: „Nachahmung – Darstellung – Fiktion? Überlegungen zu Interpretationen von Mimesis in der Literatur- und Erzähltheorie Gérard Genettes“. In: Scholz (Hg.), S. 165-186.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.
- Zipfel, Frank: „Zeichen, Phantasie und Spiel als poetogene Strukturen literarischer Fiktion“. In: Zymner/Engel (Hg.), S. 51-80.
- Zymner, Rüdiger: *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn 2003.
- Zymner, Rüdiger: „Stimme(n)‘ als Text und Stimme(n) als Ereignis“. In: Blödorn/Langer/Scheffel (Hg.), S. 321-347.
- Zymner, Rüdiger/Engel, Manfred (Hg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn 2004.

1. TORSTEN DAHLBERG, Mittelhochdeutsch *wurpōz* 'radix', *bōze* 'Flachsbündel', *boz* 'Stoss'. *Geographie und Etymologie*. 1955. 52 S.
2. DIETRICH WALTER JÖNS, Begriff und Problem der historischen Zeit bei Johann Gottfried Herder. 1956. 138 S.
3. KARL FREDRIK FREUDENTHAL, *Gloria, temptatio, conversio*. Studien zur ältesten deutschen Kirchensprache. 1959. 156 S.
4. TORSTEN DAHLBERG, Brandaniana. Kritische Bemerkungen zu den Untersuchungen über die deutschen und niederländischen Brandan-Versionen der sog. Reise-Klasse. Mit kompletzierendem Material und einer Neuausgabe des ostfälischen Gedichtes. 1958. 149 S.
5. AXEL LINDQVIST, Satz Wörter. Eine vergleichende syntaktische Studie. 1961. 97 S.
6. TORSTEN DAHLBERG, Mittelniederdeutsche Suffixabstrakta. Lexikalische und wortgeographische Randbemerkungen. 1962. 126 S.
7. KARL HYLDEGAARD-JENSEN, Rechtswortgeographische Studien I. Zur Verbreitung einiger Termini der westlichen und nördlichen mittelniederdeutschen Stadtrechte vor 1350. 1964. 241 S.
8. JOHN EVERT HÄRD, Mittelniederdeutsch 'oder', 'oft' und Verwandtes. Eine chronologische und dialektgeographische Untersuchung. 1967. 197 S.
9. TORSTEN DAHLBERG, Die Dransfelder Hasenjagd vom Jahre 1660. Eine sprachlich-textkritische Untersuchung mit Wiedergabe des Manuskriptes Hoffmann von Fallerslebens und der Klippelschen Version. 1970. 73 S.
10. HANS-PETER NAUMANN, Goethes „Faust“ in schwedischer Übersetzung. 1970. 202 S.
11. HERBERT BARTHOLMES, *Bruder, Bürger, Freund, Genosse* und andere Wörter der sozialistischen Terminologie. Wortgeschichtliche Beiträge. 1970. 298 S.
12. DIETER ROSENTHAL, *Tod*. Semantische, stilistische und wortgeographische Untersuchungen auf Grund germanischer Evangelien- und Rechtstexte. 1974. 265 S.
13. DIETER KROHN, Verbinhalt und semantische Merkmale. Studien zu paradigmatischen und syntagmatischen Relationen im Bedeutungsfeld der menschlichen Fortbewegung im heutigen Deutsch und Schwedisch. 1975. 172 S.
14. MÄRTA ÅSDAHL HOLMBERG, Studien zu den verbalen Pseudokomposita im Deutschen. 1976. 106 S.
15. BENGT SANDBERG, Die neutrale -(e)n-Ableitung der deutschen Gegenwartssprache. Zu dem Aspekt der Lexikalisierung bei den Verbalsubstantiven. 1976. 232 S.
16. KJELL-ÅKE FORSGREN, Wortdefinition und Feldstruktur. Zum Problem der Kategorisierung in der Sprachwissenschaft. 1977. 53 S.
17. SIGNE MARX-NORDIN, Studien zum Stil deutschsprachiger Parteiprogramme. Ein Beitrag zu einer syntaxorientierten Stilistik. 1979. 175 S.
18. BENGT SANDBERG, Zur Repräsentation, Besetzung und Funktion einiger zentraler Leerstellen bei Substantiven. 1979. 232 S.
19. LARS-OLOF LARSSON, Der Hamburger Codex 105 in scrinio. Studien zu einer Bibelhandschrift aus dem Jahre 1504. 1980. 128 S.
20. DIETER KROHN, Dativ und Pertinenzrelation. Syntaktisch-semantische Studien unter besonderer Berücksichtigung von Lexemen mit dem Merkmal (Kleidungsstück). 1980. 195 S.
21. JOHN EVERT HÄRD, Studien zur Struktur mehrgliedriger deutscher Nebensatzprädikate. Diachronie und Synchronie. 1981. 191 S.
22. DIETER KROHN, Die Verben der menschlichen Körperteilbewegung im heutigen Deutsch. Syntaktisch-semantische und pragmatische Studien zur Struktur des Wortfelds und zu idiomatischen und metaphorischen Bedeutungsproblemen. 1984. 176 S.
23. BENGT SANDBERG, Untersuchungen zur Graphemik und Phonemik eines Tiroler Autographs aus dem Ende des 15. Jhs. 1983. 84 S.
24. PETER GOERGES LAFRENZ, Zu den semantischen Strukturen der Dimensionsadjektive in der deutschen Gegenwartssprache. 1983. 166 S.
25. STIG A O THOURSIE, Die Verballflexion eines südbairischen Autographs aus dem Jahre 1464. Ein Beitrag zur frühneuhochdeutschen Morphologie. 1984. 125 S.
26. KNUT EVERS, Studien zu den Vorlagen des schwedischen Neuen Testaments vom Jahre 1526. 1984. 194 S.
27. DIETER ROSENTHAL, Studien zu Syntax und Semantik des Verbs *bleiben* unter besonderer Berücksichtigung des Niederdeutschen und Niederländischen. 1984. 165 S.
28. G HARRY MILTON, Zum niederdeutschen Lehngut in den schwedischen Übersetzungen der Sprüche Salomos von den Jahren 1536 und 1541. 1984. 202 S.
29. KJELL-ÅKE FORSGREN, Die deutsche Satzgliedlehre 1780-1830. Zur Entwicklung der traditionellen Syntax im Spiegel einiger allgemeiner und deutscher Grammatiken. 1985. 129 S.
30. UWE KJÄR, „Der Schrank seufzt“. Metaphern im Bereich des Verbs und ihre Übersetzung. 1988. 171 S.
31. SIGRID DENTLER, Verb und Ellipse im heutigen Deutsch. Zum "Fehlen" verbabhängiger Bestimmungen in Theorie und Praxis. 1990. 116 S.
32. VERA KLASSON, Bewußtheit, Emanzipation und Frauenproblematik in „Der geteilte Himmel“ und drei weiteren Texten von Christa Wolf. 1991. 220 S.
33. MONICA HAGLUND-DRAGIĆ, Sinnzusammenhänge. Zur Semantik im Text und im Lexikon. 1992. 186 S.
34. DIETER KROHN, Grundwortschätze und Auswahlkriterien. Metalexikographische und fremdsprachendidaktische Studien zur Struktur und Funktion deutscher Grundwortschätze. 1992. 308 S.
35. SVEN-GUNNAR ANDERSSON und KARL HYLDEGAARD-JENSEN (Hrsg.), Sprachgermanistik in Skandinavien. Akten des nordischen Germanistentreffens in Göteborg 5.-8. Juni 1989. 1993. 236 S.
36. KARIN KROHN, Hand und Fuß. Eine kontrastive Analyse von Phraseologismen im Deutschen und Schwedischen. 1994. 182 S.

37. SIGRID DENTLER, Zur Perfekterneuerung im Mittelhochdeutschen. Die Erweiterung des zeitreferentiellen Funktionsbereichs von Perfektfügungen. 1997. 197 S.
38. ULLA BJÖRNHEDEN, Zum Vierkasussystem des Mittelniederdeutschen. 1997. 241 S.
39. JUTTA ESCHENBACH, Ola Nordmann im deutschen Blätterwald. Sprachliche Konstituierung nationaler Stereotype und ihre Verwendung in der deutschen Presse - am Beispiel der Kategorie der Norweger. 2000. 304 S.
40. INGER NEBEL, Harfe, Speer und Krone. Saul und David in deutschsprachigen Dramen 1880-1920. 2001. 317 S.
41. MATS ALMEGÅRD, „Macht ist da, weil auch wir Macht im Auge haben“. Untersuchungen zur Machtkritik bei Nicolas Born. 2002. 201 S.
42. IZABELA KARHIAHO, Der Doppelpunkt im Deutschen. Kontextbedingungen und Funktionen. 2003. 236 S.
43. MARIA CARLSSON, Deutsch und Schwedisch im Kontrast. Zur Distribution nominaler und verbaler Ausdrucksweise in Zeitungstexten. 2004. 190 S.
44. ELISABETH ROMARE, Präpositionen und Präpositionalisierungsprozesse. Der räumliche Bereich im Alt- und Mittelniederdeutschen. 2004. 333 S.
45. J. ALEXANDER BAREIS und IZABELA KARHIAHO (Hrsg.), Text im Kontext 6. Beiträge zur sechsten Arbeitstagung schwedischer Germanisten in Göteborg, 23. -24. April 2004. 2005. 272 S.
46. FRANZ JOSEF D'AVIS (Hrsg.), Deutsche Syntax: Empirie und Theorie. Symposium in Göteborg 13. -15. Mai 2004. 2005. 325 S.
47. CHRISTINA NIEROTH, Viel Gäste, wenig Plätze. Zu unflektiertem *viel* und *wenig* im Plural in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. 2007. 164 S.
48. KERSTIN HANSSON, Adverbiale der Art und Weise im Deutschen. Eine semantische und konzeptuelle Studie. 2007. 250 S.
49. MONA ARFS, Rood of Groen? De interne woordvolgorde in tweeledige werkwoordelijke eindgroepen met een voltooid deelwoord en een hulpwerkwoord in bijzinnen in het hedendaags Nederlands. 2007. 288 S.
50. J. ALEXANDER BAREIS, Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. 2008. 246 S.