

Faktales und fiktionales Erzählen II

Herausgegeben von
Dustin Breitenwischer
Hanna-Myriam Häger
Julian Menninger

FAKTUALES UND FIKTIONALES ERZÄHLEN

Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767

Herausgegeben von
Monika Fludernik

Band 8

ERGON VERLAG

Faktuales und fiktionales Erzählen II

Geschichte – Medien – Praktiken

Herausgegeben von

Dustin Breitenwischer
Hanna-Myriam Häger
Julian Menninger

ERGON VERLAG

Umschlagabbildung:

M. C. Escher, *Reptiles*, 1943.

M. C. Escher's "Reptiles" © 2019 The M. C. Escher Company – The Netherlands.
All rights reserved. www.mcescher.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2020
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISSN 2365-8851

ISBN 978-3-95650-511-9 (Print)

ISBN 978-3-95650-512-6 (ePDF)

Inhalt

<i>Dustin Breitenwischer / Hanna-Myriam Häger / Julian Menninger</i> Zur Geschichte und Medialität faktualer und fiktionaler Erzählpraktiken: Eine Einleitung	7
<i>Lisa Cordes</i> Wenn Fiktionen Fakten schaffen. Faktuales und fiktionales Erzählen in den spätantiken <i>Panegyrici Latini</i>	31
<i>Timo Felber</i> Historiographisierung als Kompilationstechnik. De-Fiktionalisierung in der <i>Weltchronik</i> Heinrichs von München	57
<i>Françoise Lavocat</i> Le conflit entre histoire et fiction: le XX ^e siècle au miroir du XVII ^e siècle	83
<i>Brian Richardson</i> Nonfictional Drama: Autobiography on Stage	105
<i>Janneke Schoene</i> Beuys' Hut, Schlingensiefs ‚Familie‘: Performative Kunst und Autofiktion	119
<i>Stefanie Diekmann</i> Staging Hannah Arendt: TV and the Visual Politics of Interviewing on <i>Zur Person</i> (1964)	153
<i>Colleen Morrissey</i> ‘The Grief Manual’: Fact, Fiction, and Narrative Podcasts	167
<i>Frank L. Schäfer</i> Theater des Schreckens: Eine diachrone Narratologie des Strafprozesses	193
<i>Michael Lauster</i> Zukunftsnarrationen – Gebrauchserzählungen in der Zukunftsforschung	225

Jörg R. Bergmann

Kommunikative Praktiken der Realitätskonstruktion in
,kritischen‘ Kontexten – Notrufe, Traumdarstellungen, Klatsch 239

Jean-Marie Schaeffer

Grenzsituationen des Erzählens 263

AutorInnenverzeichnis 283

Zur Geschichte und Medialität faktualer und fiktionaler Erzählpraktiken: Eine Einleitung

Dustin Breitenwischer / Hanna-Myriam Häger / Julian Menninger

Der vorliegende Sammelband ist im Rahmen des von der DFG geförderten Graduiertenkollegs „Faktuales und fiktionales Erzählen“ entstanden. Innerhalb der aktuellen narratologischen und fiktionstheoretischen Diskussion geht das Kolleg nicht von einer bloßen Dichotomie faktualen und fiktionalen Erzählens aus, sondern begreift die Konzepte *Faktualität* und *Fiktionalität* als sich grundsätzlich gegenseitig bedingende, überlagernde und in funktionaler Beziehung zueinanderstehende Seinsmodi. Deshalb fokussiert es die bislang von der Erzählforschung vernachlässigte Analyse erzählerischer Faktualität¹ und das Mischungsverhältnis der beiden Kategorien, indem es nach der Rolle von Faktualität in fiktionalen Texten/Medienobjekten und umgekehrt von Fiktionalität in faktualen Texten/Medienobjekten fragt. Da nach Ansicht aller am Kolleg beteiligten WissenschaftlerInnen das Verständnis von Faktualität (und natürlich auch Fiktionalität) stets kontextabhängig – also durch das je historische, kulturelle und disziplinäre Umfeld bedingt – gedacht werden muss, arbeitet das Kolleg verstärkt auch diachron, kulturvergleichend bzw. interkulturell, intermedial und interdisziplinär.

In der ersten Förderphase, über die der Sammelband *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner einen ersten inhaltlichen Überblick liefert,² wurden die Interferenzen, Kongruenzen und Differenzen von Faktualität und Fiktionalität in den Blick genommen. Im Fokus stand dabei die Diskussion von Definitionen, Abgrenzungsmöglichkeiten und Kontextualisierungen der Faktualitäts-/Fiktionalitätsunterscheidung. Eines der wesentlichen Ergebnisse ist, dass es sich bei den Konzepten *Faktualität* und *Fiktionalität* um Zuschreibungen handelt, die im Sinne des *Institutionenmodells* auf Praktiken geteilten Konventions- und

¹ Seit den 1970er-Jahren haben sich neben den gängigen literaturwissenschaftlichen Fachgebieten auch andere Disziplinen narratologischen Untersuchungsverfahren und -gegenständen zugewandt, was eine langsame Öffnung hin zur Analyse faktualer Textsorten angestoßen hat. Einen Überblick bis 2015 geben Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner, „Einleitung“, in *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktuales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 7-22, hier 7-10.

² Siehe Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner, Hg., *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktuales und fiktionales Erzählen 1) (Würzburg: Ergon, 2015).

Regelwissens³ beruhen und durch Signale den Rezeptionsprozess lenken. Unter verschiedenen Vorzeichen lassen sie sich zwar mehr oder weniger voneinander abgrenzen, können allerdings auf der Ebene der Erzählverfahren oszillieren und ineinander übergehen. Das wird besonders in Zusammenhang mit neuen Massenmedien deutlich, die häufig eine der beiden Kategorien unterlaufen oder spielerisch mit der gesetzten Differenz umgehen, um diese Grenze absichtlich zu verwischen, so dass eine Unterscheidung oftmals kaum mehr möglich ist. Faktuales und fiktionales Erzählen stellen dementsprechend je idealisierte Erzählweisen dar, die sich in der Praxis überlagern und diverse Mischformen sowie Hybridisierungen ausbilden. *Den* faktualen Text gibt es sonach ebenso wenig wie *die* faktuale Schreibweise.

Dennoch konstituiert sich der Bereich der *Faktualität* als eigenständiges Phänomen mit eigenen Regeln, die sich vornehmlich aus den Ge- und Verboten für faktuale Texte ergeben. Spricht man fiktionalem Texten gemeinhin ein größeres Spektrum an Berechtigungen zu, hat sich gezeigt, dass auch faktuales Erzählen innerhalb seiner Lizenzen divergieren kann und einige faktuale Medienobjekte und Erzählpraktiken mehr Befugnisse besitzen als andere. So haben beispielsweise wissenschaftliche Texte einen höheren Anspruch auf Verifizierbarkeit als Patientenerzählungen, bei denen eine emotionale Appellfunktion im Vordergrund steht. Genauso können indes auch fiktionalem Erzählungen gewisse Restriktionen gesetzt sein, die vom jeweiligen Kontext des Erzählten abhängig sind; so müssen sich z. B. historische Romane bis zu einem bestimmten Grad an Fakten halten. Insbesondere Mischformen belegen keine gänzliche Freiheit der Fiktionalität und keine gänzliche Regelgebundenheit der Faktualität.

Im Kontext dieser komplexen Verflochtenheit hat sich dann auch die Diskussion um die ontologischen Schwierigkeiten, die mit der Frage nach Faktualität und Fiktionalität in Verbindung gebracht werden, als weniger strittig herauskristallisiert. Faktuale Texte erheben den Anspruch, auf eine Alltagsrealität zu referenzieren, die gleichermaßen konstruiert und verschiedenen Perspektiven unterworfen ist. Während panfiktionalistische und autonomistische Theorien die ontologische Bedingtheit bzw. Differenz faktualen und fiktionalem Erzählens entweder aufheben oder festschreiben wollen, sind nach Ansicht des Kollegs vielmehr das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld, der jeweilige Kontext und die jeweiligen historischen Bezugsrahmen bzw. Bedingungen ausschlaggebend, in denen sich die Unterscheidung zwischen Faktualität und Fiktionalität über Konventionen ausbildet bzw. ausgehandelt wird. Durch einen ‚Kontrakt‘ zwischen AutorIn und LeserIn wird eine bestimmte Lesart eingefordert, an die

³ Siehe dazu Tobias Klauk und Tilmann Köppe, „Bausteine einer Theorie der Fiktionalität“, in *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch* (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 4), hrsg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 3-33, hier 7.

sich die RezipientInnen – je nach Kontext und Indizienlage – aber nicht zwangsläufig halten müssen.

Da sich der pragmatische Ansatz als äußerst tragfähig und fruchtbar erwiesen hat und sich mit seiner Folie ebenfalls historische Alteritäten erklären lassen, nimmt das Kolleg in seiner jetzigen Arbeitsphase verstärkt die Diachronizität und den diachronen Wandel der vielfältigen Beziehungen zwischen Faktualität und Fiktionalität in den Blick. Zudem fokussiert es vermehrt faktuales Erzählen und die Faktualität.⁴ Das hat einerseits eine noch breitere Pluralisierung der Faktualitäts- und Fiktionalitätskonzepte zur Folge, aus der sich wiederum unter gezieltem Einbezug anderer Disziplinen wie beispielsweise der Rechts-, Wirtschafts- und Erziehungswissenschaften, der Psychotherapieforschung und allgemein der Psychologie, der Linguistik (des mündlichen Erzählens) und Ethnologie sowie der Politik- und Medienkulturwissenschaften eine vielgestaltige Interdisziplinarität ergibt. Andererseits rücken so auch unterschiedliche Medien, mediale Umsetzungen, deren Gestaltungsweisen und Erzählpraktiken in das Untersuchungsfeld, die in ihren diversen (inter-)kulturellen Ausprägungen über die Epochen hinweg analysiert werden. Der vorliegende Sammelband schließt an dieses breite Spektrum der Disziplinen an und versteht sich folglich als unmittelbare Fortführung des oben genannten Bandes *Faktuales und fiktionales Erzählen*. Doch während sich jener indes vornehmlich einer interdisziplinären Perspektive widmete, greift dieser die derzeit am Graduiertenkolleg gesetzten Forschungsschwerpunkte auf und legt dabei den Fokus auf die historischen und medialen Bedingungen sowie die praxeologischen Eigenarten faktualen und fiktionalen Erzählens. Die Schlagworte *Geschichte – Medien – Praktiken*, wie sie im Folgenden vorgestellt werden, stecken dabei ein Feld ab und beschreiben die unterschiedlichen Akzente der Beiträge.

Nach wie vor sind insbesondere historisch arbeitende NarratologInnen mit einer dezidiert teleologischen Ausrichtung auf die Moderne und den Roman als Prototyp einer Erzählung konfrontiert.⁵ Die eigenen, für einen größeren theoretischen Kontext relevanten Forschungsergebnisse auch für WissenschaftlerInnen anderer Fachdisziplinen zugänglich zu machen, erklärt deshalb unter anderem Eva von Contzen – aus mediävistischer Sicht – zu einer zentralen Vermittlungsaufgabe historisch arbeitender Erzählwissenschaft;⁶ wobei dies gleichsam auch als impliziter Appell an das Gros der Narratologie zu verstehen ist. Die

⁴ Ein erstes umfassendes Ergebnis dieser Schwerpunktsetzung auf die Faktualität ist das von Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan herausgegebene Handbuch zur Faktualität. Siehe Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan, Hg., *Factual Narrative: A Handbook* (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 6) (Berlin/Boston: de Gruyter, 2019).

⁵ Siehe Eva von Contzen, „Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung: Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer“, *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1 (2018), 16-37, hier 21; 24, eingesehen am 25. Okt. 2019, <https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.php/bme/article/view/6/4>.

⁶ Vgl. von Contzen, „Diachrone Narratologie“, 23.

Notwendigkeit einer historischen oder diachronen Perspektivierung von narratologischen Fragestellungen gilt seit den vielbeachteten Aufsätzen von Monika Fludernik „The Diachronization of Narratology“ (2003) und Ansgar Nünning „Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects“ (2000) als unbestritten.⁷ Beide machen auf dieses Desiderat in der Erzählforschung aufmerksam und plädieren für eine stärkere Betrachtung erzählerischer Stilmittel aus einem solchen Blickwinkel. Auch wenn diese und andere programmatische Ansätze seither zu einer Sensibilität für dieses Thema geführt haben, ist nach wie vor ein Defizit in der Kommunikation zwischen den Forschungsrichtungen auszumachen, die mit narratologischen Kategorien verschiedene (historische) Gegenstandsbereiche erforschen. Gerade die Schaffung einer kommunikativen Schnittstelle zwischen den Disziplinen hat sich das Graduiertenkolleg „Faktales und fiktionales Erzählen“ zum Ziel gesetzt. Für die Perspektivierung historischer Aspekte der Narratologie ist dahingehend der im Rahmen des Kollegs entstandene und ebenfalls in der vorliegenden Reihe erschienene Sammelband *Geschichte der Fiktionalität: Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept* (2018) ein erster Schritt.

Grundsätzlich zeichnet sich die narratologische Forschung zur Vormoderne durch zwei unterschiedliche Ansätze aus. Auf der einen Seite steht die seit den 90er-Jahren konzeptionell eingeforderte *diachrone* Erzählwissenschaft, die einen vergleichenden und entwicklungsorientierten Blick auf den Einsatz erzähltechnischer Mittel anstrebt und diese in Hinblick auf ihre Verwendung in je verschiedenen historischen Zeitspannen untersucht. Ihr Ziel ist es, die von der synchron orientierten – oder, wie Irene J. F. de Jong es pointiert formuliert, ‚achronischen‘ –, klassischen Narratologie über die Jahre ausdifferenzierten Analysekategorien jenseits des modernen Romans anzuwenden.⁸ Deshalb fragt die diachrone Erzählwissenschaft trotz ihrer Akzentuierung historischer Entwicklungslinien und Differenzen nach erzähltechnischen Konstanten und versucht dementsprechend auszuloten, inwieweit unser Verständnis dieser Konstanten angepasst werden muss, um angesichts historischer und kultureller Divergenzen universelle und überzeitliche Gültigkeit beanspruchen zu können. Im Gegensatz dazu widmet sich die *historische* Narratologie insbesondere den *differencia specifica* von Erzählungen in bestimmten historischen Kontexten und zielt nicht per se auf eine überzeitliche Vergleichbarkeit von Phänomenen ab. Sie

⁷ Siehe Monika Fludernik, „The Diachronization of Narratology“, *Narrative* 11 (2003), 331-348 und Ansgar Nünning, „Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects“, in *Anglistentag 1999 Mainz*, hrsg. von Bernhard Reitz (Trier: WVT, 2000), 345-373.

⁸ Vgl. Irene J. F. de Jong, „Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)“, in *The Living Handbook of Narratology*, hrsg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2014), eingesehen am 25. Okt. 2019, www.lhn.uni-hamburg.de/article/diachronic-narratology-example-ancient-greek-narrative.

untersucht stattdessen die Rahmenbedingungen und unterschiedlichen Realisierungsformen von Erzählungen zu einem bestimmten Zeitpunkt und versucht, vorhandene Analysekategorien entsprechend zu ergänzen oder zu modifizieren.⁹

Beispielhaft für eine diachrone Herangehensweise sind die drei viel zitierten Bände Irene J. F. de Jong's zur antiken Erzählung, die sie teilweise gemeinsam mit René Nünlist und Angus Bowie herausgegeben hat. Die als neue Literaturgeschichtsschreibung der Antike konzipierten Bände nehmen dabei formal-strukturelle Gesichtspunkte wie die Rolle des Erzählers, Fokalisierung, aber auch Zeit- und Raumkonstellationen in den Blick und wollen anhand eines breiten Korpus erzählerische Entwicklungen innerhalb der Antike hervorheben.¹⁰ Diesem Ansatz im Wesentlichen folgend, zieht de Jong darüber hinaus in ihrer Monographie *Narratology and Classics: A Practical Guide* (2014) Parallelen zwischen modernen und antiken Erzähltexten und attestiert, dass die untersuchten antiken Texte bereits die DNA moderner Romane in sich trügen.¹¹

Ein Beispiel für eine historische Narratologie, die eine solche überzeitliche Übertragbarkeit von narratologischen Analysekategorien ablehnt, findet sich in dem von Harald Haferland und Matthias Meyer herausgegebenen Sammelband *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven* (2010). Haferland spricht sich dort vergleichsweise vehement dagegen aus, das deskriptive Instrumentarium für Erzählungen konstant zu halten, und argumentiert mit einer wachsenden Komplexität von Erzählungen, die zwar von ErzählerInnen mit prinzipiell kognitiv gleichen Voraussetzungen produziert würden, aber über unterschiedliche kulturelle Vorbedingungen verfügten, welche die Ausdrucksebene grundlegend beeinflussten. Er tritt dabei in ein am Ende des Bandes abgedrucktes Streitgespräch mit seinem Mitherausgeber Meyer, der stattdessen die Erarbeitung von analytischen Konstanten anstrebt.¹²

⁹ Siehe hierzu auch Harald Haferland und Matthias Meyer, „Einleitung“, in *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven* (Trends in Medieval Philology 19), hrsg. von Harald Haferland und Matthias Meyer (Berlin/New York: de Gruyter, 2010), 3-15, hier 7.

¹⁰ Die Trilogie ist dementsprechend nach narratologischen Gesichtspunkten strukturiert und beleuchtet im ersten Band die Rolle und Funktion des Erzählers und des Rezipienten, widmet sich im zweiten Band der Zeit und wählt im dritten den Raum als Analyse-kategorie. Vgl. Irene J. F. de Jong, René Nünlist und Angus M. Bowie, Hg., *Studies in Ancient Greek Narrative*, Bd. 1: *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature* (Mnemosyne Supplements 257) (Leiden: Brill, 2004); Irene J. F. de Jong und René Nünlist, Hg., *Studies in Ancient Greek Narrative*, Bd. 2: *Time in Ancient Greek Literature* (Mnemosyne Supplements 291) (Leiden: Brill, 2007); Irene J. F. de Jong, Hg., *Studies in Ancient Greek Narrative*, Bd. 3: *Space in Ancient Greek Literature* (Mnemosyne Supplements 339) (Leiden: Brill, 2012).

¹¹ Vgl. Irene J. F. de Jong, *Narratology and Classics: A Practical Guide* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 11.

¹² Harald Haferland und Matthias Meyer, „Streitgespräch“, in *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven* (Trends in Medieval Philology 19), hrsg. von Harald Haferland und Matthias Meyer (Berlin/New York: de Gruyter, 2010), 429-444, hier insbesondere 430; 439f.

Wenngleich die beiden Forschungsrichtungen – diachrone und historische Narratologie – eine Opposition suggerieren können und zuweilen, das hat das letzte Beispiel gezeigt, auch in einer solchen zueinander stehen, schließen sie sich nach Auffassung des Graduiertenkollegs nicht per se wechselseitig aus und sollten dementsprechend nicht als Gegenpole verstanden werden.¹³ Gerade in ihrer Kombination, so scheint es, liegt das Potential einer modernen Erzählwissenschaft, bei der ‚universelle‘ und auf Texte anderer Epochen und Traditionen übertragbare Analysekatoren im diachronen Vergleich weiterentwickelt und Erkenntnisse aus unterschiedlichen Fachrichtungen und Disziplinen zusammengetragen werden können, ohne dass die historische und kulturelle Bedingtheit der je individuellen Erzählung dabei außer Acht gelassen wird.¹⁴

In Hinblick auf die Konzepte *Fiktionalität* und *Faktualität* bedeutet das konkret Folgendes: Die historische Narratologie argumentiert dafür, unser modernes Verständnis der Begriffe nicht ohne weiteres auf vormoderne Texte zu übertragen. Die diachrone Narratologie widerspricht hier nicht, akzentuiert aber verstärkt die Nützlichkeit der Kategorien für die Beschreibung von Texten unter individueller Kontextualisierung der beschriebenen Phänomene und Berücksichtigung bzw. Analyse von Veränderungen und Entwicklungen. Zwischen diesen beiden Positionen lassen sich die Beiträge des vorliegenden Bandes verorten, die sich mit historischen Erzählstoffen befassen. Sie diskutieren – explizit oder implizit und mit durchaus unterschiedlichen Ergebnissen – die Übertragbarkeit der Kategorien *Fiktionalität* und *Faktualität* auf die von ihnen untersuchten Konstellationen. Auf die Verbindung von historischer und diachroner Perspektive ist nicht zuletzt auch die Ablösung von Modellen zurückzuführen, die basierend auf dem ontologischen Gehalt von Erzählinhalten zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen unterschieden haben. Definiert man die beiden Kategorien nämlich – wie bereits vorgeschlagen – über ein produktions- und rezeptionsbezogenes Institutionenmodell, geht damit zwangsläufig einher, dass sich gerade die institutionellen Regeln und Bedingungen für die Zuweisung von Einzeltexten zur jeweiligen Kategorie gemeinsam mit Verschiebungen im Weltbild, ontologischen Modellen, Authentifizierungs- und Autorisierungsstrategien verändern.

So decken sich beispielsweise heutige Vorstellungen von Konzepten wie *Realismus* und *Erfahrungshaftigkeit* nicht mit Verständnishorizonten des Mittelal-

¹³ Allein die Tatsache, dass die im oben erwähnten Streitgespräch als Opponenten auftretenden Herausgeber Haferland und Meyer gemeinsam einen Band mit dem Titel *Historische Narratologie* herausgegeben haben, zeigt, dass diese Forschungsrichtung produktive Übertragungen nicht zwangsläufig ausklammert. Haferlands Positionierung ist vor allem als argumentative Polemik zu verstehen, die eine Extremposition innerhalb der historischen Narratologie darstellt. Die Einleitung des angeführten Sammelbandes liest sich insofern deutlich vermittelnder.

¹⁴ Einen solchen Ansatz verfolgt dezidiert unter anderem Eva von Contzens und Stefan Tilg's *Handbuch Historische Narratologie* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2019).

ters, sind sie doch wesentlich von Aspekten immanenter Verfügbarkeit von Wissen oder der technischen Möglichkeit der naturalistisch präzisen Abbildung geprägt. Anstelle einer nach modernem Verständnis realistischen Darstellung ist dagegen im mittelalterlichen Erzählen die Verortung des Geschehens und dessen diskursive Auseinandersetzung innerhalb der Banden der literarischen Tradition und Konventionen eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür, dass das Geschilderte Glaubhaftigkeit besitzt.¹⁵ Ebenso beglaubigende Wirkung üben unter anderem Faktoren wie die Referenz auf einen etablierten Erzählstoff oder einen namenhaften anderen Erzähler sowie (behauptete) Augenzeugenschaft aus. Hinsichtlich der Kategorie *Faktualität* herrscht deshalb in der Forschung weitestgehend Konsens darüber, dass dieser Zuschreibung zugrunde liegende epistemologische Prozesse und konventionelle Annahmen zu verschiedenen historischen Zeitpunkten mit differierenden Ansichten über den Wahrheitsgehalt des Erzählten einhergehen. Genauso unterschiedlich und zeitabhängig ist – so muss man annehmen – die Erwartungshaltung, welche an Beglaubigungs- oder grundsätzlich narrative Strategien eines faktualen Textes gerichtet wird.

Über das Konzept *Fiktionalität* besteht dagegen in der diachronen und historischen Erzählforschung nach wie vor Uneinigkeit. Einige ForscherInnen sind der Auffassung, die Alterität von Erzählungen aus dem Mittelalter und der Antike bestünde unter anderem in der nicht vorhandenen Unterscheidung von *Faktualität* und *Fiktionalität* und in deren Amalgamierung in einem dritten, mit diesen Kategorien nicht fassbaren Konzept.¹⁶ Andere Stimmen betonen aber durchaus ein Verständnis der zeitgenössischen RezipientInnen für die kategorialen Unterschiede dieser Pole.¹⁷ Für die Antike nimmt der Beitrag von Lisa Cordes im vorliegenden Band eine vergleichbare Position ein, wenn sie trotz des Ineinanderfließens der beiden Modi im panegyrischen Sprechen von einer ge-/bewussten Unterscheidungsmöglichkeit ausgeht. Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl von WissenschaftlerInnen, die über eine solche konzeptionelle Möglichkeit des Verständnisses von Fiktionalität hinausgehend dafür plädieren,

¹⁵ Vgl. dazu Morton Bloomfield, „Chaucerian Realism“, in *The Cambridge Chaucer Companion*, hrsg. von Piero Boitani und Jill Mann (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 179-193, hier 179.

¹⁶ Für die Alterität antiker und mittelalterlicher Texte, die in der Nichtunterscheidung von Fiktion und Realität liege, vgl. Hans Robert Jauß, „Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität“, in *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser (München: Fink, 1983), 423-432, hier 423. Spezifisch auf das Mittelalter bezogen spricht Sonja Glauch von einer Grauzone, die eine Einteilung in die Kategorien Fiktionalität und Faktualität schlicht nicht möglich machen würde und von einer „neutrale[n] dritte[n] Qualität“ der Texte (Sonja Glauch, „Fiktionalität im Mittelalter“, in *Fiktionalität: Ein Interdisziplinäres Handbuch* (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 4), hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 385-418, hier 392).

¹⁷ Vgl. Nicolas Paige, *Before Fiction: The Ancient Régime of the Novel* (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2011), 27.

dass auch bereits in Antike oder Mittelalter als fiktional verstandene Texte produziert worden sind. So sind beispielsweise für Walter Haug Chrétien de Troyes *Erec et Enide* und die Artusromane von Hartmann von Aue Belege für die erstmalige Etablierung eines Fiktionalitätskonzepts auf breiter volkssprachlicher Ebene.¹⁸ Daran ist der Beitrag von Timo Felber anschlussfähig, der mit einem pragmatisch-semantischen Fiktionalitätsbegriff für eine Unterscheidbarkeit der beiden Kategorien im Mittelalter argumentiert.

Innerhalb der Anhängerschaft eines solchen in der Forschung weit verbreiteten Entwicklungsmodells fiktionalen Erzählens, das von einer Entwicklung der literarischen Tradition hin zur Fiktionalität ausgeht und die damit verbundenen Produktions- und Rezeptionsästhetiken als Erfindungsleistung betrachtet,¹⁹ herrscht indessen ebenfalls Uneinigkeit. Gerade aufgrund verschiedener Disziplinzugehörigkeiten und deren je eigenen Fiktionalitätsverständnissen wird darüber debattiert, wann denn genau der Zeitpunkt einer solchen ‚Inventio‘ des Konzepts *Fiktionalität* festzumachen sei. Während also Haug, aber auch Hans Robert Jauß diesen im Mittelalter ansetzen²⁰ und Heinz Schlaffer und Wolfgang Rösler die Entstehung eines Bewusstseins für Fiktionalität bereits mit der Verschriftlichung von Texten in der Antike gegeben sehen,²¹ betrachtet eine Mehrheit der VertreterInnen des Entwicklungsmodells diesen Entwicklungsschritt als prägenden Erkenntnismoment der Aufklärung.²² Gegen eine solche teleologische Entwicklung zur Fiktionalität spricht sich indessen der Beitrag von Françoise Lavocat aus, welcher die Geschichtsschreibung des 17. Jahrhunderts untersucht.

Ungeachtet der unterschiedlichen Positionen innerhalb erzähltheoretischer Anstrengungen wird also deutlich, dass faktuales und fiktionales Erzählen Phänomene sind, deren mediales Erscheinen je eigenen historischen Veränderungen unterworfen ist. Gleichzeitig wird dabei aber oftmals auch betont – nicht

¹⁸ Vgl. Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter: Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2. Aufl. (Darmstadt: WBG, 1992), 91f.; 100-107; 126-131.

¹⁹ Siehe auch Johannes Franzen u. a., „Geschichte der Fiktionalität: Zur Einleitung“, in *Geschichte der Fiktionalität: Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, hrsg. von Johannes Franzen u. a. (Würzburg: Ergon, 2018), 7-18, hier 7f.

²⁰ Siehe Hans Robert Jauß, „Zur historischen Genese“, 426f.

²¹ Vgl. Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen: Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis* (Berlin: Suhrkamp, 2005), 45; Wolfgang Rösler, „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike“, *Poetica* 12 (1980), 283-319. Weiterhin plädieren auch Stefan Feddern und Bernhard Zimmermann für das Vorhandensein fiktionaler Erzählungen in der Antike. Vgl. Stefan Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs* (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft: Beihefte N.F. 8) (Berlin/Boston: de Gruyter, 2018) und Bernhard Zimmermann, „Der Macht des Wortes ausgesetzt, oder: Die Entdeckung der Fiktionalität in der griechischen Literatur der archaischen und klassischen Zeit“, in *Faktales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 47-57.

²² Siehe Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit: Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert* (Tübingen: Niemeyer, 1993), 69.

zuletzt von ForscherInnen im Umfeld des Freiburger Graduiertenkollegs –, dass die historischen Eigenwilligkeiten menschlichen Erzählens jenseits des oralen und literarischen Erzählens je eigene mediale Formen und Ausdrucksweisen gesucht und gefunden haben.²³ Auch an diese Forschungsanstrengungen möchte der vorliegende Band anknüpfen, indem die hier versammelten Aufsätze sich nicht nur der historischen Perspektivierung und diachronen Vergleichbarkeit von faktualen und fiktionalen Erzählprozessen und -praktiken widmen, sondern auch deren medialer Formenvielfalt. Mehr noch strebt er an, gleichermaßen die historische Diversität des Erzählens im Kontext ihrer medialen Vielgestaltigkeit zu reflektieren und dabei bestimmte mediale Spezifika vor dem Hintergrund ihrer jeweils eigenen historischen Situation zu analysieren. Brian Richardsons Vergleich verschiedener Formen autobiographischer Dramen gibt dafür ein Beispiel.

Für die Untersuchung faktualen und fiktionalen Erzählens ist aber längst nicht mehr nur die Literatur (und insbesondere die Prosaliteratur) das vorrangig relevante *Erzählmedium*. Nicht zuletzt der Fokus auf das faktuale Erzählen hat die Bandbreite der für die Erzählforschung relevanten Forschungsobjekte über die Literatur, die Popkultur und die Künste als solche (also den Film, das Fernsehen, die Malerei etc.) hinaus maßgeblich erweitert. Gleichwohl ermöglicht (oder zumindest erleichtert) das Wissen um vorwiegend in den Literaturwissenschaften entwickelte Theorien faktualen und fiktionalen Erzählens die Analyse diverser nicht-literarischer Erzählmedien. Der Beitrag von Michael Lauster widmet sich beispielsweise den Geltungsansprüchen der narrativen Wissenschaftskommunikation und fragt nach geeigneten Formen, diese hervorzuheben. Auch die von Frank Schäfer diskutierten Gerichtsprozesse, die von Jörg Bergmann analysierten Klatscherzählungen und die von Jean-Marie Schaeffer beschriebenen ‚protonarrativen‘ Prozesse autobiographischen Erzählens orientieren sich dementsprechend an Formen und/oder Strategien literarischen Erzählens. Wobei einige Beiträge des Bandes das Spektrum narrativer Reflexion und Repräsentation um auditive, filmische oder bildlich-sequenzielle Erzählformen erweitern – wie z. B. in den von Stefanie Diekmann und Colleen Morrissey unternommenen Versuchen, dem historisch bedingten Formenwandel im faktualen und fiktionalen Erzählen in den nicht-literarischen Medien des Fernsehinterviews und des digitalen Podcasts nachzuspüren.

Dabei muss zunächst die Perspektive auf vermeintlich ‚etablierte‘ Erzählmedien (wie den literarischen Roman) problematisiert und, wenn möglich, ausgedehnt werden. In den vergangenen Jahren haben sich diesbezüglich bereits jene Studien gemehrt, die das erzählerische Potential, den sozialen Einfluss und den grundsätzlichen Objektstatus von literarischen und nicht-literarischen Medien und Erzählpraktiken wesentlich hinterfragt und entgrenzt haben – entweder

²³ Siehe u. a. Ansgar Nünning und Vera Nünning, Hg., *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: WVT, 2002).

mit Blick auf raumzeitliche Überschneidungen von literarischer Narration und erfahrbaren Lebenswelten, auf die mediale Vielfalt literarischer Praktiken, die metaphorische und konkrete Manifestation von Buch und Buchkulturen, das Erzählen in eigentlich ‚nicht-erzählenden‘ Medien oder auf medienübergreifende und ästhetisch vielfältige Formen und Weisen kultureller Kommunikation.²⁴ In diesem Kontext ist insbesondere die ständig wachsende Zahl multi- und interdisziplinärer Handbücher – von denen einige in diesem einleitenden Beitrag bereits des Öfteren Erwähnung gefunden haben – ein bemerkenswerter Indikator für das Bestreben, vermeintlich universell geltende Wahrheiten und normative Geltungsansprüche in den geistes- und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen radikal herauszufordern. Diese Publikationen sind Paradigmen einer Diskussionskultur, die darauf aufmerksam machen will, dass es einer medienwissenschaftlich geprägten Literaturwissenschaft bzw. einer der Literaturwissenschaft nahen Medienwissenschaft (aber auch den vielen literatur- und medienwissenschaftlich orientierten Geistes- und Sozialwissenschaften) stets um die Verhandlung und Setzung medienspezifischer und medientypischer Charakteristika und die ‚Erzählung‘ einer inklusiveren und dabei extensiveren Mediengeschichte geht. Etablierte Vorstellungen und Kategorisierungen von Kanones und Genres, von Gender und Ethnizität, von Diachronie und Medienpraxis, von Erzählkonventionen und Formensprache werden innerhalb dieser immer wieder zur Disposition gestellt.

Ganz im Sinne der Fragestellung des vorliegenden Bandes gilt es aber vor allem auch, die genannten Formen medialen (bzw. mediatisierten) Mit- und Einanders narratologisch und ebenfalls ausdrücklich hinsichtlich der Diskrepanz und Überschneidungen faktualen und fiktionalen Erzählens zu berücksichtigen, wobei die Diversität des *trans-*, *multi-* und nicht zuletzt des derzeit intensiv diskutierten, aber nach wie vor nicht klar konturierten Phänomens des *intermedialen* Erzählens hier in den Vordergrund rückt. Denn tatsächlich wurden in den Literatur- und Medienwissenschaften der vergangenen zwei bis drei Jahrzehnte mit ungebrochenem Engagement vornehmlich Fragen nach medialen ‚Grenzüberschreitungen‘ gestellt. Diesen Ansätzen geht es zum einen darum, grundsätzlich(er) zu klären, inwieweit das In-, Mit- und Durcheinander verschiedener medialer Formsprachen nach neuen Analysewerkzeugen und -techniken verlangt und wie diese aussehen könnten, um dabei zum anderen

²⁴ Siehe hierzu u. a. David J. Alworth, *Site Reading: Fiction, Art, Social Form* (Princeton: Princeton University Press, 2015); Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer, Hg., *Handbuch Medien der Literatur* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013); Peter Hühn und Roy Sommer, „Narration in Poetry and Drama“, in *Handbook of Narratology*, Bd. 1, hrsg. von Peter Hühn u. a. (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 419-434; Heike Schäfer und Alexander Starre, Hg., *The Printed Book in Contemporary American Culture: Medium, Object, Metaphor* (New York: Palgrave Macmillan, 2019). Siehe auch Gabriele Rippl, Hg., *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (Berlin/New York: de Gruyter, 2015).

die transhistorische Dimension menschlichen Erzählens im Kontext seiner Medienvielfalt nachdrücklicher situieren und diskutieren zu können. Und wenn gleich die Mischung medialer Ausdruckssprachen freilich kein dezidiert modernes und schon recht kein aktuelles ästhetisches und narratives Phänomen ist – man denke allein an die Jahrtausende alte Tradition der (bildlich erzählenden) *Ekphrasis* – zeigen die Narratologie, die Literatur- und die Medienwissenschaften in jüngster Zeit ein gesteigertes Interesse an medialen und medial transferierenden Form- und Gestaltungsspielen.²⁵

Vor dem Hintergrund einer fortschreitend digitalisierten und sich medial stetig komplexer gestaltenden Welt ist es geboten, die diversen Literatur- und Medienbegriffe immer wieder in gegenseitige Rückkopplungsprozesse zu übertragen und neuerlich zu definieren. Besonderen methodologischen Einfluss haben in diesem Zusammenhang nach wie vor die Inter- und Transmedialitätsstudien von Werner Wolf und Irina Rajewsky: Während Wolf primär daran interessiert ist, eine Typologie der Intermedialität zu entwerfen, entlang derer er Unterschiede zwischen sogenannten *manifesten* und *verdeckten* Intermedialitätsformen – also zwischen solchen, in denen die beteiligten Medien noch erkennbar sind, und solchen, in denen sie ein synthetisiertes Neues bilden – ausdifferenziert, versucht sich Rajewsky an einer Kategorisierbarkeit intermedialer Phänomene, indem sie grundlegend zwischen *Medienkombination* (dem In- und Miteinander verschiedener Medien), *Medienwechsel* (dem Transfer wie ihn beispielsweise die Literaturverfilmung vornimmt) und *intermedialen Bezügen* (dem Überschreiten medialer Eigengrenzen wie z. B. in lyrisch anmutenden Bilderwelten) unterscheidet.²⁶ Es ist diesen und weiteren Anstrengungen in den Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften zu verdanken, dass sich das Feld der (inter-)medialen Erforschung von Erzählpraktiken stetig erweitert und gleich-

²⁵ Über die strukturelle Verbindung und das poetische Verweben von Text und Bild in ekphrastischen Darstellungen schreibt W. J. T. Mitchell in *Picture Theory*: „[F]rom the semantic point of view, from the standpoint of referring, expressing intentions and producing effects in a viewer/listener, there is no essential gap between the media to be overcome by any special ekphrastic strategies. Language can stand in for depiction and depiction can stand in for language“ (W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1994), 260). Zum (trans-)historischen Phänomen der Ekphrasis und zu den Möglichkeiten ekphrastischen Erzählens siehe außerdem James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992).

²⁶ Vgl. Werner Wolf, „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, hrsg. von Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002), 163-192; Irina Rajewsky, *Intermedialität* (Tübingen: A. Francke, 2002); siehe außerdem einführend Werner Wolf, „Intermedialität“, in *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning (J. B. Metzler: Stuttgart, 2004), 344f.

zeitig präziser noch konturieren lässt.²⁷ Damit entlässt sich nicht zuletzt auch die Narratologie immer wieder in definitorische und systematische Selbstbegrenzungsdynamiken, wenn sie die ihr spezifischen Fragen nach kulturellen, sozialen und ästhetischen sowie nach historisch und medial spezifischen Weltentwürfen längst nicht mehr nur an einzelne Medien heranträgt, sondern diese in einer größeren Gemengelage diachroner und (trans-)historischer, inter- und transmedialer Verknüpfungen, Irritationen, Selbstverständigungen und Konkurrenzverhältnisse betrachtet und erzählpraxeologisch reflektiert. Zur Debatte stehen dabei immer schon, wie Marie-Laure Ryan und Jan-Noël Thon grundsätzlich feststellen, „the relations between narratological concepts and media categories“, also zwischen erzähltheoretischer Disposition und medialen Spezifika.²⁸

Einige der Beiträge in dem hier vorliegenden Band knüpfen mehr oder weniger direkt an den größeren und durchaus facettenreichen Intermedialitätsdiskurs an, indem sie sich an der Schnittstelle von Kunst und Literatur, (Auto-)Biographie und Performanz, ästhetischer Selbst- und Fremdwahrnehmung bewegen und insofern den Spagat wagen, medientheoretische Vorannahmen narratologisch zu rahmen bzw. erzähltheoretische Prämissen im Kontext medialer Eigenheiten zu reflektieren – zu erwähnen sei hier beispielsweise der kunst- und medienhistorische Beitrag von Janneke Schoene. Dabei gilt immer schon die in Anlehnung an Rajewskys Intermedialitätsforschung gestellte Frage, inwieweit der Fokus auf die Diversität medialer Praktiken und Prozesse helfen kann, Debatten darüber, was unter *Fiktion/alität* und *Faktualität* zu verstehen sei, produktiv zu beeinflussen.²⁹

Ausgehend davon will der Band zeigen, dass Auseinandersetzungen mit der Medialität von erzählerischen Ausdrucksformen spannende Synergieeffekte mit narratologischen Fragestellungen bilden können.³⁰ Eine narratologisch versierte Medienwissenschaft und eine medienwissenschaftlich interessierte Narratologie sind also jeweils in der Lage, das Situieren, Verwischen und Überschreiten von Mediengrenzen ebenso zu diskutieren wie das Zu- und Gegeneinander der

²⁷ Siehe hierzu überblicksartig erneut Rippl, *Handbook of Intermediality*; siehe außerdem Monika Schmitz-Emans, „Literaturwissenschaft und Intermedialität“, in *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2004/2005* (Heidelberg: Synchron, 2005), 103-115.

²⁸ Marie-Laure Ryan und Jan-Noël Thon, „Storyworlds across Media: Introduction“, in *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, hrsg. von Marie-Laure Ryan und Jan-Noël Thon (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014), 1-21, hier 3. Siehe außerdem die Sektion III „Factuality across Disciplines and Media“, in Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan, Hg., *Narrative Factuality: A Handbook* (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 6) (Berlin/Boston: de Gruyter, 2019), 295-484.

²⁹ Siehe hierzu auch Anne Enderwitz und Irina Rajewsky, Hg., *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2016); Nicole Mahne, *Transmediale Erzähltheorie: Eine Einführung* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007).

³⁰ Siehe hierzu auch Marina Grishakova und Marie-Laure Ryan, Hg., *Intermediality and Storytelling* (Narratologia 24) (Berlin/New York: de Gruyter, 2010).

je eigenen Grenzen von Fiktionalität und Faktualität.³¹ In dieser Überschneidung rücken gerade nicht die Unterscheidbarkeit und Dichotomie, sondern die Interferenzen und das Ineinanderfließen von Fiktionalität und Faktualität in den Mittelpunkt. Genauer noch geht es weniger darum zu zeigen, dass bestimmte Medien und Erzählpraktiken grundsätzlich, weil ihrem Wesen entsprechend, eher dazu dienen, fiktional oder faktual zu erzählen. Vielmehr gehen mehrere Beiträge der Frage nach, ob der Blick auf bestimmte (literarische) Gattungen und die extensivere Perspektive auf verschiedene Medien und/oder Erzählpraktiken Aussagen darüber ermöglichen, wie real-weltliche Zusammenhänge in je unterschiedlichen Medien und historischen Kontexten produziert und rezipiert wurden und werden können. Sie konzentrieren sich also auf die medialen Möglichkeiten und Veränderungen von Erzählen jenseits des literarischen Textes, wobei sie mit Blick auf den pragmatischen Status von Faktualität und Fiktionalität gerade auch die Veränderungen in der Rezeptionshaltung hervorheben. Nicht nur erzählen ein Podcast oder ein journalistisches Fernsehformat anders und werden anders rezipiert als ein geschriebener Text; nicht nur gründet eine Arbeit der bildenden Kunst in einer anderen erzählerischen Disposition als ein Klatschgespräch oder ein juristischer Prozess. Die diesen Medien und Erzählpraktiken eigenen ästhetischen, formalen und stilistischen Ausdrucksmittel sind darüber hinaus – z. B. durch die Einbindung von real existierenden Persönlichkeiten in Podcast- oder Fernsehinterviews oder die Überblendung von biographischen Fakten und bildlich-künstlerischer Formsprache – in der Lage, ebenso andersartige Faktualitäts- und Fiktionalitätseffekte zu erzeugen und in der Rezeption zu steuern.

Im Sinne der übergeordneten Zielsetzung dieses Bandes gehen die Beiträge also der Frage nach, wie und warum das jeweilige Medium und der historische Kontext, gesellschaftlich-kulturelle Normen und ästhetische Konventionen bestimmter Faktualitäts- oder Fiktionalitätsansprüche des in ihm Erzählten formulieren können (oder eben nicht). Es gilt mehr oder weniger explizit zu verdeutlichen, dass die Geltungsansprüche eines Textes gleichermaßen an den historischen Kontext, das Erzählmedium und die sich in diesem ausdrückende Erzählpraxis gebunden sind. Dementsprechend produzieren je unterschiedliche historische Umstände und mediale Formen je unterschiedliche *Erzählpraktiken* – Praktiken also, die insofern sowohl bestimmte nicht-literarische Medien als auch die Hybridisierung medienspezifischer Erzählstrategien in das Feld narra-

³¹ Als paradigmatische Analyse aus der Medienkulturwissenschaft wäre zu nennen: Stephan Packard, „Bilder erfinden: Fiktion als Reduktion und Redifferenzierung in graphischen Erzählungen“, in *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*, hrsg. von Anne Enderwitz und Irina Rajewsky (Berlin/Boston: de Gruyter, 2016), 125-143. Aus der Literaturwissenschaft ließe sich hier die vergleichende Studie zu filmischem und literarischem Erzählen von Elisabeth K. Paefgen mit dem passenden Titel *Wahlverwandte* anführen (Elisabeth K. Paefgen, *Wahlverwandte: Filmische und literarische Erzählungen im Dialog* (Berlin: Bertz + Fischer, 2009)).

tologischer Untersuchungen rücken. Im Endeffekt ermöglichen die Diskussion, Analyse und Kontrastierung geschichtlicher Besonderheiten und eines erweiterten Medienarsenals, erzählspezifische Charakteristika faktualen und fiktionalen Erzählens in ihren vielgestaltigen Ausprägungen aufzudecken und zu beschreiben.

Mit dem Zusammenspiel von Faktualität und Fiktionalität in der Antike befasst sich **Lisa Cordes** in ihrem Beitrag zu den spätantiken *Panegyrici Latini* – ein Korpus von Lobreden auf römische Kaiser. Diese Textsorte formuliert einerseits einen expliziten Wahrheits- und Faktizitätsanspruch, während sie andererseits aber ebenso hyperbolische und fiktive Elemente enthält. Anhand zahlreicher Beispiele zeigt Lisa Cordes auf, dass die in den Lobreden übersteigerten Taten der Kaiser und die Ereignisse, die sie begleiten, einem argumentativen Duktus folgen und in Relation zu traditionellen Mythen und alternativen Erklärungsmustern gestellt werden. Auffällig sind dabei die Beziehung von alten Geschichten und aktuellem Geschehen zueinander und die Einschätzung ihres jeweiligen Wahrheitsgehalts: Beides kann extrem unterschiedlich und oftmals sogar widersprüchlich sein. Gerade die prominent gesetzten Widersprüche und die ausdrückliche Reflexion über die Wahrheit legen laut Cordes den Schluss nahe, dass das ausgeprägte Nebeneinander von Fiktivität und Faktizität ein konstituierendes Merkmal panegyrischen Sprechens ist. Unter Zuhilfenahme von Stefan Fedders Unterscheidung verschiedener Theorieorte und in Anlehnung an moderne Fiktionalitätstheorien generiert sie aus dieser Hybridisierung schließlich einen pragmatisch gelagerten ‚panegyrischen Pakt‘, der den faktualen Anspruch der Lobreden relativiert und im Sinne einer kulturellen Konvention auf Rezipientenseite dazu dient, über die Akzeptanz der sich als ‚wahr‘ präsentierenden Fiktion die Loyalität zum Kaiser und die Faktizität kaiserlicher Macht zu bestätigen, wodurch sich die panegyrische Kommunikationssituation weitaus komplexer gestaltet und über die bloße Dichotomie Faktualität/Fiktionalität hinausgeht.

Die bewusste Differenz von Faktualität und Fiktionalität, von historiographisch-faktualen und literarisch-fiktionalen Texten hat der Beitrag von **Timo Felber** zum Thema. Entgegen einiger bisheriger Interpretationen der mediävistischen Forschung weist er ein bereits im Mittelalter vorhandenes Bewusstsein dieser Trennung nach. Dabei geht Felber zunächst von einem (historisch variablen) pragmatisch-semantischen Fiktionalitätsbegriff aus. Die pragmatische Kommunikationssituation bestimmt er über die Auswertung von Überlieferungsverbänden, die zeigen, dass historiographische Texte abseits von fiktionalen und umgekehrt fiktionale Texte nicht mit historiographischen Texten überliefert, dass aber Antikenroman und deutsche *chansons de geste* überwiegend mit heilsgeschichtlich-historisch orientierter Literatur (vornehmlich Chroniken) vergesellschaftet sind. Zur Merkmalsbestimmung fiktionalen Erzählens zieht Felber dann die *Weltchronik* Heinrichs von München heran, die zahlreiche fik-

tionale Texte in die Kompilation integriert hat, aber eben nur bestimmte und überdies auf eine bestimmte Art und Weise. Denn diese ‚historischen Romane‘ werden stark modifiziert in die Kompilation aufgenommen: mit spezifischen Retextualisierungsstrategien, die sich als Historiographisierung bzw. De-Fiktionalisierung fassen lassen. Am Beispiel der Integration von Wolframs von Eschenbach *Willehalm* macht Felber als Bearbeitungstendenzen verschiedene Verfahren der Kürzung, die Beseitigung von Anachronien, die Reduktion multiperspektivischen Erzählens, die völlige Tilgung der Diskursebene und schließlich die Reduktion von Ambivalenzen aus, die umgekehrt aber wieder als Merkmale fiktionalen Erzählens abgeleitet werden können. Entscheidend für die Differenz von *Fiktion* und *Geschichte*, die sonach in jedem Fall vorhanden ist, sind nach Felber somit die Stoffbasis und dann in erster Linie die Art der narrativen Vermittlung.

Françoise Lavocat zeigt (in ihrem französischsprachigen Beitrag) am Beispiel einzelner Autoren aus dem 17. Jahrhundert, wie diese die Trennung zwischen *fiction* und *histoire*, also Fiktion und Geschichtsschreibung, thematisieren. Dabei sieht sie Ähnlichkeiten zwischen Diskursen des 17. Jahrhunderts und jenen, die sich in der Folge des *linguistic turn* ergeben haben. Über eine diachron vergleichende Lektüre betrachtet Lavocat deshalb diesen modernen Diskurs vor der Folie der historischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität. Im Anschluss an Roland Barthes und Hayden White, die der Phase vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eine pauschale Undifferenziertheit zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung attestieren, schlüsselt sie ihrer Auffassung nach die deutlich heterogeneren Stimmen der damaligen Zeit genauer auf. Die Vielfalt der Positionen und deren innere und äußere Widersprüche tragen nach Lavocat dazu bei, „den zeitgenössischen Neoskeptizismus zu relativieren und vielleicht einige seiner Annahmen und Grenzen im Rahmen einer erneuerten Geschichte der Fiktionalität [zu] beleuchten“³². Eine klare Trennung zwischen faktuellem und fiktionalem Schreiben zweifelt Lavocat an.

In seinem (englischsprachigen) Beitrag widmet sich **Brian Richardson** einem verhältnismäßig jungen Genre des dramatischen literarischen und nicht-literarischen Erzählens: dem sogenannten *nonfictional drama*. Entlang einer Vielzahl von Beispielen aus der Literatur und den performativen Künsten des zwanzigsten Jahrhunderts vollzieht Richardson die Geschichte des dramatischen autobiographischen Erzählens nach. Grundsätzlich geht es ihm darum, die Möglichkeiten ‚nicht-fiktionalen‘ (bzw. faktualen) Erzählens auszuloten und davon ausgehend die in der Literaturwissenschaft nach wie vor vorherrschende Hierarchisierung von fiktionalem und faktuellem Erzählen aufzubrechen, innerhalb derer dem Faktualen eine ästhetische und narrative Unterlegenheit attestiert wird.

³² Françoise Lavocat in diesem Band; Übersetzung der HerausgeberInnen.

Wie bereits Cordes und Lavocat stellt auch **Janneke Schoene** die Dichotomie Faktualität–Fiktionalität/Fakt–Fiktion infrage. Ihr zufolge ist die Zweiteilung in der Kunstwissenschaft – insbesondere im Bereich der performativen Kunst – immer noch allgemeingültig. Nach wie vor würden Kunstwerke bzw. Performances auf einen Wahrheits- bzw. Wahrhaftigkeits- und Authentizitätsgehalt hin befragt werden, um sie im Anschluss mit der (Auto-)Biographie der jeweiligen KünstlerInnen abzugleichen, die wiederum ebenfalls auf ihren Faktualitäts- bzw. Fiktionalitätsstatus hin geprüft wird. Die Folge ist eine entsprechend exegetisch bzw. biographistische Interpretation der Kunstwerke, da grundsätzlich eine Identität von KünstlerInnenperson und ‚performter‘ Figur angenommen wird. Unter Rückgriff auf literaturwissenschaftliche Ansätze macht Schoene in ihrer intermedialen Analyse einiger Performances und Autobiographien von Joseph Beuys und Christoph Schlingensiefel hingegen vielmehr eine von den Künstlern beabsichtigte komplexe Spannung, Oszillation und Unentscheidbarkeit zwischen den beiden Polen aus. Über die spezifische Verquickung von Leben und Kunst in verschiedenen Formen von Medialisierung inszenierten sowohl Beuys als auch Schlingensiefel das Künstlersubjekt als sich in einem ständigen Prozess der Konstruktion und De-Konstruktion befindende Identität, die aber eben nur und erst im Moment des Prozesses (der Aktion/des Erzählens) selbst als solche hergestellt wird. Gerade aber dieses Moment stellt der authentischen Performance eine Fiktionalisierung entgegen, die ihre Künstlichkeit und ihren Kunstcharakter betont. Sie ist somit als autofiktional zu begreifen und fungiert im Sinne eines Kunstgriffs der Künstler als ironischer Kommentar auf Paradigmen und Muster der Künstlerschaft bzw. des Künstlersubjekts, indem die Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion unterlaufen und offen gehalten wird.

Auf explorative Weise untersucht **Stefanie Diekmann** visuelle Gestaltungsmittel für die Inszenierung von Sachlichkeit und Faktualitätsansprüchen in Fernsehformaten. Hierzu widmet sich der medienwissenschaftliche Beitrag einer ausführlichen Analyse der von Günter Gaus moderierten, westdeutschen Interview-Fernsehsendung *Zur Person*. Diekmann wählt aus den stilistisch variierten Episoden ein Interview mit Hanna Arendt. Dabei weist das nüchterne Format zunächst keine besonders ausgeprägten kinematografischen oder Bühnenbildnerischen Aspekte auf. Stattdessen ist eine für TV-Formate typische Hervorhebung des Auditiven zu beobachten, die durch die Absenz von Bühnenelementen und den Black Box-Charakter des Studios noch verstärkt wird. Diekmann attestiert jedoch einen gezielten visuellen Minimalismus, der eine Beeinflussung der ZuschauerInnen durch Bühnenelemente oder sonstiges Dekor verhindern soll und stattdessen die Interviewte in den Mittelpunkt stellt. Die Reduktion ist dabei auch als ‚austeritäre‘ Programmatik der Nachkriegszeit zu lesen, welche im Gespräch aufgegriffene, immaterielle Werte und Traditionen in den Vordergrund rückt. Der Eindruck sachlicher medialer Unvermittelt-

heit ist folglich das Produkt eines aktiven, wenn auch subtilen Einsatzes kinematografischer Gestaltungsmittel, die Diekmann systematisch untersucht. Als Bruch mit diesem ästhetischen Regelset bewertet Diekmann die investigative Annäherung der beiden Seitenkameras, die Distanz abbauen und Arendt dabei sehr bzw. sogar zu nahekommen. Das Interview ist so visuelles Dokument der Inszenierung von Sachlichkeit, Ernsthaftigkeit und Sprachzentriertheit und gleichzeitig der indiskreten Faszination für die Person Hanna Arendt.

Colleen Morrissey wiederum beschäftigt sich in ihrem (in englischer Sprache verfassten) Beitrag mit dem 2014 erschienenen und seitdem international gefeierten Podcast *Serial*, der in einer Mischung aus Hörspiel und investigativ-journalistischem Bericht die faktuale Geschichte des verurteilten Mörders Adnan Syed aus Baltimore erzählt. Mit dem *narrative podcast* widmet sich Morrissey einem, wie sie schreibt, von NarratologInnen noch wenig beachteten Erzählmedium, wobei sie sich zum einen auf die mediale Hybridität und zum anderen auf das kalkulierte Verwischen der Grenze zwischen Fakt und Fiktion innerhalb dieses besonderen Podcasts konzentriert. Genauer noch behauptet Morrissey, indem sie die Diskussion um den 2017 erschienenen Podcast *S-Town* erweitert, dass gerade die Form des narrativen Podcasts einen einzigartigen Einblick in die Unterschiede (und die Überschneidungen) zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen bietet. Da der Podcast als Erzählpraxis noch nicht vollends etabliert sei, würden seine narrative Hybridität – so z. B. der Mix aus Genres wie Krimi, Biographie und Reportage – aber auch das Ineinander verschiedener Medien – wie z. B. Radio, Fernsehen und Roman – die Unterscheidung zwischen Faktualität und Fiktionalität zu diversen kategorialen Grenzverschiebungen führen, entlang derer sich auch ein noch unerforschtes Rezeptionsverhalten ableiten lasse.

In seinem rechtshistorischen Beitrag unternimmt **Frank Schäfer** den Versuch, eine „diachrone Narratologie des Strafprozesses“ zu entwickeln, indem er den Strafprozess zunächst als theatrale Inszenierung zu fassen sucht. Mehr noch stellt Schäfer den Strafprozess als eine narrative Praxis vor, innerhalb derer narratologisch relevante Phänomene wie Autorschaft, Erzähl- und Rezeptionshaltung in einem komplexen Geflecht gesetzlich normierter und kulturell kodierter Erzähldynamiken erscheinen und ineinandergreifen. Mithilfe dieser interdisziplinären Perspektive erweitert Schäfer den Horizont rechtsgeschichtlicher Forschung, wobei es seines Erachtens um nicht weniger als um „die Anschlussfähigkeit der Rechtsgeschichtswissenschaft an die wissenschaftliche Moderne“ geht. Gleichzeitig öffnet er mit dem Fokus auf den Strafprozess aber auch den Blick auf einen in der Narratologie noch wenig untersuchten Forschungsgegenstand, der insbesondere Fragen nach der medialen, praxeologischen und historischen Vielfalt faktualen Erzählens aufwirft und zum Teil beantwortet.

Mit der Frage nach der Operationalisierbarkeit von Narrationen für die kommunikative Vermittlung von Erkenntnissen aus der Zukunftsforschung nähert

sich **Michael Lauster** in seinem Beitrag aus einer anwendungsorientierten Perspektive dem Bereich faktualen Erzählens. Die Überlegung, ob es überhaupt ‚Zukunftswissen‘ geben kann, und die Frage nach dessen sachgerechter narrativer Vermittlung in prognostischen Erzählungen bilden dabei den Kernpunkt von Lausters Suchbewegung. In einem Dreischritt konzeptualisiert er *Pragmatik*, *Semantik* und *Syntaktik* als drei Kernbereiche der Zukunftsforschung. Gleichzeitig untersucht er in seinem Beitrag den erkenntnistheoretischen Wahrheitsbegriff und wendet ihn auf die Produkte zukunftsforischer Tätigkeit an. Er kommt zu dem Schluss, dass diese auf einer solchen Grundlage nicht die Definition von Wissen erfüllen und unter modallogischer Prämisse der Wahrheitswert von Aussagen über die Zukunft stattdessen meistens als kontingent zu beurteilen ist. Für die Zukunftsforschung bedeutet das jedoch keinesfalls, dass der faktual-kommunikative Anspruch prognostischer Erzählungen gefährdet wäre. Stattdessen sind objektive Nachvollziehbarkeit und wissenschaftliche Methodik qualitätssichernde Mittel, die es erlauben, von gerechtfertigten Überzeugungen der Forschenden zu sprechen. Die extrapolative Projektion falsifizierbarer Erkenntnisse bezeichnet Lauster als narrative Phase der Zukunftsforschung.

Die Untersuchung von mündlicher Kommunikation in drei ‚kritischen Kontexten‘ macht **Jörg Bergmann** zum Gegenstand seines Beitrags. Er analysiert, wie AkteurInnen in Situationen, die verstärkt Zweifel am Wahrheitsgehalt des dargestellten Sachverhalts hervorrufen, ein vergangenes Ereignis als ein tatsächliches Geschehen rekonstruieren. Dabei verwenden sie verschiedene Strategien zur Untermauerung ihrer Geltungsansprüche, die den Konstruktionscharakter ihrer Wirklichkeitsdarstellungen transparent werden lassen. Bei telefonischen Feuerwehrnotrufen führen die AnruferInnen entweder ‚epistemische Manöver‘ aus, um ein mögliches Misstrauen gegen die Wahrhaftigkeit ihrer Schilderung auszuräumen, oder appellieren an einen moralischen Anspruch, um die benötigte Hilfe zu erlangen. Traumdarstellungen im Rahmen von psychotherapeutischen Sitzungen werden von den PatientInnen über diverse epistemische Techniken zu einem externen Ereignis gemacht und so objektiviert. Ihnen ist die Kombination einer allwissend-auktorialen Perspektive und einer limitiert-subjektiven Perspektive eigen, da in der Traumschilderung ProduzentInnen und RezipientInnen stets zusammenfallen. Im Klatsch, der eigentlich von der Gesellschaft verpönt ist, wird das Wissen über Privatangelegenheiten anderer in der Rekapitulation deshalb neutralisiert. Gleichzeitig wird die thematisierte Verfehlung des abwesenden Dritten aus diesem Grund übertrieben und skandalisiert, eben um den Klatsch zu rechtfertigen. Obwohl dessen Klatsch auf reale Ereignisse bezogen ist/scheint, finden sich in ihm sonach vielfältige epistemische wie moralische Manöver, die ihn als besondere Art der Kommunikation ausweisen, nämlich als glaubwürdig-unglaubwürdige Kommunikation.

Mit seinem Fokus auf die evolutionsbiologischen Fundamente und die grundsätzliche körperliche Disposition des narrativen Gedächtnisses wagt sich

Jean-Marie Schaeffer in den interdisziplinären Grenzbereich zwischen Geistes- und Naturwissenschaften. Dabei beschäftigt er sich ebenfalls, wie der Titel seines Beitrags bereits zu bedenken gibt, mit Grenzsituationen – genauer noch mit „Grenzsituationen des Erzählens“. Hiermit sind laut Schaeffer jene Erzählsituationen gemeint, die einer Vielzahl mentaler Prozesse eigen sind, nicht zuletzt dem episodischen und autobiographischen Gedächtnis, aber auch den in der Narratologie vermeintlich noch wenig untersuchten Traumprozessen. Er fasst diese und weitere Erzählprozesse und -dynamiken als „protonarrative“ Vorgänge zusammen, die seines Erachtens nach fundamental für unser Verständnis und für die Untersuchung sozialer Kommunikation (und daher des faktualen und fiktionalen Erzählens) überhaupt sind. Sie ließen deshalb weitreichende Schlüsse auf eine wesentliche Permeabilität von faktuellem und fiktionalem Erzählen zu. Für den Versuch, die Hypothese einer bereits in protonarrativen Prozessen angelegten Schwächung der Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität zu beweisen, geht Schaeffer aber über einen rein narratologischen Zugriff hinaus und nutzt die Einsichten der Evolutionsbiologie und der Neuropsychologie. Gerade diese interdisziplinäre Perspektive erlaube es ihm, die soziokulturelle Dimension menschlichen (Selbst-)Erzählens im Kontext ihrer physiologischen Grundstrukturen entfalten und erklären zu können.

In Hinblick auf die Multiperspektivität der Beiträge versteht sich der vorliegende Band als kritische Reflexion und als polyphoner Beitrag zu den vielen narratologischen, medienkulturwissenschaftlichen, literaturwissenschaftlichen, aber auch sozialwissenschaftlichen Forschungsansätzen, die sich in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten mit Praktiken und Prozessen, mit Ästhetik und Form, mit Medien und Medialität, mit historischer Kontingenz und Entwicklungen literarischen und nicht-literarischen Erzählens auseinandergesetzt haben. Er vereint Beiträge, die auf die Ringvorlesungen des Freiburger Graduiertenkollegs aus dem Sommersemester 2017 und dem Wintersemester 2018/19 zurückgehen.

Die HerausgeberInnen danken dem Vorstand des Graduiertenkollegs 1767 „Faktuales und fiktionales Erzählen“, dem Ergon-Verlag und der Reihenherausgeberin Monika Fludernik für die vielfältige Unterstützung in der Realisierung dieses Bandes. Besonderer Dank gilt außerdem Johannes Aderbauer für die redaktionelle Betreuung des französischsprachigen Beitrags von Françoise Lavocat und Teresa Teklic für die sorgfältige editorische Redaktion.

Freiburg und Berlin, Januar 2020

Bibliographie

- Alworth, David J. *Site Reading: Fiction, Art, Social Form* (Princeton: Princeton University Press, 2015).
- Berthold, Christian. *Fiktion und Vieldeutigkeit: Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert* (Tübingen: Niemeyer, 1993).
- Binczek, Natalie, Till Dembeck und Jörgen Schäfer, Hg. *Handbuch Medien der Literatur* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013).
- Bloomfield, Morton. „Chaucerian Realism“. In *The Cambridge Chaucer Companion*, hrsg. von Piero Boitani und Jill Mann (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 179-193.
- von Contzen, Eva. „Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung: Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer“. *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1 (2018), 16-37. Eingesehen am 25. Okt. 2019, <https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.php/bme/article/view/6/4>.
- von Contzen, Eva und Stefan Tilg, Hg. *Handbuch Historische Narratologie* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2019).
- Enderwitz, Anne und Irina Rajewsky, Hg. *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2016).
- Feddern, Stefan. *Der antike Fiktionalitätsdiskurs* (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft: Beihefte N.F. 8) (Berlin/Boston: de Gruyter, 2018).
- Franzen, Johannes u. a. „Geschichte der Fiktionalität: Zur Einleitung“. In *Geschichte der Fiktionalität: Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, hrsg. von Johannes Franzen u. a. (Würzburg: Ergon, 2018), 7-18.
- Fludernik, Monika. „The Diachronization of Narratology“. *Narrative* 11 (2003), 331-348.
- Fludernik, Monika, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner, Hg. *Faktales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktales und fiktionales Erzählen 1) (Würzburg: Ergon, 2015).
- Fludernik, Monika, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner. „Einleitung“. In *Faktales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 7-22.
- Fludernik, Monika und Marie-Laure Ryan, Hg. *Factual Narrative: A Handbook* (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 6) (Berlin/Boston: de Gruyter, 2019).
- Glauch, Sonja. „Fiktionalität im Mittelalter“. In *Fiktionalität: Ein Interdisziplinäres Handbuch* (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 4), hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 385-418.

- Grishakova, Marina und Marie-Laure Ryan, Hg. *Intermediality and Storytelling*. (Narratologia 24) (Berlin/New York: de Gruyter, 2010).
- Haferland, Harald und Matthias Meyer. „Einleitung“. In *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven* (Trends in Medieval Philology 19), hrsg. von Harald Haferland und Matthias Meyer (Berlin/New York: de Gruyter, 2010), 3-15.
- Haferland, Harald und Matthias Meyer. „Streitgespräch“. In *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven* (Trends in Medieval Philology 19), hrsg. von Harald Haferland und Matthias Meyer (Berlin/Boston: de Gruyter, 2010), 429-444.
- Haug, Walter. *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter: Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2. Aufl. (Darmstadt: WBG, 1992).
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).
- Hühn, Peter und Roy Sommer, „Narration in Poetry and Drama“, in *Handbook of Narratology*. Bd. 1, hrsg. von Peter Hühn u. a. (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 419-434.
- Jauß, Hans Robert. „Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität“. In *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser (München: Fink, 1983), 423-432.
- de Jong, Irene J. F., René Nünlist und Angus M. Bowie, Hg. *Studies in Ancient Greek Narrative*. Bd. 1: *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature* (Mnemosyne Supplements 257) (Leiden: Brill, 2004).
- de Jong, Irene J. F. und René Nünlist, Hg. *Studies in Ancient Greek Narrative*. Bd. 2: *Time in Ancient Greek Literature* (Mnemosyne Supplements 291) (Leiden: Brill, 2007).
- de Jong, Irene J. F., Hg. *Studies in Ancient Greek Narrative*. Bd. 3: *Space in Ancient Greek Literature* (Mnemosyne Supplements 339) (Leiden: Brill, 2012).
- de Jong, Irene J. F. *Narratology and Classics: A Practical Guide* (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- de Jong Irene J. F. „Diachronic Narratology: (The Example of Ancient Greek Narrative)“. In *The Living Handbook of Narratology*, hrsg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2014). Eingesehen am 25. Okt. 2019. www.lhn.uni-hamburg.de/article/diachronic-narratology-example-ancient-greek-narrative.
- Klauk, Tobias und Tilmann Köppe. „Bausteine einer Theorie der Fiktionalität“. In *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch* (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 4), hrsg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 3-33.

- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992).
- Mahne, Nicole. *Transmediale Erzähltheorie: Eine Einführung* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007).
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1994).
- Nünning, Ansgar. „Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects“. In *Anglistentag 1999 Mainz*, hrsg. von Bernhard Reitz (Trier: WVT, 2000), 345-373.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning, Hg. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: WVT, 2002).
- Packard, Stephan. „Bilder erfinden: Fiktion als Reduktion und Redifferenzierung in graphischen Erzählungen“. In *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*, hrsg. von Anne Enderwitz und Irina Rajewsky (Berlin/Boston: de Gruyter, 2016), 125-143.
- Paefgen, Elisabeth K. *Wahlverwandte: Filmische und literarische Erzählungen im Dialog* (Berlin: Bertz + Fischer, 2009).
- Paige, Nicolas. *Before Fiction: The Ancient Régime of the Novel* (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2011).
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität* (Tübingen: A. Francke, 2002).
- Rippl, Gabriele, Hg. *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (Berlin/New York: de Gruyter, 2015).
- Rösler, Wolfgang. „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike“. *Poetica* 12 (1980), 283-319.
- Ryan, Marie-Laure und Jan-Noël Thon, Hg. *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014).
- Schäfer, Heike und Alexander Starre, Hg. *The Printed Book in Contemporary American Culture: Medium, Object, Metaphor* (New York: Palgrave Macmillan, 2019).
- Schlaffer, Heinz. *Poesie und Wissen: Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis* (Berlin: Suhrkamp, 2005).
- Schmitz-Emans, Monika. „Literaturwissenschaft und Intermedialität“, in *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2004/2005* (Heidelberg: Synchron, 2005), 103-115.
- Wolf, Werner. „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, hrsg. von Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002), 163-192.

-
- Wolf, Werner. „Intermedialität“. In *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning (J. B. Metzler: Stuttgart, 2004), 344f.
- Zimmermann, Bernhard. „Der Macht des Wortes ausgesetzt, oder: Die Entdeckung der Fiktionalität in der griechischen Literatur der archaischen und klassischen Zeit“. In *Faktales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 47-57.

Wenn Fiktionen Fakten schaffen. Faktuales und fiktionales Erzählen in den spätantiken *Panegyrici Latini*

Lisa Cordes

1. Wahrheitspostulat und Übersteigerung in der antiken Panegyrik

„Beste und größter Jupiter, [...] gib, dass alles, was ich sage, auf Freimut, Ehrlichkeit und Wahrheit (*libertas, fides, veritas*) beruht, dass meine Danksagung frei sei vom Anschein der Schmeichelei, wie sie frei ist von irgendeiner Form von Nötigung“ – so bittet der jüngere Plinius zu Beginn der Rede, mit der er sich im Jahr 100 n. Chr. bei Trajan für die Ernennung zum Konsul bedankt.¹ Vergleichbare Beteuerungen ziehen sich im Anschluss mit einer solchen Regelmäßigkeit durch die Rede, dass Shadi Bartsch urteilt, diese versuche in „nahezu obsessiver Weise, die eigene Aufrichtigkeit zu beweisen“.² Plinius steht mit dieser Darstellung nicht allein. Von Beginn der lateinischen Panegyrik³ an und bis in die Spätantike ist es ein zentraler Topos des Herrscherlobs, dass der Sprecher die Wahrheit und Wahrhaftigkeit seiner Aussagen herausstellt. Dies gilt für Prosareden, die im Zentrum der vorliegenden Untersuchung stehen, aber auch – und das zeigt die zentrale Bedeutung des Topos – für die poetische Panegyrik,

¹ Plin. paneg. 1,6: [...] te, Iuppiter optime, [...] precari [...] utque omnibus, quae dicentur a me, libertas, fides, veritas constet: tantumque a specie adulationis absit gratiarum actio mea, quantum abest a necessitate.

² Shadi Bartsch, „The Art of Sincerity: Pliny’s Panegyricus“, in *Oxford Readings in Classical Studies: Latin Panegyric*, hrsg. von Roger Rees (Oxford: University Press, 2012), 148-193, hier 149: „[...] an obsessive attempt to prove its own sincerity“ (oben meine Übersetzung). Die Inszenierung von Authentizität in der Rede betont auch Christian Ronning, *Herrscherpanegyrik unter Trajan und Konstantin: Studien zur symbolischen Kommunikation in der römischen Kaiserzeit* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2007), 50f.

³ Der Begriff ‚Panegyrik‘ ist eine moderne Weiterbildung des lateinischen Wortes *panegyricus*, das in der Spätantike eine Lobrede auf den Herrscher bezeichnet und eine Einengung des griechischen Begriffes *πανηγυρικός* ist. Letzterer bezeichnet eine Rede bei einer Festversammlung (*πανηγυρίς*), vgl. Sotera Fornaro, „Panegyrik, I. Griechisch“, *DNP* 9 (2000), 240-242. Im vorliegenden Text verwende ich die Begriffe ‚Panegyrik‘/‚panegyrisch‘ und ‚Enkomium‘/‚enkomiastisch‘ mit Joachim Dingel in weiterem Sinne für (Herrscher)lob in Dichtung und Prosa („Panegyrik, II. Römisch“, *DNP* 9 (2000), 242-244). Zur Geschichte und Vielfalt der lateinischen Panegyrik vgl. Roger Rees, „The Modern History of Latin Panegyric“, in *Oxford Readings in Classical Studies: Latin Panegyric*, hrsg. von Roger Rees (Oxford: University Press, 2012), 3-48. Das Prosalob gehört zur epideiktischen Beredsamkeit, hierzu einführend Laurent Pernot, *Epideictic Rhetoric: Questioning the Stakes of Ancient Praise* (Austin: University of Texas Press, 2015).

die aufgrund dichterischer Lizenzen freier in ihrer Darstellung ist.⁴ So betont bereits der Verfasser des Loblieds auf den spätrepublikanischen Feldherrn und Dichtungspatron Messalla, dass der Preis seiner militärischen *virtus* „nicht in zweifelhaftem Lob dahinirre“ (*non per dubias errant mea carmina laudes*), sondern „im Krieg Erprobtes“ (*bellis experta*) besinge, das die besiegten Völker als „Zeugen“ (*testes*) belegten (Vv. 106–110).⁵ Der flavische Dichter Statius schreibt im Widmungsbrief zum ersten Buch seiner *Silvae*, man könne der Darstellung „ohne weiteres Glauben schenken“ (*silv. 1 praef. 32: quibus utique creditur*), und betont, in seinem Lobpreis für Kaiser Domitian werde „die Wahrheit nicht übersteigert“ (1,1,17: *nec veris maiora putes*).

Ein zweites Charakteristikum der Panegyrik, und das führt uns zum Thema der vorliegenden Untersuchung, ist die in der Rhetorik als *αὔξησις* oder *amplificatio* bezeichnete Übersteigerung des Lobes.⁶ Durch Vergleiche mit Figuren aus Geschichte und Mythos⁷, hyperbolische Erzählungen historischer Ereignisse und die Integration mythischer Narrative in die preisende Darstellung werden der Gehuldigte und seine Taten überhöht und in übermenschliche Sphären gehoben. Auch das gilt, individuelle Unterschiede stets vorausgesetzt,⁸ für das Herrscherlob in der Dichtung wie für jenes in Prosa.

⁴ Zum Verhältnis von dichterischer und prosaischer Panegyrik und zu Einschränkungen der postulierten Parallele s. unten Anm. 8. Der Wahrheitstopos findet sich bereits im griechischen Diskurs über die epideiktische Rhetorik, vgl. Pernot, *Epideictic Rhetoric*, 72.

⁵ Zum Messalla-Panegyricus und dessen umstrittener Datierung vgl. Niklas Holzberg, *Die römische Liebeselegie: Eine Einführung*, 6. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015), 98–109. Wenn es sich bei dem Text nicht um einen ‚echten‘ Panegyricus handelt, sondern um eine „im Geiste der elegischen Poetik“ verfasste kaiserzeitliche „Fiktion“, wie Holzberg vorschlägt (*Die römische Liebeselegie*, 105), unterstreicht das die Bedeutung des Wahrheitstopos: Der Anonymus würde diesen als typisches Element panegyrischen Sprechens in seinen Text einfügen.

⁶ Vgl. Quint. *inst.* 3,7,6.

⁷ Der Begriff ‚Mythos‘ wird hier mit Stefan Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs* (Berlin: de Gruyter, 2018), 308, in einem weiteren Sinne für traditionelle Geschichten verwendet, „die von Göttern, Heroen und Ursprüngen handeln“. Feddern betont, dass diese traditionellen mythischen Geschichten in der Antike im Kern als historisches Geschehen aufgefasst wurden. Wie im Folgenden gezeigt wird, wird die Frage, welche der Mythen als historisch anzusehen sind, in den *Panegyrici Latini* explizit diskutiert.

⁸ Rees, „Modern History“, 9, geht auf die unterschiedlichen Tendenzen von Prosa- und Dichtungspanegyrik ein: Erstere ist stärker formalen, öffentlichen Kontexten vorbehalten, letztere ist in einem privateren Rahmen zu verorten und hat mehr Freiheiten in der Gestaltung. Solche Unterschiede sollen hier nicht geleugnet werden, ebenso wenig wie die Notwendigkeit, den individuellen und zeitgeschichtlichen Kontext eines panegyrischen Textes zu beachten. Letzteres wurde u. a. für die *Panegyrici Latini* betont (siehe Gunnar Seelentag, *Taten und Tugenden Traians: Herrscherdarstellung im Principat* (Stuttgart: Steiner, 2004); Ronning, *Herrscherpanegyrik unter Trajan und Konstantin*, 13; 19–21; allgemein Rees, „Modern History“, 39) sowie für das Herrscherlob nach dem Sturz der ‚schlechten‘ Kaiser Nero und Domitian, siehe Lisa Cordes, *Kaiser und Tyrann: Die Kodierung und Umkodierung der Herrscherrepräsentation Neros und Domitians* (Berlin: de Gruyter, 2017). Der hier zu behandelnde Kontrast, der sich aus den Wahrheitsbekundungen auf der einen und der

Die antike Panegyrik ist, so darf man also etwas verallgemeinernd konstatieren, eine Textsorte, die sich einerseits explizit als faktual und mit Nachdruck als wahr präsentiert, die andererseits deutlich hyperbolische und fiktive Elemente aufweist und gemäß der antiken Rhetoriktheorie sogar *per definitionem* nicht die Wahrheit, sondern eine übersteigerte Version derselben präsentiert. So schreibt der flavische Redelehrer Quintilian in seiner *Institutio oratoria*: „Es ist das wesentliche Kennzeichen eines Lobpreises, die Tatsachen zu vergrößern und auszuschmücken“ (3,7,6: *sed proprium laudis est res amplificare et ornare*). Menander Rhetor, der im ausgehenden 3. Jh. n. Chr. einen Traktat über die epideiktische Rede verfasst, rät explizit dazu, überhöhende Geschichten, wenn nötig, zu erfinden. Für den Fall, dass bei der Geburt des Gepriesenen keine göttlichen Zeichen beobachtet wurden, solle sich der Redner Entsprechendes ausdenken:

Men. Rh. 371,10-12: κἄν μὲν ἢ τι τοιοῦτον περὶ τὸν βασιλέα, ἐξέργασαι, εἰν δὲ οἷόν τε ἢ καὶ πλάσαι καὶ ποιεῖν τοῦτο πιθανῶς, μὴ κατόκνει.

Wenn es irgendetwas Ähnliches [scil. wie die Aufzucht des Romulus durch eine Wölfin] gibt, das mit dem Herrscher in Verbindung gebracht werden kann, dann arbeite es aus; wenn es möglich ist, entsprechendes in überzeugender Weise zu erfinden, dann zögere nicht.

Ein Blick in die Texte legt die Vermutung nahe, dass Menanders Bedingung, entsprechende Geschichten müssten „glaubwürdig/überzeugend“ (πιθανῶς) fingiert sein, nicht allzu streng zu verstehen ist. Wie Roger Rees betont, bedienen sich manche panegyrische Passagen so deutlich eines „imaginären Registers“, dass die Rezipienten offenbar nicht von ihrer Wahrheit überzeugt werden, sondern sie lediglich als Teil der für die Gattung charakteristischen Tendenz zur Übersteigerung akzeptieren mussten.⁹ Folgt man dieser Einschätzung, ist der faktuale Status der Texte zumindest punktuell zu relativieren: Das so explizit formulierte Postulat einer zuverlässigen Realitätsreferenz würde demnach weder auf Seite der Textproduktion noch auf Seite der Textrezeption tatsächlich ernst genommen.

Ich möchte im Folgenden das Nebeneinander von explizit geäußertem faktualen Anspruch und deutlichen fiktiven Elementen genauer betrachten. Hierfür konzentriere ich mich auf die sogenannten *Panegyrici Latini* (= PL), einem wohl in Gallien zusammengestellten Corpus, in dem neben Plinius' oben erwähnter *gratiarum actio* 11 weitere Lobreden auf Kaiser aus den Jahren 289–389

Übersteigerung des Lobes auf der anderen Seite ergibt, findet sich jedoch in nahezu jedem panegyrischen Lobpreis in Dichtung und Prosa.

⁹ Vgl. hierzu Roger Rees, „The Form and Function of Narrative in Panegyric“, in *Form and Function in Roman Oratory*, hrsg. von D. H. Berry und Andrew Erskine (Cambridge: University Press, 2010), 105-121, hier 106: „[...] there is ample evidence to support the allegation that truth was hardly [panegyric's] fundamental concern.“ „[...] the panegyric claims are clearly so extravagant that nobody needed to be persuaded of their truth, but simply to accept them as part of the genre's tendency to elaborate amplification.“

n. Chr. überliefert sind. Sie bieten sich für eine Untersuchung im vorliegenden Rahmen an, weil sie mit längeren narrativen Passagen ausgestattet sind, die sie in die Nähe der Historiographie rücken. Wie Rees betont, wirft dies mit Nachdruck die Frage nach ihrem textpragmatischen Status auf.¹⁰

Während der Wahrheitstopos und die Inszenierung des Mirakulösen in den *PL* in der Forschung einzeln bereits viel Aufmerksamkeit erfahren haben,¹¹ wurde der Kontrast, der sich aus diesen Darstellungstendenzen ergibt, bisher wenig untersucht. Marco Formisano und Cristina Sogno haben sich der Wahrheitsrhetorik im Zusammenhang mit dem dargestellten Verhältnis von Geschichte und Mythos gewidmet.¹² Auf ihre Untersuchung aufbauend möchte ich im Folgenden zunächst analysieren, auf welche Weise die Redner Wahrheitsbeteuerung, Wahrheitsreflexion und Wahrheitsübersteigerung miteinander verbinden. Wie ich zeigen werde, stellen sie die Berichte über die wundersamen Taten des Kaisers und die Ereignisse, die sie begleiten, in einen argumentativen Zusammenhang mit traditionellen Mythen und alternativen Erklärungsmustern. Die Art und Weise, wie alte Göttergeschichten und aktuelles Geschehen zueinander in Beziehung gesetzt und in ihrem jeweiligen Wahrheitsgehalt eingeschätzt werden, ist dabei von Fall zu Fall unterschiedlich und kann sogar innerhalb einer Rede und bei ein und demselben Redner widersprüchlich sein. Die prominente Setzung solcher Widersprüche und die explizite Reflexion über die Wahrheit einzelner Geschichten legen den Schluss nahe, dass das auffällige Nebeneinander von deutlich erkennbarer Fiktion und Faktizitätsbeteuerung

¹⁰ Rees, „Form and Function“, 108, passim. Er zeigt, dass die Narrative in Historiographie und Panegyrik unterschiedliche Funktionen erfüllen. Zur Kombination von narrativem und evaluierendem Vorgehen im Inkomium auch Pernot, *Epideictic Rhetoric*, 36f.

¹¹ Zur Inszenierung von Wahrheit und Wahrhaftigkeit/Authentizität bei Plinius und in den *Panegyrici Latini* vgl. u. a. Bartsch, „The Art of Sincerity“, Ronning, *Herrscherpanegyrik unter Trajan und Konstantin*, 45-64 und öfter, Rees, „Form and Function“; zur Inszenierung des Mirakulösen Isabel Gómez Santamaría, „*Miraculum* y postura autorial en el Panegirico Latino“, *Helmántica* 65 (2014), 153-166; zur Inszenierung der kaiserlichen Göttlichkeit (teilweise mit Blick auf Unterschiede zwischen paganem und christlichem Kontext) W. S. Maguinness, „Some Methods of the Latin Panegyrist“, *Hermathena* 22 (1932), 42-61 sowie W. S. Maguinness, „Locutions and Formulae of the Latin Panegyrist“, in *Oxford Readings in Classical Studies: Latin Panegyric*, hrsg. von Roger Rees (Oxford: University Press, 2012), 265-288; außerdem Barbara Saylor Rodgers, „Divine Insinuation in the Panegyrici Latini“, in *Oxford Readings in Classical Studies: Latin Panegyric*, hrsg. von Roger Rees (Oxford: University Press, 2012), 289-334 und Giuseppe La Bua, „*Laus deorum* e strutture inniche nei Panegyrici latini di età imperiale“, *Rhetorica* 27.2 (2009), 142-158.

¹² Marco Formisano und Cristina Sogno, „The Ways of *veritas*: Historiography, Panegyric, Knowledge“, in *Spätantike Konzeptionen von Literatur*, hrsg. von Jan R. Stenger (Heidelberg: Winter, 2015), 183-206. Rocco Borgognoni, „Parlare alle istituzioni, parlare delle istituzioni: Retorica, verità e persuasione nell’oriente tardoantico“, in *Istituzioni, carismi ed esercizio del potere (IV–VI secolo d.C.)*, hrsg. von Giorgio Bonamente und Rita Lizzi Testa (Bari: Edipuglia, 2010), 77-90 zeichnet die Diskussion über das Verhältnis von Wahrheit, Erfindung, Persuasion und Publikumshaltung in den griechischen Rhetoriktrakaten der Spätantike nach.

ein konstituierendes Element panegyrischen Sprechens ist. Dies wiederum wirft die Frage nach dem Effekt einer solchen Textstrategie auf. Im zweiten Teil des Aufsatzes möchte ich mich dieser Frage zuwenden und dabei noch einmal gesondert auf den textpragmatischen Status der Reden eingehen. Die Frage nach der Faktualität bzw. Fiktionalität des Herrscherlobs soll dabei mit Blick auf die von Stefan Feddern unterschiedenen Theorieorte untersucht werden, denen sich Überlegungen zu Fiktionalität grundsätzlich zuordnen lassen.¹³ Wie ich zeigen werde, präsentiert sich die antike Panegyrik als ‚hybride‘ Form, die gerade durch die Kombination von faktuellem und fiktionalem Erzählen ihre Wirkung entfaltet.

2. *Modi der Wahrheitsreflexion in den Panegyrici Latini*

Wenden wir uns also den Texten zu, und zwar zunächst solchen, die das Lob des Kaisers mit dem Verweis auf alte Mythen argumentativ untermauern.

2.1 Wahrer und fiktiver Mythos

Ich beginne mit dem *Panegyricus* 10 (II)¹⁴, einer Rede anlässlich des Geburtstages der Stadt Rom. Sie wurde im Jahr 289 n. Chr. wohl am Hof in Trier gehalten; Adressat ist Maximian, der Mitregent Diokletians. Die Rede arbeitet mit den Ehrentiteln *Herculius* und *Iovius*, die den Kaisern verliehen worden waren und ihnen besondere Protektion durch Herkules (für Maximian) bzw. Jupiter (für Diokletian) zuschrieben. Immer wieder assoziiert der Redner Kaiser und Heros und stellt so die Qualitäten Maximians und seinen göttlichen Status heraus.¹⁵ Wenn er begründet, wie Redeanlass und Herrscherlob zusammenpassen, rekurriert er dementsprechend auf einen mit Herkules verbundenen Mythos, dem zufolge der Heros die erste Siedlung auf dem Palatin vom Mörder Cacus befreite, dort gastlich aufgenommen wurde und einen Altar, die *Ara Maxima*,

¹³ Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*.

¹⁴ Zur Zählweise im *Corpus* der PL vgl. *Panegyrici Latini: Lobreden auf römische Kaiser*, Bd. 1: *Von Diokletian bis Konstantin*, lateinisch und deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Brigitte Müller-Rettig (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008), VII.

¹⁵ Vgl. hierzu Roger Rees, „The Emperors’ New Names: Diocletian Iovius and Maximian Herculus“, in *Herakles and Hercules: Exploring a Graeco-Roman Divinity*, hrsg. von Louis Rawlings und Hugh Bowden (Swansea: Classical Press of Wales, 2005), 223-239; zu den historischen Hintergründen zudem C. E. V. Nixon und Barbara Saylor Rodgers, Hg., *In Praise of Later Roman Emperors: The Panegyrici Latini* [1994], introduction, translation and historical commentary with the Latin text of R. A. B. Mynors (Berkeley: University of California Press, 2015).

mit Kult einrichtete. Bei der Wiedergabe der Geschichte reflektiert der Panegyriker explizit über deren Wahrheit:

1,2f.: *Verum est enim profecto quod de origine illius civitatis accepimus [...] (3) Neque enim fabula est de licentia poetarum nec opinio de fama veterum saeculorum, sed manifesta res et probata. sicut hodieque testatur Herculis ara maxima [...] principem illum tui generis ac nominis Pallantea moenia adisse uictorem et [...] summa tamen religione susceptum futurae maiestatis dedisse primordia, ut esse posset domus Caesarum quae Herculis fuisset hospitium.*

Denn es ist in der Tat eine wahre Überlieferung, die über den Ursprung jener Stadt auf uns gekommen ist: [es folgt ein Teil des Mythos] (3) Weder ist es eine erdichtete Erzählung auf der Grundlage poetischer Freiheit noch eine Vorstellung, die ihren Ursprung in der Sage vergangener Jahrhunderte hat, sondern eine klare und anerkannte Tatsache, wie es auch heute noch die Ara Maxima des Herkules [...] bezeug[t]: dass eben jener Begründer deines Geschlechtes und Namens nach siegreich vollbrachter Tat zu den Mauern von Pallanteum gekommen ist und [...] ihm die ersten Anfänge künftiger Größe verliehen hat, auf dass jene Stätte einmal Wohnsitz der Caesaren sein konnte, die den Herkules gastlich aufgenommen hatte.¹⁶

Der Mythos wird hier von den Märchen der Dichter (*fabulae de licentia poetarum*) und den Sagen alter Zeit (*fama veterum saeculorum*) abgesetzt. Er erzähle eine bewiesene und feststehende Tatsache (*manifesta res et probata*), betont der Redner, deren Wahrheit (*verum*) der Herkules-Altar als ‚Zeuge‘ belege (*testatur*). In diese Wahrheitsbeteuerung flicht der Panegyriker die Überhöhung Maximians: Indem er Herkules als Begründer von dessen Namen und Geschlecht bezeichnet, postuliert er neben der Namensähnlichkeit sogar eine Verwandtschaft zwischen Kaiser und Heros. In dieser Weise erzählt, wird der Mythos argumentativ in das Herrscherlob eingefügt: Der Kaiser werde „folglich zu Recht“ (*iure igitur*) am Geburtstag Roms ebenfalls gepriesen; die „Ähnlichkeit mit dem Stammvater [seines] Geschlechts“ (*similitudo stirpis tuae*)¹⁷ lasse ihn die Stadt so verehren, als habe er sie selbst gegründet (1,4).

Die besondere Beziehung zwischen Kaiser und Heros wird im Laufe der Rede und in weiteren an Maximian gerichteten *Panegyrici* immer wieder hervorgehoben.¹⁸ Auch anderswo betonen die Redner dabei die Historizität der mythi-

¹⁶ Der lateinische Text der *PL* folgt dieser Ausgabe: *XII Panegyrici Latini* rec. brevisque adnotatione critica instr. R. A. B. Mynors (Oxford: Clarendon, 1964); die Übersetzungen stammen, mit leichten Modifikationen, aus *Panegyrici Latini*, Bd. 1 sowie *Panegyrici Latini*, Bd. 2: *Von Konstantin bis Theodosius*, lateinisch und deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Brigitte Müller-Rettig (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2014).

¹⁷ Müller-Rettig übersetzt: „die Wesensähnlichkeit, die in deiner Abkunft ihre Wurzeln hat“ (*Panegyrici Latini*, Bd. 1, 3); Nixon und Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors*, 54, übersetzen: „your very upholding of your lineage“. In jedem Fall muss sich der Ausdruck auf Herkules beziehen, der schon in § 1,3 als *princeps tui generis ac nominis* („Urheber deines Geschlechts und Namens“) bezeichnet wird, vgl. Rees, „The Emperors’ New Names“, 227.

¹⁸ Vgl. Rees, „The Emperors’ New Names“, 227f.

schen Geschehnisse.¹⁹ Daneben wird explizit auch die Wahrheit der panegyrischen Darstellung herausgestellt, die von „märchenhaften Schmeicheleien“ – so in *Paneg.* 7 (VI) 8,2: *adulationes fabulosae* – abgegrenzt wird. Die Argumentation basiert auf einem Zirkelschluss: Die heldenhaften Taten des Kaisers „beweisen“ (11 (III) 2,4: *approbatis*; 7 (VI) 8,2: *comprobavit*) seine göttliche Abstammung. Diese Abstammung wird als „wahrer Grund“ (11 (III) 3,1: *inspecta [...] veritate cognovimus quae causa faciat*) für ein bestimmtes Verhalten des Kaisers dargestellt, in *Paneg.* 11 (III) 3 etwa für seinen rastlosen Tateneifer.

In den bisherigen Beispielen wurden die mythischen Geschichten als historische Wahrheit bewertet und als solche dem – ebenfalls als ‚wahr‘ dargestellten – Herrscherlob zugrunde gelegt. Dieses Vorgehen ist jedoch nicht die einzige Art und Weise, wie Mythos und gegenwärtiges Geschehen zueinander in Beziehung gesetzt werden. In Kap. 2 des *Panegyricus* 10 (II) wählt der Redner einen anderen Weg. In einer langen *praeteritio* ‚überlegt‘ er, von wo seine Rede ihren Ausgang nehmen solle. Entsprechend dem in den Rhetorikhandbüchern empfohlenen Gliederungsschema für epideiktische Reden²⁰ schlägt er vor, zunächst die Abstammung Maximians zu behandeln. In Ermangelung einer preisenswerten aristokratischen *origo*²¹ des aus niederen Verhältnissen stammenden Kaisers konzentriert er sich auf dessen angebliche Abstammung von Herkules:

2,3: *An divinam generis tui originem recensebo, quam tu non modo factis immortalibus, sed etiam nominis successione testaris?*

Oder soll ich vom göttlichen Ursprung deines Geschlechts erzählen, den du nicht nur mit deinen unsterblichen Taten, sondern auch mit der Weiterführung seines Namens bezeugst?

Mit *testari* drückt der Panegyriker hier erneut einen Wahrheitsanspruch aus. Dann nutzt er das Thema, um auf Maximians militärische *virtus* einzugehen: Er wolle rühmen, wie der Kaiser an der Donaugrenze aufgewachsen sei, wo der Waffenlärm der tapfersten Legionen das Geschrei des jungen Kaisers übertönt habe.²² Abermals betont er die Wahrheit dieser Darstellung und verweist dabei auf einen bekannten Mythos:

2,5: *Finguntur haec de Iove, sed de te vera sunt, imperator.*

Bloße Erfindungen sind derlei Dinge, wenn es Jupiter betrifft, doch die Wahrheit, wenn es Dich angeht, Imperator!

¹⁹ So in *Paneg.* 10 (II) 4,2, wo Maximians erfolgreicher Einsatz gegen die gallischen Bagauden mit der Unterstützung gleichgesetzt wird, die Herkules Jupiter im Kampf gegen die Giganten bot, durch die Zeitangabe *quondam*.

²⁰ Vgl. hierzu Pernot, *Epideictic Rhetoric*, 32f.

²¹ Nixon und Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors*, 55f.

²² 2,4: *An quemadmodum educatus institutusque sis praedicabo in illo limite, illa fortissimarum sede legionum, inter discursus strenuae iuventutis et armorum sonitus tuis vagitibus obstrepentes?*

Die Aussage spielt auf eine Legende aus Jupiters Kindheit an, der zufolge der junge Gott in einer Höhle versteckt wurde, damit er seinem mordenden Vater Saturn entgehe. Um das Geschrei des Säuglings zu übertönen, lärmten die Kureten vor dem Eingang mit ihren Waffen.²³ Anders als in den obigen Beispielen wird die Historizität des Mythos hier in Abrede gestellt. Durch das Verb *fingerē* klar als literarische Fiktion beurteilt, dient er im vorliegenden Fall dazu, die Besonderheit der Jugend Maximians herauszustellen: Im Gegensatz zum höchsten Gott war der Kaiser tatsächlich bereits im Kindesalter von Waffen umgeben.²⁴ Die panegyrische Übersteigerung fußt in diesem Fall nicht auf Analogie, sondern auf antithetischer Gegenüberstellung mit dem Mythos. Dass auch diese das Herrscherlob in mythische Sphären hebt, ist selbstverständlich: Der Kaiser übertrifft den Göttervater.

Einen ähnlichen Umgang mit der Frage nach Fakt und Fiktion finden wir in *Panegyricus* 2 (XII), wohl im August 389 n. Chr. vom gallischen Redelehrer Pacatus vor Kaiser Theodosius gehalten.²⁵ Zu Beginn der Rede geht auch Pacatus auf die Herkunft des Kaisers ein, hier auf Theodosius' spanische Heimat (4,1-5).²⁶ Er preist überschwänglich das Klima, die reichen Erträge von Feldern und Viehzucht sowie die Gold- und Edelsteinvorkommen Spaniens. Dann stellt er diese Vorzüge denjenigen gegenüber, die anderen Orten zugeschrieben werden. Den Vergleich leitet er mit einer Reflexion über deren Faktizität ein:

4,4: *Scio fabulas poetarum auribus mulcendis repertas aliqua nonnullis gentibus attribuisse miracula. Quae, ut sint vera, sunt singula; nec iam excutio veritatem [...].*

Ich kenne die Geschichten der Dichter, die, ersonnen, das Ohr zu erfreuen, einigen Völkern mancherlei Wunder zugeschrieben haben; selbst wenn sie wahr sind, sind sie Einzelphänomene: ihren Wahrheitsgehalt untersuche ich jetzt nicht [...].

²³ Vgl. Nixon und Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors*, 56; Richard L. Gordon, „Kureten“, *DNP* 6 (1999), 934-936.

²⁴ Die Passage kann gelesen werden als Versuch, Maximians Stellung gegenüber dem mit Jupiter assoziierten Diokletian zu stärken, vgl. Robin Seager, „Some Imperial Virtues in the Latin Prose Panegyrics: The Demands of Propaganda and the Dynamics of Literary Composition“, *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 4 (1983), 129-165, hier 131. Anderswo in der Rede steht dagegen die *concordia* der beiden Regenten im Zentrum, vgl. Rees, „The Emperors' New Names“, 229.

²⁵ Zu den historischen Umständen der Rede s. einleitend Nixon und Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors*, 437-447.

²⁶ Die Nähe dieser Passage zu der oben besprochenen in *Paneg.* 10 (II) betont Saylor Rodgers, „Divine Insinuation“, 322f. Anm. 67. Sie wendet sich in Auseinandersetzung mit Adolf Lippold, „Herrscherideal und Traditionsverbundenheit im Panegyricus des Pacatus“, *Historia* 17 (1968), 228-250, hier 245 gegen die Ansicht, dass Pacatus Zweifel bezüglich der Existenz (paganer) Götter gehabt habe. Auf die Frage nach der Konfession des Panegyrikers soll hier nicht eingegangen werden. Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass es sich bei der Auseinandersetzung mit dem Wahrheitsgehalt sowohl der panegyrischen Darstellung als auch der alten Mythen zuvorderst um einen Topos handelt, mit dem pagane Kaiser in ganz ähnlicher Weise gepriesen werden wie der christliche Theodosius.

Die Erzählungen über die Qualitäten anderer Orte werden auch hier als *fabulae poetarum* bezeichnet, deren Zweck in erster Linie die Unterhaltung sei (*auribus mulcendis repertas*). Damit wird ihr Wahrheitsgehalt infrage gestellt. Zwar betont der Redner, dass er in dieser Hinsicht kein abschließendes Urteil fällen möchte. Doch was wie Zurückhaltung erscheint, dient der Verherrlichung des Kaisers: Der Redner muss die überlieferten Geschichten nicht genau prüfen, so das implizierte Argument, Spanien übertrifft sie ohnehin. Im Anschluss stellt Pacatus die Geburt des Theodosius als größtes Verdienst Spaniens heraus. Vor dieser Erde, so schließt er, solle Kreta, die Wiege Jupiters, zurückstehen, ebenso wie Delos, Heimat von Apoll und Artemis, und Theben, Heimat des Herkules, denn: „Wir wissen nichts von der sicheren Verbürgtheit dessen, was wir da gehört haben, doch Spanien hat uns einen Gott geschenkt, den wir sehen.“ (4,5: *Fidem constare nescimus auditis; deum dedit Hispania quem vidimus*). Abermals legt sich der Panegyriker nicht fest, was die *fides* der erwähnten Herkunftssagen angeht; er zieht sie durch seine Darstellung jedoch in Zweifel. Die verbreitete Vorstellung des Herrschers als eines „manifesten Gottes“ (*deus praesens*) wird dagegen als Beleg für die Richtigkeit des überhöhten und des durch die Vergleiche in mythische Sphären gehobenen Lobpreises Spaniens gewertet.

Auch anderswo zieht Pacatus die Glaubwürdigkeit alter Mythen in Zweifel. In Kap. 16f. vergleicht er die Freundestreue, die der Kaiser bewiesen habe, indem er statt seiner Söhne Freunde zu Konsuln machte, mit derjenigen mythischer Freundespaare. Er verweist auf Peirithoos und Theseus, Pylades und Orest sowie Damon und Pinthias²⁷ und legt in einer komplizierten Argumentation dar, weshalb der Kaiser diese Figuren übertrifft (17,1f.):

17,2: *Ut haec esse vera credamus quae mendacis vatium in plausus aptata cavearum fidem tempori debent, num praestare credendo plus possumus quam ut istos qui amicitiae laude censentur amicorum fuisse quam sui diligentiores putemus? Sed cum [...] plus fere filios quam nosmet ipsos diligamus, omne vicit exemplum qui amicos his praetulit quos sibi praeferebat.*

Mag uns dies auch als wahr gelten, was durch die Lügen der Dichter für den Beifall der Zuschauerränge zurechtgemacht wurde und was seine Glaubwürdigkeit dem Lauf der Zeit verdankt: können wir etwa in unserem Glauben noch weiter gehen als anzunehmen, diejenigen, deren Wertschätzung nach dem Lob ihrer Freundschaft bemessen wird, seien um ihre Freunde liebevoller besorgt als um sich selbst? Doch da wir [...] unsere Söhne gewöhnlich mehr lieben als uns selbst, hat der jedes Beispiel übertroffen, welcher seine Freunde denen vorgezogen hat, denen er sonst vor sich selbst den Vorzug gab.

Die Wahrheit der bekannten Legenden wird auch hier nicht ausführlich diskutiert; der Kaiser übertrifft sie ohnehin. Durch den Hinweis auf die „Lügen

²⁷ Vgl. *Panegyrici Latini*, Bd. 2, 244.

(bzw. Erfindungen²⁸) der Dichter“ (*mendacia vatum*) wird ihre Glaubwürdigkeit jedoch angezweifelt. Allein ihr Alter, so impliziert Pacatus, habe den Dichtungen Autorität verliehen (*fidem tempori debent*).²⁹ Mit dem Hinweis auf das Theater (*in plausus aptata cavearum*) stellt er ein weiteres Mal den Unterhaltungswert der Dichtung heraus.

In *Panegyricus* 2 (XII) finden wir jedoch auch Passagen, die umgekehrt argumentieren. Im Rahmen seines Berichtes über Theodosius' Auseinandersetzung mit dem Usurpator Maximus erzählt Pacatus in Kap. 39, wie die Soldaten des Kaisers mit ungeheurer Geschwindigkeit nach Aquileia gekommen seien.³⁰ Zu Beginn stellt er die panegyrische Darstellung in argumentativen Zusammenhang mit Produkten der Kunst. Auf die Ikonographie der Victoria Bezug nehmend, betont er, dass diese „in den Erfindungen der Maler und Poeten zu Recht geflügelt dargestellt werde“ (1: *recte profecto [...] illa pictorum poetarumque commenta Victoriam finxere pinnatam*). Frage man die Soldaten nämlich nach ihrem gewaltigen Tempo, so betonten diese, dass sie die Strapazen des Marsches nicht wahrgenommen hätten, ja dass es ihnen sogar so vorgekommen sei, als hätten sie sich gar nicht mit ihren eigenen Körpern bewegt. Wie in einem Traum, in dem man, selbst unbeteiligt, bewegt werde, hätten sie vielmehr den Winden ihre untätigen Glieder überlassen (39,3: *tamquam per aliquas imagines somniorum ferrentur absentes praebuisse gestantibus ventis otiosorum ministeria membrorum*). Der Panegyriker unterstreicht explizit die Wahrheit dieser übersteigerten panegyrischen Darstellung und setzt sie in Bezug zu einer bekannten Legende, in diesem Fall der Epiphanie der Dioskuren Castor und Pollux bei der

²⁸ Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*, 590 (Register s. v. *mendacium*, *mentiri*) zeigt, dass das lateinische *mendacium* (bzw. *mentiri*) nicht nur die ‚Lüge‘, sondern zuweilen auch die ‚Unwahrheit‘ oder ‚Fiktion‘ bezeichnen kann. Er wendet sich (303f.; Anm. 717) gegen die Ansicht von Martin Hose, „Fiktionalität und Lüge: Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie“, *Poetica* 28 (1996), 257-274, dem zufolge die lateinische Dreiteilung von *res verae/historia* – *res fictae/argumentum* – *res fabulosae/fabula* bei der Übertragung der griechischen Zweiteilung ἀλήθεια – ψεῦδος ins Lateinische entstand: Da das lateinische *mendacium* bzw. *mentiri* anders als das „auch poetologisch besetzte, oszillierende Wort“ ψεῦδος stets eine Täuschungsabsicht ausgedrückt habe, musste es laut Hose für den lateinischen poetologischen Sprachgebrauch durch differenziertere Begriffe ersetzt werden. Im vorliegenden Fall spielt der Begriff *mendacium* m. E. auf das solonische Sprichwort von den „Lügen der Dichter“ an (hierzu Hose, „Fiktionalität und Lüge“, 260). Im Zentrum der Darstellung steht jedoch die Unterscheidung zwischen Wahrheit und Unwahrheit, kein moralisches Urteil. Für einen anderen Gebrauch des lateinischen *mentiri*, s. unten Anm. 59.

²⁹ Vgl. die Übersetzung von Nixon und Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors*, 467: „owe their credibility to the passage of time“.

³⁰ Zur Bedeutung des Topos der kaiserlichen *celeritas* vgl. Michael Mause, *Die Darstellung des Kaisers in der lateinischen Panegyrik* (Stuttgart: Steiner, 1994), 192-193. Sven Greinke, *Landschaft und Stadt als literarisierte Räume in den Panegyrici Latini der Tetrarchie* (Berlin: Edition Topoi, 2017), 32f. bringt die zentrale Rolle der Topoi *praesentia* und *celeritas* in Zusammenhang mit seiner Untersuchung des literarisierten Raumes in den *PL*. Nixon und Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors*, 506f. betonen, dass diese Zeitangabe „panegyrischer Lizenz“ geschuldet ist.

Schlacht von Pydna (168 v. Chr.). Diese kamen den Römern angeblich zu Hilfe und meldeten den in Makedonien errungenen Sieg noch am selben Tag in Rom.³¹

39,4: *Nec fides anceps: Nam si olim severi credere maiores Castoras geminos [...] pulverem cruoremque Thessalicum aquis Tiberis abluentes et nuntiassent victoriam et imputassent militiam, cur non tuae publicaeque vindictae confessam aliquam immortalis dei curam putemus adnissam? – nisi forte maiorem divini favoris operam res Romana poscebat Macedonico augenda regno quam tyrannico eximenda servitio.*

Der Glaube hieran [scil. an den Bericht der Soldaten] ist nicht anzuzweifeln: Denn wenn unsere strengen Vorfahren einst der Überzeugung waren, die Castor-Zwillinge [...] hätten Staub und Blut Thessaliens in den Wassern des Tiber abgewaschen, den Sieg verkündet und sich die kriegerische Leistung als ihren Verdienst angerechnet: Warum sollen wir dann nicht glauben, dass der unsterbliche Gott sich in einer offen bekundeten Sorge für deine und des Staates Rache eingesetzt hat? Es sei denn, das römische Staatswesen erforderte vielleicht eine größere Unterstützung seitens göttlicher Gunst in der Zeit, da Rom um das makedonische Reich zu vergrößern war, als nun, da es von tyrannischer Versklavung zu befreien war.

Der Wahrheitsgehalt der Legende wird hier positiver beurteilt als in den obigen Beispielen. Sie wird nicht als dichterische Fiktion gebrandmarkt und kann so in einem *argumentum a minori* in die Argumentation integriert werden: Wenn die Dioskuren den Römern nach Überzeugung der Vorfahren zu Hilfe kamen, dann darf man in der vorliegenden Situation, die für den Staat so viel gefährlicher gewesen sei, mit umso größerer Berechtigung an göttliche Unterstützung glauben.³² Auf diesen Gedanken aufbauend, schließt Pacatus, er könne folglich mit Recht (*iure*) behaupten, Reiter und Fußsoldaten seien im Flug nach Aquileia gelangt:

39,5: *Ego vero, si caeleste studium pro dignitate causarum aestimandum sit, iure contenderim equites tuos Pegasis, talaribus pedites vectos ac suspensos fuisse. Neque enim quia se divina mortalibus dedignantur fateri, idcirco quae visa non fuerint dubitabimus facta, cum facta videamus quae dubitaverimus esse facienda.*

Ich jedenfalls möchte, wenn der Eifer des Himmels am Rang der Beweggründe zu bemessen sein sollte, mit vollem Recht behaupten, dass deine Reiter von Pegasusrossen, deine Fußsoldaten von Flügelschuhen fortgetragen und in die Lüfte erhoben worden sind. Denn wir werden, da das Göttliche nicht geruht, sich den Sterblichen offen zu zeigen, nicht etwa deshalb zweifeln, dass Dinge geschehen sind, die nicht gesehen wurden: Wir sehen ja, dass Dinge vollbracht sind, von denen wir bezweifelt haben, dass sie ausführbar seien.

Das Bild der Soldaten, die auf geflügelten Pferden und Schuhen in die Luft gehoben werden, erscheint zunächst als hyperbolische Metapher. Indem es jedoch in die beschriebene Argumentation eingebaut und explizit als richtig dargestellt

³¹ Siehe dazu *Panegyrici Latini*, Bd. 2, 253.

³² Saylor Rodgers beschreibt den *Panegyricus* 2 (XII) als „vaguely monotheistic“ („Divine Insinuation“, 329).

wird (*iure contenderim*), verlässt der Redner die metaphorische Ebene zugunsten einer sich als faktuale Behauptung präsentierenden Aussage. Das Bild der fliegenden Soldaten, so impliziert er, sei *nicht* im Sinne uneigentlichen Sprechens zu verstehen. Die überraschende Wendung wird im Folgenden bekräftigt: Da man sehe, dass vollbracht wurde, was man für unmöglich gehalten hatte, müsse man akzeptieren, dass auch Dinge geschehen seien, die nicht sichtbar waren. Die Tatsache, dass niemand die Flügelschuhe der Soldaten sah, ist in der Logik des Herrscherlobes kein Beweis für deren Fiktivität.

Anderswo wird die Legende der Dioskuren noch expliziter als historische Wahrheit dargestellt und mit der überhöhten panegyrischen Darstellung verbunden: In *Panegyricus* 4 (X) (321 n. Chr.) erzählt der Redner Nazarius ausführlich, wie Konstantin der Große in seinem Kampf gegen den Rivalen Maxentius von himmelsgesandten, lichtumstrahlten Truppen unterstützt worden sei (14f.).³³ Er vergleicht die Ereignisse mit denen der mythischen Geschichte und wendet sich mit Nachdruck gegen die Auffassung, diese stelle eine Verfälschung der Wahrheit dar (15,5: *neque enim in hoc veri interpolatrix tenenda*). Dementsprechend bezeichnet er sie als *historia*, als geschichtlich beglaubigte Erzählung (ebd.). Auch im weiteren Verlauf der Rede präsentiert sich das Herrscherlob in historiographischem Duktus: Jene Alten, die die Geschichte in ihre „Annalen“ aufnahmen (15,5: *qui hoc annalium monumentis inligaverunt*), müssten sich nicht sorgen, dass der Glaube daran verblasse, fährt der Redner fort, denn unter Konstantin habe man nun noch Größeres erfahren (15,6). Der panegyrische Topos vom Übertreffen alter *exempla* wird hier mit der Diskussion über die Faktizität sowohl der alten als auch der gegenwärtigen Erzählung verbunden: Letztere verleiht ersterer Glaubwürdigkeit, mindert aber deren Bedeutung (15,6: *magnitudo principis nostri gestis veterum fidem conciliat, sed miraculum detrahit*); die Ereignisse der Gegenwart übertreffen die der Vergangenheit, sind deshalb aber nicht weniger wahr (15,7: *hoc certe uberius nec infirmius veritate*). Der Redner schließt im Duktus eines Gerichtsredners: Die Zuverlässigkeit seiner Aussage werde durch einen „doppelten Beweisgrund“ gestützt (*stat argumento duplici fides nixa*): Sowohl der Kaiser als auch Rom selbst hätten eine solche Hilfe verdient.

Wir sehen, dass die Reden nicht nur explizit die Wahrheit der panegyrischen Darstellung betonen, sondern diese Behauptung auch argumentativ untermauern. Hierzu ziehen sie alte Mythen und Legenden heran, die, ebenfalls auf ihren Wahrheitsgehalt ‚geprüft‘, in die Argumentation integriert werden. Sie können in ihrer Faktizität bestätigt oder angezweifelt und mit mehr oder weniger Nachdruck als dichterische Fiktion bewertet werden. Dabei wird zum einen auf Vokabular aus der iudicialen Rhetorik zurückgegriffen, etwa wenn die Panegyriker betonen, dass sie durch Zeugen (*testes*) und doppelten Beweisgrund

³³ Zu den historischen Hintergründen vgl. Nixon und Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors*, 334-342.

(*duplex argumentum*) belegte Tatsachen (*res probatae*) berichteten.³⁴ Zum anderen finden wir Begriffe aus einem literaturtheoretischen Diskurs, den die moderne Forschung heranzieht, wenn sie die Frage nach dem antiken Verständnis von Fiktionalität diskutiert:³⁵ Die Erörterung, welche Geschichten, der *licentia poetarum* geschuldet, in den Bereich von *fabulae* bzw. *res fictae* gehören und welche als *historia* anzusehen sind, erinnert begrifflich an die antike Einteilung der Erzählformen in *res verae/historia* (faktuale Erzählung), *res fictae/argumentum* (mögliche Fiktion) und *res fabulosae/fabula* (unwahrscheinliche bzw. unmögliche Fiktion). Der Hinweis auf die *mendacia vatum* in *Panegyricus* 2 (XII) greift auf den alten Vorwurf der ‚lügenden‘, d. h. die Unwahrheit sagenden Dichter zurück.

In dieser Weise diskutiert und bewertet, werden die alten Mythen entweder antithetisch dem ‚wahren‘ Herrscherlob entgegengestellt oder als Parallele in die Auseinandersetzung einbezogen.³⁶ Welcher dieser Wege beschritten wird, scheint von den Erfordernissen der jeweiligen Argumentation im Text abhängig zu sein: Panegyrische Behauptungen mit einem hohen Grad an Fiktivität, wie der Bericht von fliegenden Soldaten oder die Unterstützung des Kaisers

³⁴ Die Bedeutung argumentativer Strukturen und juristischen Fachvokabulars in der griechischen Epideiktik betont Ruth Webb, „Praise and Persuasion: Argumentation and Audience Response in Epideictic Oratory“, in *Rhetoric in Byzantium: Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*, hrsg. von Elizabeth Jeffreys (Aldershot: Ashgate, 2003), 127-135.

³⁵ Die Frage, ob bzw. ab wann in der Antike eine Vorstellung von Fiktionalität existierte und was diese von der modernen Konzeption unterscheidet, wird viel diskutiert, vgl. Wolfgang Rösler, „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike“, *Poetica* 12 (1980), 283-319, Wolfgang Rösler, „Fiktionalität in der Antike“, in *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Berlin: de Gruyter, 2014), 363-384, Hose, „Fiktionalität und Lüge“, 257-274, Bernhard Zimmermann, „Der Macht des Wortes ausgesetzt, oder: Die Entdeckung der Fiktionalität in der griechischen Literatur der archaischen und klassischen Zeit“, in *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktuales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 47-57 und Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*, dem die hier folgend gegebene deutsche Definition der drei Erzählformen entnommen ist.

³⁶ Alexandru Cizek, „The Function of the Heroic Myth in the Enkomium“, in *Actes de la XII^e conférence internationale d'études classiques 'Eirene', Cluj-Napoca 2-7 octobre 1972, Amsterdam*, hrsg. von Acad. Republicii Socialiste România (Bukarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România/Amsterdam: Adolf M. Hakkert, B. V., 1975), 295-305, hier 298-302 unterscheidet für das griechische Enkomium aufgrund ähnlicher Beobachtungen zwischen ‚hyperbolical synkrisis‘, die die poetische Lizenz des Mythos betone, und ‚agonistic synkrisis‘, die eine graduelle Überlegenheit des Gepriesenen gegenüber mythischen Figuren betone. Die Möglichkeit, dass der in seiner Faktizität bestätigte Mythos argumentativ in das Lob eingebaut wird, behandelt er nicht. Roger Rees, „Praising in Prose: Vergil in the Panegyrics“, in *Romane memento: Vergil in the Fourth Century*, hrsg. von Roger Rees (London: Duckworth, 2004), 33-46 zeigt, dass der Umgang der *PL* mit der Dichtung reflektiert und bei deren Bewertung zwiespalten ist. Manchmal wird die panegyrische Darstellung von den *fabulae poetarum* abgesetzt, anderswo werden epische Narrative für den Preis des Kaisers herangezogen (z. B. *Paneg.* 7 (VI) 12,6f.) oder wörtliche Zitate Vergils in das Lob eingebaut (z. B. *Paneg.* 11 (III) 14,2).

durch lichtumstrahlte Himmelsheere, werden mit Mythen parallelisiert, die als ‚wahr‘ bewertet werden. Die Tatsache, dass es in der mythischen Vorzeit wundersame Vorkommnisse gab, wird zum Argument für deren Existenz in der Gegenwart. Andersherum können die sichtbar ‚belegten‘ Wundertaten des Kaisers rückwirkend die Plausibilität überlieferter Legenden bestätigen. In beiden Fällen wird die Reflexion über den Wahrheitsgehalt alter und gegenwärtiger Geschichten verbunden mit dem panegyrischen Topos vom Übertreffen der Vergangenheit. Panegyrische Behauptungen mit einem niedrigen Grad an Fiktivität, wie Maximians waffenumtönte Kindheit an der Donaugrenze oder Theodosius’ Besetzung des Senats werden dagegen mythischen Geschichten entgegengestellt, die als fiktiv bewertet werden. Auch hier wird die Überlegenheit der Gegenwart postuliert. Sie basiert in diesem Fall auf der Behauptung, dass die alten ‚Märchen‘ nun durch reale Leistungen und Wohltaten des Kaisers ersetzt werden.³⁷

2.2 Reale Wunder und wundersame Realitäten

Wir finden die zwei bisher herausgearbeiteten Argumentationsweisen in Passagen wieder, in denen das Herrscherlob miraculöse Vorkommnisse bewertet, ohne dabei auf alte Mythen zurückzugreifen. Auch hier werden widersprüchliche Erklärungen geboten: Während die Redner manchmal betont rationale Erklärungen für wundersame Taten anführen,³⁸ werden solche Deutungen anderswo zugunsten explizit als wahr dargestellter Wundergeschichten zurückgewiesen.

Ein Beispiel für den ersteren Fall bietet *Panegyricus* 11 (III). In Kap. 8 preist der Redner darin die Schnelligkeit, mit der Diokletian und Maximian zu einem Treffen in Mailand gekommen seien. Die *celeritas* der Kaiser wird illustriert, indem sie mit der eines galoppierenden Pferdes und eines Schiffs unter vollen Segeln verglichen wird. Der Redner berichtet, die Kaiser hätten sogar die für ihre Geschwindigkeit sprichwörtliche Fama überholt (8,3). Dies habe zur Folge gehabt, dass die Menschen glaubten, Sonne und Mond hätten ihnen ihre Wagen geliehen. Diese Deutung weist der Panegyriker jedoch explizit als „Märchen“

³⁷ Zur Inszenierung der Überlegenheit der Gegenwart gegenüber der (mythischen) Vergangenheit in der spätantiken Panegyrik siehe Formisano und Sogno, „The Ways of *veritas*“, 195f., die jedoch nur auf die zweite hier vorgestellte Argumentationsweise eingehen. Zur Glorifizierung der Gegenwart in der frühkaiserzeitlichen Panegyrik vgl. auch Lisa Cordes, „*Si te nostra tulissent saecula*: Comparison with the Past as a Means of Glorifying the Present in Domitianic Panegyrics“, in *Valuing the Past in the Greco-Roman World*, hrsg. von James Ker und Christoph Pieper (Leiden: Brill, 2014), 294-325.

³⁸ In Plinius’ *Panegyricus* ist diese Art der Argumentation, bei der statt übersinnlicher ‚Wunder‘ die *virtus* des Kaisers für ungewöhnliche Leistungen verantwortlich gemacht wird, sehr prominent, vgl. Cordes, *Kaiser und Tyrann*, 198-203.

zurück. Tatsächlich sei es die Zuneigung der Kaiser füreinander gewesen, die für ihre ungeheure Geschwindigkeit verantwortlich gewesen sei:

8,4: *Sed removeamus istinc fabulas imperitorum, verum loquamur: vestra vobis pietas, sacratissime imperator, volucres dedit cursus.*

Doch lassen wir hier die Märchen der Unwissenden beiseite, sprechen wir die Wahrheit aus: es ist eure brüderliche Liebe, heiligster Imperator, die eurem Lauf Flügel verliehen hat.

Wir haben oben gesehen, wie in *Panegyricus* 2 (XII) ein entsprechendes Bild von der Bewegung des Kaisers ‚im Flug‘ überraschenderweise nicht metaphorisch gedeutet, sondern im eigentlichen Sinne als wahr dargestellt wurde. Hier wird der entgegengesetzte Weg beschriften: Die Deutung der Reise als Flug auf dem Sonnen- bzw. Mondwagen wird als *fabula* abgetan; mit *pietas* und *concordia* werden stattdessen zwei ‚rationale‘ Erklärungen für die Schnelligkeit der Herrscher angeführt. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Redner grundsätzlich eine rationale Ebene bevorzugt. Noch im selben Sinnzusammenhang rühmt er, abermals die Wahrheit seiner Darstellung betonend (9,2: *ut res est*), dass die Kaiser auf der Reise mit ihren göttlichen Schritten die von Schneemassen verschütteten Alpenwege gangbar gemacht hätten. Ihre Leistung wird dabei gleichgesetzt mit der mythischen Alpenüberquerung des Herkules, der die Rinder des Geryon von Spanien nach Italien führte. Mit einem Zeitadverb (9,4: *quondam*) wird diese als historische Wahrheit gewertet.

Die entgegengesetzte Strategie, bei der eine rationale Erklärung zugunsten einer fiktionalen Deutung zurückgewiesen wird, findet sich in *Panegyricus* 6 (VII), 310 n. Chr. in Trier an Konstantin den Großen gerichtet. In Kap. 7 stilisiert der Panegyriker die letzte Unternehmung, die Konstantins Vater Constantius gegen die Pikten führte, „in freizügiger Weise zu einer bewußt unternommenen, mystischen Jenseitsreise um“.³⁹ Obwohl die Darstellung klar fiktiv ist und dies, wie Karl Enenkel herausstellt, jedem im Publikum bekannt gewesen sein muss,⁴⁰ betont der Redner deren Wahrheit. Einen rationalen Grund für Constantius’ Reise weist er explizit zurück: Der Kaiser sei *nicht*, „wie man gemeinhin glaubte“ (7,1: *ut vulgo creditum est*), zur Erbeutung von Siegestrophäen nach Britannien gefahren; vielmehr hätten ihn die Götter ans Ende der Welt gerufen (*dis iam vocantibus ad intimum terrarum limen accessit*). Nicht die Pikten seien folglich das Ziel des Kaisers gewesen und auch nicht das entlegene Thule oder, „falls es sie gibt“ (7,2: *si quae sunt*), die Inseln der Seligen; vielmehr habe er sich, „was er keinem anvertrauen wolle“ (*quod eloqui nemini voluit*), zum

³⁹ Karl Enenkel, „Panegyrische Geschichtsmythologisierung und Propaganda: Zur Interpretation des Panegyricus Latinus VI“, *Hermes* 128 (2000), 91-126, hier 108.

⁴⁰ Enenkel, „Panegyrische Geschichtsmythologisierung und Propaganda“, 108f. Damit stützt er seine These, dass es dem Publikum nicht um historische Wahrheiten gegangen sei, sondern um das „(intellektuelle) Nachvollziehen der Ingeniosität“ des Redners sowie um die „geistig-seelische Partizipation am Festakt“.

Oceanus, dem Erzeuger der Götter und Ort ewigen Lichts, begeben wollen. Wir sehen, dass der Redner hier mehrfach und sogar in Bezug auf Aspekte, die für das Narrativ unerheblich sind, wie die Existenz der Inseln der Seligen, über die Wahrheit seiner Darstellung reflektiert.

Am Ende der Welt, fährt er fort, hätten sich „wirklich und wahrhaftig“ (7,3: *vere enim profecto*) die Tempel der Götter geöffnet. Jupiter selbst habe dem Kaiser die Hand entgegengestreckt und ihn in die Versammlung der Götter aufgenommen; Constantius habe an der Schwelle zum Jenseits seinen Sohn zum Nachfolger bestimmt. Letzteres ist der entscheidende Punkt der Darstellung, war doch die Machtübernahme Konstantins ein illegitimer Akt.⁴¹ Umso nachdrücklicher verweist der Panegyriker auf die Faktizität der Geschichte: „Gerade diesen Punkt so deutlich auszusprechen, gebietet uns die Wahrheit“ (7,4: *quod quidem ita nos dicere [...] veritas iubet*), betont er; sie zu äußern sei keine Schmeichelei, sondern Wiedergabe des Götterwillens (*cur [...] blandiamur, cum omnium deorum fuerit illa sententia [...]?*). Besteht der Redner bis zu diesem Punkt auf der Wahrheit einer klar mythologisierten Version der Geschehnisse, so wählt er im folgenden Abschnitt wieder einen stärker rationalisierenden Duktus. Dass Konstantin zum Kaiser bestimmt war, habe sich schon früher gezeigt, behauptet er, denn als er bei der Flotte ankam, sei diese in helles Licht getaucht worden. Dies habe „den Anschein erweckt, Konstantin sei nicht mit der staatlichen Post gekommen, sondern auf einem göttlichen Gefährt herbeigeflogen“ (7,5: *[...] ut non advectus cursu publico sed divino quodam advolasse curriculo videris*). Auch diese Darstellung ist panegyrisch überhöht, im Vergleich zu der expliziten Wahrheitsbeteuerung wundersamer Vorgänge in den vorausgehenden Abschnitten wird die Vorstellung übermenschlicher Fortbewegung jedoch mit mehr Zurückhaltung eingeführt. Ihre Faktizität wird, anders als in *Panegyricus* 11 (III), nicht ausgeschlossen. Mit der Formulierung *advolasse videreris* („es erweckte den Eindruck, als seist du herbeigeflogen“) wird sie jedoch in die Vorstellungswelt der Anwesenden verschoben und so scheinbar rationalisiert.

3. *Faktualität auf der Ebene des Inhalts – Faktualität auf der Ebene der Darstellung*

Wie kann das dargestellte Nebeneinander der unterschiedlichen Bewertungen von miraculösen Ereignissen und mythischen Erzählungen nun gedeutet werden? Wir haben gesehen, dass die Berichte über die gepriesenen Kaiser durch die Verwendung von Vokabular, das dem antiken ‚Fiktionalitätsdiskurs‘⁴² und

⁴¹ Nixon und Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors*, 212-217.

⁴² Ich setze den Begriff in Anführungsstriche, weil das antike Verständnis von Fiktionalität viel diskutiert wird und nicht gänzlich mit dem modernen Verständnis übereinstimmt; siehe oben Anm. 35.

der Sphäre der iudicialen Rhetorik entnommen ist, auch auf begrifflicher Ebene explizit dem Bereich faktualer Erzählung zugerechnet werden. Das Herrscherlob wendet sich mit dieser Darstellung und der Wahrheitsreflexion gegen die beiden zentralen Vorwürfe, die der epideiktischen Rede in der Antike gemacht wurden. Die Zurückweisung von Schmeichelei und Lüge liegt auf der Hand. Daneben setzen sich die Redner durch den argumentativen Duktus, der Zeugen, Argumente und Beweise anführt, und durch die Distanzierung von den Werken der Dichter, die lediglich der Zerstreuung dienten, mit der Funktion der epideiktischen Rede auseinander. Dieser wurde neben dem Vorwurf der Lüge auch jener der Nutzlosigkeit gemacht: Anders als die iudiciale und deliberative Rede diene sie, so die Kritik, nur der ästhetisch ansprechenden Zurschaustellung einer an sich unstrittigen Sache und habe keine gesellschaftliche Relevanz.⁴³ Auch gegen diesen Vorwurf wendet sich die sorgfältig für die Wahrheit argumentierende panegyrische Darstellung. Den Duktus des Historikers übernehmend, ‚prüft‘ der Lobredner Fakt und Fiktion überlieferter Geschichten und wägt scheinbar objektiv zwischen den unterschiedlichen Erklärungen für gegenwärtige Ereignisse ab.⁴⁴ In der Forschung wurde die Nähe von Herrscherlob und Historiographie vielfach herausgestellt.⁴⁵ Marco Formisano betont, dass sich die Panegyrik, indem sie für sich in Anspruch nimmt, die einzig wahre Version der Geschichte zu erzählen, als Konkurrentin der Geschichtsschreibung präsentiert.⁴⁶ Mit der Übernahme der historischen Pose zeigt sie sich zugleich als deren Nutznießerin:⁴⁷ Sie impliziert, dass ihr Ziel nicht bloße Unterhaltung, sondern die Darstellung und objektive Diskussion der kaiserlichen Taten sei, die der Nachwelt übermittelt werden sollen. So unterstreicht sie die eigene Bedeutung gegen anderslautende Kritik. In *Panegyricus* 2 (XII) wird dies explizit, wenn der Redner am Ende seines Lobpreises emphatisch verkündet, von ihm erhalte „jede Feder den Bericht der [kaiserlichen] Taten in korrekter Reihenfolge, die Dichtung ihren Stoff und die Geschichtsschreibung ihre

⁴³ Vgl. Pernot, *Epideictic Rhetoric*, 66-77; Formisano und Sogno, „The Ways of *veritas*“, 192, mit Hinweis auf Quint. *inst.* 3,8,7.

⁴⁴ Zur ‚Pose des Historikers‘ vgl. auch *Paneg.* 7 (VI) 8,4, wo Maximian dafür gepriesen wird, dass er als erster römische Feldzeichen über den Rhein habe vorrücken lassen, „eine Tat, die man in falscher Überlieferung schon früheren Kaisern zugeschrieben hat“ (*quod iam falso traditum de antiquis imperatoribus putabatur*).

⁴⁵ Siehe Rees, „Form and Function“; Formisano und Sogno, „The Ways of *veritas*“, 191-197; Marco Formisano, „Tarda antichità anacronica: Tra storiografia e panegirico“, in *Imagines Antiquitatis: Representations, Concepts, Receptions of the Past in Roman Antiquity and the Early Italian Renaissance*, hrsg. von Stefano Rocchi und Cecilia Mussini (Berlin: de Gruyter, 2017), 65-84, hier 79-83.

⁴⁶ Formisano, „Tarda antichità anacronica“, 80.

⁴⁷ Rees betont Ähnliches für die Übernahme der narrativen Form: „Anxiety about its own reliability permeates panegyric – and one way that treatise writers and orators themselves could respond to this anxiety was to align themselves with historiography and its better reputation“ („Form and Function“, 121).

Glaubwürdigkeit“ (47,6: *a me gestarum ordinem rerum stilus omnis accipiet, a me argumentum poetica, a me fidem sumet historia*).

Dies führt uns zurück zu der eingangs angesprochenen Frage nach dem textpragmatischen Status der Reden. In seiner Untersuchung des antiken ‚Fiktionalitätsdiskurses‘ unterscheidet Stefan Feddern fünf Theorieorte, denen sich Überlegungen zu Fiktionalität grundsätzlich zuordnen lassen: Sie kann auf der Ebene der Geschichte, auf der Ebene der Darstellung, der Textproduktion, der Textrezeption und in Zusammenhang mit der gesamten Sprachhandlungssituation diskutiert werden.⁴⁸ Diese Unterscheidung kann helfen, auch den faktualen Anspruch des Herrscherlobs, wie er sich in der vorliegenden Untersuchung darstellt, genauer zu fassen. Denn die ‚Pose des Historikers‘, die der Panegyriker einnimmt, betrifft mit der Sprecherinstanz einen anderen Theorieort als die Wahrheitsbeteuerungen selbst: Letztere betonen mit der Faktizität der erzählten Ereignisse die Wahrheit des Herrscherlobs auf der Ebene der Geschichte. Der abwägende Duktus des sich als Historiker und Gerichtsredner stilisierenden panegyrischen Sprechers betont sie zudem auf der Ebene der Darstellung:⁴⁹ Wir können dem Herrscherlob deshalb Glauben schenken, so wird impliziert, weil ein nach der Wahrheit forschender und für die Faktizität seiner Darstellung bürgender Sprecher es äußert. Das Wahrheitspostulat der Panegyrik und der damit verbundene faktuale Anspruch werden auf diese Weise gewissermaßen ‚verdoppelt‘.

4. *Fiktionalität in Zusammenhang mit der gesamten Sprachhandlungssituation*

Dies führt uns zu der eingangs angesprochenen Frage zurück, wie dieses, nun als ‚doppelt‘ beschriebene Wahrheitspostulat der Panegyrik mit den klar erkennbaren und, wie wir gesehen haben, oft unmittelbar mit der Wahrheitsreflexion verbundenen Fiktionen zu vereinbaren ist, die in den Reden zu finden sind. Auch hier hilft Fedderns Systematik weiter, in diesem Fall ein Blick auf die gesamte Sprachhandlungssituation. Darunter fasst Feddern das Zusammenspiel von Textstruktur, Textproduktion und Textrezeption im Rahmen kulturel-

⁴⁸ Vgl. Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*.

⁴⁹ Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*, 384-405; 552f., zeigt beim Blick auf die Ebene der Darstellung, dass der antike Diskurs nicht von einer vom Autor komplett zu scheidenden Sprecherinstanz ausgeht. So kann man m. E. auf der Ebene der Darstellung ebenfalls von unterschiedlichen Graden an Fiktivität ausgehen. Eine Sprecherinstanz in der Rolle des Historikers stünde demnach für größere Verlässlichkeit als eine Sprecherinstanz in der Rolle des Panegyrikers.

ler Konventionen.⁵⁰ In der Forschung zur antiken Panegyrik hat man den Ritualcharakter der epideiktischen Rede und ihren Kontext von Fest und Feier betont. Die Rede dient demnach nicht der Informierung der Zuhörer über ihnen unbekanntes Tatsachen, sondern dem Schaffen einer Gemeinschaft, in der über die Qualität des gepriesenen Kaisers und seiner Taten prinzipiell Einigkeit besteht. Zwar muss sich der Redner durchaus ingenios zeigen und plausibel argumentieren, anders als bei einer iudicialen oder deliberativen Rede (und – wie Ronning betont – anders als bei einer Schaudeklamation) muss er jedoch nicht fürchten, dass er unterbrochen oder ihm widersprochen wird.⁵¹ Menander Rhetor stellt zu Beginn seines Traktats zweimal die Übereinstimmung zwischen Redner und Publikum hinsichtlich der thematischen Ausrichtung der Rede und dem Maß an Übersteigerung heraus;⁵² in der eingangs zitierten Passage, in der er dem Redner empfiehlt, überhöhte Geschichten wenn nötig zu erfinden, unterstreicht er diesen Ratschlag mit dem Hinweis, dass die Zuschauer das Erzählte in der gegebenen Situation nicht überprüfen können.⁵³ Die panegyrische Sprachhandlungssituation ist somit gekennzeichnet von einem durch die Rede geschaffenen und ihr zugleich zugrunde liegenden Konsens, den ich als ‚panegyrischen Pakt‘ bezeichnen möchte: ‚Wahr‘, d. h. im gegebenen *setting* als wahr anerkannt, ist prinzipiell das, was darin als ‚wahr‘ dargestellt ist. Es muss lediglich in ein in sich schlüssiges panegyrisches Narrativ eingefügt sein.

Es ist aufschlussreich, diesen ‚panegyrischen Pakt‘ in diachronem Fokus zu betrachten. In der obigen Weise beschrieben, erinnert die panegyrische Erzähl- und Rezeptionshaltung an diejenige moderner Fiktionalitätstheorien. Dort

⁵⁰ So die Definition bei Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*, 94f. Vgl. auch Frank Zipfel, „Fiktion und fiktionales Erzählen aus literaturtheoretischer Perspektive“, in *Wie Geschichten schreiben: Frühchristliche Literatur zwischen Faktualität und Fiktionalität*, hrsg. von Susanne Luther, Jörg Röder und Eckhard D. Schmidt (Tübingen: Mohr Siebeck, 2015), 11-35, hier 30-32, der von „fiktionalem Erzählen als institutionalisierter Praxis“ spricht.

⁵¹ Vgl. Ronning, *Herrscherpanegyrik unter Trajan und Konstantin*, 10-18, mit Verweis auch auf theoretische Auseinandersetzungen mit Fest und Festrhetorik bei Josef Kopperschmidt, „Zwischen Affirmation und Subversion: Einleitende Bemerkungen zur Theorie und Rhetorik des Festes“, in *Fest und Festrhetorik: Zur Theorie, Geschichte und Praxis der Epideiktik*, hrsg. von Josef Kopperschmidt und Helmut Schanze (München: Fink, 1999), 9-21 und Rainer Paris, „Konsens, Fiktion und Resonanz: Über einige Wirkungsbedingungen ritueller Kommunikation“, in *Fest und Festrhetorik: Zur Theorie, Geschichte und Praxis der Epideiktik*, hrsg. von Josef Kopperschmidt und Helmut Schanze (München: Fink, 1999), 267-279; Rees, „Form and Function“, 110-115, Pernot, *Epideictic Rhetoric*, 98-100.

⁵² Vgl. mit Rees, „Form and Function“, 110, *Men. Rh.* 368, 4-7: Das Herrscherlob enthält „eine anerkannte/vereinbarte Steigerung“ (αύξησιν ὁμολογουμένην) der positiven Dinge, die mit dem Kaiser verbunden sind, und behandelt „Dinge, die allgemein als gut anerkannt sind“ (ὁμολογουμένοις ἀγατοῖς).

⁵³ *Men. Rh.* 371,12-14: δίδωσι γὰρ ἢ ὑπόθεσις διὰ τὸ τοὺς ἀκούοντας ἀνάγκην ἔχειν ἀβανίστως δέχεσθαι τὰ ἐγκώμια. „Der Gegenstand gibt diese Möglichkeit [scil. erfundene Dinge einzufügen], weil das Publikum keine andere Wahl hat, als das Enkomium ungeprüft zu akzeptieren.“

spielt bekanntlich die Vorstellung eines Paktes zwischen Textproduzenten und Textrezipienten ebenfalls eine wichtige Rolle.⁵⁴ Aufschlussreich ist in unserem Zusammenhang auch die in den modernen Theorien den Textproduzenten und -rezipienten zugeschriebene Haltung des ‚make-believe‘ und Samuel Coleridges bekannte Umschreibung der Fiktionsrezeption als „willing suspension of disbelief“: Wie in diesen Konzepten für moderne fiktionale Texte dargelegt, soll und wird sich auch der Rezipient des antiken Herrscherlobs im Rahmen der epideiktischen Kommunikationssituation im Normalfall auf das panegyrische Narrativ einlassen und für die Zeit der Rede in gewisser Weise ‚glauben‘, dass das, was er hört, ‚wahr‘ ist.⁵⁵ Ob dies tatsächlich der Fall ist, ist jedoch unerheblich.⁵⁶ Da sich das Publikum zugleich der Besonderheit dieser Kommunikationssituation bewusst ist, entsteht eine – ebenfalls in der modernen Fiktionalitätstheorie beschriebene – kommunikative ‚Doppelstruktur‘. Diese ermöglicht es, dass die Rezipienten einerseits im Bewusstsein von Fiktion und Übersteigerung Vergnügen empfinden, wenn sie die Ingeniosität des Redners und die Entfaltung seines Narrativs beobachten, andererseits im Sich-Einlassen auf die Fiktion an der Erzählung emotional beteiligt sein können.⁵⁷

Die Beobachtung, dass die modernen Beschreibungen fiktionaler Texte in mancher Hinsicht auf das sich so explizit als wahr gebende Herrscherlob übertragen werden können, deckt sich mit der eingangs referierten Einschätzung von Roger Rees, der zufolge das Wahrheitspostulat der Panegyrik weder auf Seite der Textproduktion noch auf Seite der Textrezeption tatsächlich ernst ge-

⁵⁴ Vgl. zum Fiktionspakt zusammenfassend Zipfel, „Fiktion und fiktionales Erzählen“, 30-32.

⁵⁵ Vgl. die Umschreibung der *make-believe*-Haltung bei Zipfel, „Fiktion und fiktionales Erzählen“, 26: „So wird mit *make-believe* die Haltung bezeichnet, sich selber bzw. die Gruppe [...] etwas glauben zu machen. In Analogie zum *make-believe* in Kinderspielen kann man die Bedeutung des *make-believe* als Rezeptionshaltung gegenüber fiktionalen Erzähltexten ungefähr wie folgt formulieren: So wie Kinder für die Zeit des Spiels in einer gewissen Weise daran glauben, dass die einen Cowboys und die anderen Indianer sind, [...] so soll und wird der Leser für die Zeit der Lektüre in einer ähnlichen Weise daran glauben, dass das, was er liest, eine wahre Geschichte ist.“

⁵⁶ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die Analyse der Festrede bei Paris, „Konsens, Fiktion und Resonanz“, 273-275, dem zufolge rituelle Kommunikation auf einem „fiktionalen Konsens“ beruht. Die Festrede diene der „Pflege von Konsensfiktionen“: „Die Festrede *definiert* die Wirklichkeit der Gemeinschaft und die Gemeinschaft als wirklich.“

⁵⁷ Die moderne Literaturtheorie behandelt diese Doppelstruktur in Zusammenhang mit dem sog. „Fiktionsparadox“ (Zipfel, „Fiktion und fiktionales Erzählen“, 28), das, vereinfacht ausgedrückt, fragt, wie fiktionale Texte trotz des Fiktionsbewusstseins ihrer Rezipienten Wirkung entfalten können, vgl. Zipfel, „Fiktion und fiktionales Erzählen“, 28f. Passend erscheint hier auch das aus den Medienwissenschaften stammende Konzept der „fiktionalen Immersion“ (Christiane Voss, „Fiktionale Immersion“, *montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 17.2 (2008), 69-86), das über Coleridges Formel einer *willing suspension of disbelief* insofern hinaus geht, als es neben dem „Effekt auf unser Überzeugungssystem“ auch das immersive Erleben des Rezipienten berücksichtigt (vgl. Voss, „Fiktionale Immersion“, S. 70f.).

nommen würde.⁵⁸ Mit Blick auf die gesamte Sprachhandlungssituation muss der faktuale Anspruch, den wir auf der Ebene der Geschichte und auf der Ebene der Darstellung ausgemacht haben, offenbar relativiert werden. Diese Überlegung wird gestützt durch eine bekannte antike Kritik an der Panegyrik. In einer als selbstkritisches Bekenntnis modellierten Äußerung berichtet Augustin von der Last, die er bei seiner Lobrede auf Kaiser Valentin II. empfunden habe, da er mit „Lügen“ die Gunst der Anwesenden zu erlangen suchte:

conf. 6,6,9: quam ergo miser eram [...] die illo quo, cum pararem recitare imperatori laudes, quibus plura mentirer et mentienti faveretur ab scientibus [...].

Wie elend war ich [...] an jenem Tag, als ich mich anschickte, eine Lobrede auf den Kaiser zu halten, die mit vielen Lügen gespickt war, und die mir, dem Lügenden, die Gunst derer verschaffte, die das wussten [...].

Entscheidend ist hier der Hinweis, die Anwesenden seien dem Lügenden gewogen gewesen, während sie die Lügen als solche erkannten (*mentienti faveretur ab scientibus*). Nimmt man dieser Kritik die Polemik, indem man ‚Lügen‘ durch ‚Fiktionen‘ ersetzt, wird auch hier ein Erzähl- und Rezeptionsmodus sichtbar, wie er in den modernen Fiktionalitätstheorien beschrieben ist: Die Zuhörer wissen *und begrüßen es*, dass die Rede erfundene Elemente enthält. Augustin dagegen signalisiert durch seine Wortwahl, dass er nicht länger bereit ist, die kommunikative Übereinkunft, die einer solchen Rezeption zugrunde liegt, aufrechtzuerhalten. Anders als Menander Rhetor, der für die angeratenen panegyrischen Fiktionen mit *πλάσαι* die griechische Übersetzung des lateinischen *fingere* und damit einen neutralen Terminus verwendet, insistiert Augustin im Rahmen seiner Selbstbezeichnung auf dem (zumindest potentiell) moralisch aufgeladenen Begriff *mentiri*.⁵⁹ Damit kündigt er den ‚panegyrischen Pakt‘ in der Retrospektive auf.

⁵⁸ Rees, „Form and Function“, 106. Auch Enenkel betont, dass weder Redner noch Kaiser und Publikum an einer wahrheitsgetreuen Übermittlung historischer Fakten interessiert gewesen seien. Entscheidend seien die *inventio* des Redners, zu der auch Fiktion gehöre, sowie die Umgestaltung historischen Geschehens, die Enenkel unter dem Begriff der ‚Geschichtsmythologisierung‘ fasst („Panegyrische Geschichtsmythologisierung und Propaganda“, 94-96). Quintilians Diskussion der Hyperbel weist in eine ähnliche Richtung: Die Hyperbel, so schreibt er, übersteigere stets das Glaubwürdige (*inst. 8,6,73: est omnis hyperbole ultra fidem*). Sie sage zwar die Unwahrheit, aber nicht so, dass sie durch die Unwahrheit betrügen wolle (74: *mentiri hyperbolen, nec ita, ut mendacio fallere velit*). Mit der Vorstellung einer ‚Unwahrheit, die nicht geglaubt werden will‘ ähnelt auch diese Definition dem modernen Konzept von Fiktionalität. Dennoch bleibt die außerliterarische Realität Bezugspunkt: Die Hyperbel ist dann eine Tugend, wenn auch der Gegenstand, auf den sie sich bezieht, das natürliche Ausmaß übersteigt (76: *tum est hyperbole virtus, cum res ipsa, de qua loquendum est, naturalem modum excessit*). Vgl. hierzu Pernot, *Epidictic Rhetoric*, 60.

⁵⁹ Wie oben (Anm. 28) vermerkt, muss *mentiri* nicht notwendigerweise ‚lügen‘ bedeuten, sondern kann in einem neutraleren Sinne das ‚Fingieren‘ oder ‚Behaupten der Unwahrheit‘ bezeichnen. Im vorliegenden Fall scheint mir der Begriff jedoch klar moralisch aufgeladen. Hierfür spricht nicht nur der Kontext der Selbstbezeichnung, sondern auch die

Folgt man diesen Überlegungen, so liegt mit der spätantiken lateinischen Panegyrik eine Textsorte vor, die in auffälliger Weise faktuales und fiktionales Erzählen kombiniert und so eine „Hybridisierung“ aufweist, wie sie Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner für moderne Fernsehformate und Hubert Irsigler für biblische Texte konstatiert haben.⁶⁰ Wichtig für die in den Altertumswissenschaften geführte Debatte darüber, ob und inwiefern es in der Antike ein Verständnis von Fiktionalität gab, ist, dass die Problematik der panegyrischen Kommunikationssituation und deren ‚Lösung‘ in den Texten jedenfalls über das hinausgeht, was mit der Dichotomie Fiktivität/Faktizität beschrieben werden kann. Betrachten wir die untersuchten Texte aus der dargestellten Perspektive, so ist es gerade das auffällige Nebeneinander von panegyrischer Übersteigerung auf der einen und expliziter Wahrheitsbeteuerung auf der anderen Seite, das den ‚panegyrischen Pakt‘ konstituiert: Je größer die ‚Zumutung‘ ist, die der Kontrast von deutlich erkennbarer Fiktion und Wahrheitspostulat schafft, desto größer ist die Notwendigkeit einer diese Zumutung auflösenden kommunikativen Übereinkunft. Dadurch dass die Anwesenden sich bereit zeigen, eine solche Übereinkunft einzugehen, demonstrieren sie in der Gemeinschaft ihre Loyalität zum Kaiser und bestätigen so dessen Machtanspruch.⁶¹ In der Akzeptanz der als ‚wahr‘ präsentierten Fiktionen zeigt sich die Faktizität kaiserlicher Macht.⁶²

direkte Gegenüberstellung von *mentienti* und *faveretur*, die ihre Polemik nur dann entfaltet, wenn *mentiri* einen an sich zu kritisierenden Akt, das Lügen, bezeichnet. Zu *πλάσαι* als griechischer Übersetzung des lateinischen *fingere* siehe Hose, „Fiktionalität und Lüge“, 272.

⁶⁰ Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner, „Einleitung“, in *Faktales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 7-22, hier 11-13; Hubert Irsigler, „Erzählen in biblischer Literatur: konfessorisch – faktual und fikional“, in *Faktales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 23-46.

⁶¹ Nach Rees ist die *raison d'être* der panegyrischen Rede „a public display of loyalty to the emperor“ („Form and Function“, 111).

⁶² Ich danke Monika Fludernik und den KollegiatInnen des GRK 1767, insbesondere Martin Hinze und Hanna Häger, für die Einladung zur Ringvorlesung. Den TeilnehmerInnen an der Diskussion nach dem Vortrag danke ich für wichtige Hinweise, den HerausgeberInnen des vorliegenden Bandes für die kritische Durchsicht des Manuskripts. Frühere Versionen dieses Textes wurden in München, Berlin und Konstanz vorgestellt. Für Kritik und wichtige Anregungen bin ich insbesondere Stefan Feddern, Joachim Knappe, Marvin Müller und Janja Soldo zu Dank verpflichtet. Für verbleibende Fehler bin ich selbst verantwortlich.

Bibliographie

- Bartsch, Shadi. „The Art of Sincerity: Pliny’s Panegyricus“. In *Oxford Readings in Classical Studies: Latin Panegyric*, hrsg. von Roger Rees (Oxford: University Press, 2012), 148-193. [urspr. Bartsch, Shadi. *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1994), 148-187.]
- Borgognoni, Rocco. „Parlare alle istituzioni, parlare delle istituzioni: Retorica, verità e persuasione nell’oriente tardoantico“. In *Istituzioni, carismi ed esercizio del potere (IV–VI secolo d.C.)*, hrsg. von Giorgio Bonamente und Rita Lizzi Testa (Bari: Edipuglia, 2010), 77-90.
- Cizek, Alexandru. „The Function of the Heroic Myth in the Enkomium“. In *Actes de la XII^e conférence internationale d’études classiques ‘Eirene’, Cluj-Napoca 2–7 octobre 1972, Amsterdam*, hrsg. von Société des Études Classiques de la République Socialiste de Roumanie (Bukarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România/Amsterdam: Adolf M. Hakkert, B. V., 1975), 295-305.
- Cordes, Lisa. „*Si te nostra tulissent saecula*: Comparison with the Past as a Means of Glorifying the Present in Domitianic Panegyrics“. In *Valuing the Past in the Greco-Roman World*, hrsg. von James Ker und Christoph Pieper (Leiden: Brill, 2014), 294-325.
- Cordes, Lisa. *Kaiser und Tyrann: Die Kodierung und Umkodierung der Herrscherpräsentation Neros und Domitians* (Berlin: de Gruyter, 2017).
- Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von Hubert Cancik u. a., 16 Bde. (Stuttgart: Metzler, 1996–2003). [zit. als DNP]
- Dingel, Joachim. „Panegyrik, II. Römisch“. *DNP* 9 (2000), 242-244.
- Enekel, Karl. „Panegyrische Geschichtsmythologisierung und Propaganda: Zur Interpretation des Panegyricus Latinus VI“. *Hermes* 128 (2000), 91-126.
- Feddern, Stefan. *Der antike Fiktionalitätsdiskurs* (Berlin: de Gruyter, 2018).
- Fludernik, Monika, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner. „Einleitung“. In *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktuales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 7-22.
- Formisano, Marco und Cristina Sogno. „The Ways of *veritas*: Historiography, Panegyric, Knowledge“. In *Spätantike Konzeptionen von Literatur*, hrsg. von Jan R. Stenger (Heidelberg: Winter, 2015), 183-206.
- Formisano, Marco. „Tarda antichità anacronica: Tra storiografia e panegirico“. In *Imagines Antiquitatis: Representations, Concepts, Receptions of the Past in Roman Antiquity and the Early Italian Renaissance*, hrsg. von Stefano Rocchi und Cecilia Mussini (Berlin: de Gruyter, 2017), 65-84.
- Fornaro, Sotera. „Panegyrik, I. Griechisch“. *DNP* 9 (2000), 240-242.

- Gómez Santamaría, Isabel. „*Miraculum* y postura autorial en el Panegírico Latino“. *Helmántica* 65 (2014), 153-166.
- Gordon, Richard L. „Kureten“. *DNP* 6 (1999), 934-936.
- Greinke, Sven. *Landschaft und Stadt als literarisierte Räume in den Panegyrici Latini der Tetrarchie* (Berlin: Edition Topoi, 2017).
- Holzberg, Niklas. *Die römische Liebeslegie: Eine Einführung*, 6. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015).
- Hose, Martin. „Fiktionalität und Lüge: Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie“. *Poetica* 28 (1996), 257-274.
- Isigler, Hubert. „Erzählen in biblischer Literatur: konfessorisch – faktual und fiktional“. In *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktuales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 23-46.
- Kopperschmidt, Josef. „Zwischen Affirmation und Subversion: Einleitende Bemerkungen zur Theorie und Rhetorik des Festes“. In *Fest und Festrhetorik: Zur Theorie, Geschichte und Praxis der Epideiktik*, hrsg. von Josef Kopperschmidt und Helmut Schanze (München: Fink, 1999), 9-21.
- La Bua, Giuseppe. „*Laus deorum* e strutture inniche nei Panegyrici latini di età imperiale“. *Rhetorica* 27.2 (2009), 142-158.
- Lippold, Adolf. „Herrscherideal und Traditionsverbundenheit im Panegyricus des Pacatus“. *Historia* 17 (1968), 228-250.
- Maguinness, W. S. „Some Methods of the Latin Panegyrist“. *Hermathena* 22 (1932), 42-61.
- Maguinness, W. S. „Locutions and Formulae of the Latin Panegyrist“. In *Oxford Readings in Classical Studies: Latin Panegyric*, hrsg. von Roger Rees (Oxford: University Press, 2012), 265-288. [urspr. *Hermathena* 23 (1933), 117-138.]
- Mause, Michael. *Die Darstellung des Kaisers in der lateinischen Panegyrik* (Stuttgart: Steiner, 1994).
- Nixon, Charles E. V. und Barbara Saylor Rodgers, Hg. *In Praise of Later Roman Emperors: The Panegyrici Latini* [1994]. Introduction, translation and historical commentary with the Latin text of R. A. B. Mynors (Berkeley: University of California Press, 2015).
- XII Panegyrici Latini* rec. brevis adnotatione critica instr. Roger A. B. Mynors (Oxford: Clarendon, 1964).
- Panegyrici Latini: Lobreden auf römische Kaiser*, Bd. 1: *Von Diokletian bis Konstantin*, lateinisch und deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Brigitte Müller-Rettig (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008).

- Panegyrici Latini. Lobreden auf römische Kaiser*, Bd. 2: *Von Konstantin bis Theodosius*, lateinisch und deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Brigitte Müller-Rettig (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2014).
- Paris, Rainer. „Konsens, Fiktion und Resonanz: Über einige Wirkungsbedingungen ritueller Kommunikation“. In *Fest und Festrhetorik: Zur Theorie, Geschichte und Praxis der Epideiktik*, hrsg. von Josef Kopperschmidt und Helmut Schanze (München: Fink, 1999), 267-279.
- Pernot, Laurent. *Epideictic Rhetoric: Questioning the Stakes of Ancient Praise* (Austin: University of Texas Press, 2015).
- Rees, Roger. „Praising in Prose: Vergil in the Panegyrics“. In *Romane memento: Vergil in the Fourth Century*, hrsg. von Roger Rees (London: Duckworth, 2004), 33-46.
- Rees, Roger. „The Emperors’ New Names: Diocletian Jovius and Maximian Herculius“. In *Herakles and Hercules: Exploring a Graeco-Roman Divinity*, hrsg. von Louis Rawlings und Hugh Bowden (Swansea: Classical Press of Wales, 2005), 223-239.
- Rees, Roger. „The Form and Function of Narrative in Panegyric“. In *Form and Function in Roman Oratory*, hrsg. von D. H. Berry und Andrew Erskine (Cambridge: University Press, 2010), 105-121.
- Rees, Roger. „The Modern History of Latin Panegyric“. In *Oxford Readings in Classical Studies: Latin Panegyric*, hrsg. von Roger Rees (Oxford: University Press, 2012), 3-48.
- Rösler, Wolfgang. „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike“. *Poetica* 12 (1980), 283-319.
- Rösler, Wolfgang. „Fiktionalität in der Antike“. In *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Berlin: de Gruyter, 2014), 363-384.
- Ronning, Christian. *Herrscherpanegyrik unter Trajan und Konstantin: Studien zur symbolischen Kommunikation in der römischen Kaiserzeit* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2007).
- Saylor Rodgers, Barbara. „Divine Insinuation in the Panegyrici Latini“. In *Oxford Readings in Classical Studies: Latin Panegyric*, hrsg. von Roger Rees (Oxford: University Press, 2012), 289-334. [urspr. *Historia* 35 (1986), 69-104.]
- Seager, Robin. „Some Imperial Virtues in the Latin Prose Panegyrics: The Demands of Propaganda and the Dynamics of Literary Composition“. *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 4 (1983), 129-165.
- Seelentag, Gunnar. *Taten und Tugenden Traians: Herrscherdarstellung im Principat* (Stuttgart: Steiner, 2004).
- Voss, Christiane. „Fiktionale Immersion“. *montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 17.2 (2008), 69-86.

- Webb, Ruth. „Praise and Persuasion: Argumentation and Audience Response in Epideictic Oratory“. In *Rhetoric in Byzantium: Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*, hrsg. von Elizabeth Jeffreys (Aldershot: Ashgate, 2003), 127-135.
- Zimmermann, Bernhard. „Der Macht des Wortes ausgesetzt, oder: Die Entdeckung der Fiktionalität in der griechischen Literatur der archaischen und klassischen Zeit“. In *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktuales und fiktionales Erzählen 1), hrsg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner (Würzburg: Ergon, 2015), 47-57.
- Zipfel, Frank. „Fiktion und fiktionales Erzählen aus literaturtheoretischer Perspektive“. In *Wie Geschichten Geschichte schreiben: Frühchristliche Literatur zwischen Faktualität und Fiktionalität*, hrsg. von Susanne Luther, Jörg Röder und Eckhard D. Schmidt (Tübingen: Mohr Siebeck, 2015), 11-35.

Historiographisierung als Kompilationstechnik. De-Fiktionalisierung in der *Weltchronik* Heinrichs von München¹

Timo Felber

1. Forschungsgeschichte

Die Frage nach der Fiktionalität volkssprachlicher Literatur des Mittelalters wird seit 35 Jahren intensiv in der Forschung diskutiert. Den Startpunkt setzten Hans Robert Jaufß, Rainer Warning und Hans Ulrich Gumbrecht auf dem „Poetik und Hermeneutik“-Kolloquium „Funktionen des Fiktiven“, als sie sich 1983 erstmals den Schwierigkeiten stellten, eine an modernen Paradigmen entwickelte Begrifflichkeit auf die literarische und bildungsgeschichtliche Situation der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts zu übertragen.² Damals zog und seitdem zieht man als Untersuchungsobjekt nahezu ausschließlich den höfischen Roman heran. Dieser muss als Erprobungsfeld divergierender Argumentationen erhalten, obwohl seine in die Moderneweisenden Merkmale fiktionalen Erzählens offensichtlich sind (ich nenne hier nur die Vermittlungsinstanz des unzuverlässigen Erzählers, die Signale ironischer Erzähldistanz, die zahlreichen fiktiven Elemente).³ Gegenwärtig lassen sich in meiner Disziplin, der germanistischen Mediävistik, zwei grundsätzliche Forschungspositionen zum Thema Fiktionalität im Mittelalter unterscheiden: Wenn die Alterität mittelalterlicher Kultur und Literatur betont werden soll (auch aus eigenem, fachpolitischem Interesse), spricht man dem höfischen Roman entweder die Fiktionalität kurzerhand mit Hinweis auf die fehlende eigenständige Fiktionstheorie dieser Epoche

¹ Der Beitrag fußt in weiten Teilen auf meiner unveröffentlichten Habilitationsschrift *Historiographie und historischer Roman: Poetologische Zugänge zur volkssprachigen Geschichtsschreibung des 12. und 13. Jahrhunderts*, Köln 2006.

² Rainer Warning, „Der inszenierte Diskurs: Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser (München: Fink, 1983), 183-206; Hans Robert Jaufß, „Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität“, in *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser (München: Fink, 1983), 423-431; Hans Ulrich Gumbrecht, „Wie fiktional war der höfische Roman“, in *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser (München: Fink, 1983), 433-440.

³ Vgl. dazu schon ganz früh die konzisen poetologischen Beschreibungen des höfischen Romans von Rainer Warning, „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“, in *Identität*, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle (München: Fink, 1979), 553-589.

ab oder aber verweist auf eine den Freiraum des Erzählens stark einschränkende Institutionalisierung und didaktisierende Zwecksetzung mittelalterlicher Literatur.⁴ Wird der Modernitätsschub im Literaturbetrieb des 12. Jahrhunderts hingegen in den Fokus gerückt, kommt dabei der Entdeckung der Fiktionalität ein besonderer heuristischer Wert zu. Walter Haug war es, der mit seiner These von der ‚Entdeckung der Fiktionalität im 12. Jahrhundert‘ und ihrer spezifischen Darstellungsform in der frei entworfenen Handlungsstruktur des arturischen Romans maßgeblich die Auseinandersetzungen in meiner Disziplin bestimmt hat, was die Debatte allerdings nur wenig voranbrachte, da Haug einerseits auf eine Zusammenführung der ganz verschiedenen mediävistischen Forschungsansätze und andererseits auf eine Einbindung der Ergebnisse der modernen Fiktionalitätsforschung verzichtet hatte.⁵ An diese schlossen dann erst in den 90er Jahren in unterschiedlicher Intensität und Qualität sowohl die Monographien Gertrud Grünkorns und Brigitte Burrichers als auch die Sammelbände „Fiktionalität im Artusroman“ sowie „Das Wunderbare in der arthurischen Literatur“ an.⁶ Während die Forschung der merkwürdigen These Haugs, die Fiktionalität sei durch die Doppelwegstruktur des Artusromans erst ermöglicht worden, zurecht kritisch gegenübergestanden hatte, begann die germanistische Mediävistik zunehmend auf der Basis moderner Theorieentwürfe die Fiktionalität des Artusromans anzuerkennen und daraus vorsichtige Folgerungen einer Teilautonomisierung volkssprachlicher Literatur abzuleiten. Allerdings bleiben in dieser Diskussion die aufgrund ihrer größeren historischen Referenzen für unsere Fragestellung weitaus interessanteren Antikenromane, deutschen Heldenepen und französischen *chansons de geste* fast gänzlich ausgeklammert. Diese Textgattungen sind deshalb für unsere Fragestellung interessanter, weil sie ihre Fiktionalität weit weniger offensichtlich als der Artusroman aus-

⁴ Vgl. auch die kursorische Diskussion der Forschungsgeschichte bis in die Mitte der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts bei Gertrud Grünkorn, *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200* (Berlin: Schmidt, 1994), 187-194. Vgl. zuletzt und grundlegend Sonja Glauch, „Fiktionalität im Mittelalter, revisited“, in *Poetica* 46 (2014), 85-139.

⁵ Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts: Eine Einführung* (Darmstadt: WB, 1985). Haugs Prämissen (die Unabhängigkeit Chrétiens und seiner Nachfolger von der lateinischen Poetik, der radikale Neueinsatz einer innerliterarischen Sinnsetzung, die Musterhaftigkeit der Doppelwegstruktur) sind zu Recht nachhaltig in der *scientific community* kritisiert worden, z. B. von Joachim Heinzele, „Die Entdeckung der Fiktionalität: Zu Walter Haugs ‚Literaturtheorie im deutschen Mittelalter‘“, in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 112 (1990), 55-80 oder auch von Alois Wolf, „Modell – Fiktion – Sinn: Zu Walter Haugs neuestem Band gesammelter Schriften“, in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2004), 395-405.

⁶ Grünkorn, *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*; Brigitte Burricher, *Wahrheit und Fiktion: Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts* (München: Fink, 1996); Volker Mertens und Friedrich Wolfzettel, Hg., *Fiktionalität im Artusroman: Dritte Tagung der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.-15. Februar 1992* (Tübingen: Niemeyer, 1993); Friedrich Wolfzettel, Hg., *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur: Probleme und Perspektiven* (Tübingen: Niemeyer, 2003).

stellen und stattdessen vermeintliches oder auch tatsächliches historisches Wissen in den literarischen Diskurs einspeisen.

2. Fragestellung

Den volkssprachlichen Epen des Hochmittelalters sind Gegenwartserzählungen genauso fremd wie ‚freie‘ Erfindungen möglicher Erzählwelten. Im 12. und 13. Jahrhundert werden in den literarischen Großformen nahezu ausschließlich historische Stoffe verarbeitet oder Erzählungen in einer als ‚real‘ aufgefassten Vergangenheit verankert: Dabei orientiert sich die volkssprachliche Literatur an den Lehrgebäuden antiker Rhetorik und mittelalterlicher Poetik, die der *narratio* die Beschäftigung mit bereits Geschehenem zuweisen.⁷ So heißt es sowohl bei Quintilian als auch bei Isidor von Sevilla, dass Historiker und Dichter auf dasselbe historische Material zugreifen müssten.⁸ Historizität ist folglich konstitutiv für das volkssprachliche Erzählen in den literarischen Großformen des Hochmittelalters (das dadurch aber noch nicht zwangsläufig einen historischen Wahrheitsanspruch reklamiert).⁹ Doch genau hier – in dem von der Rhetorik vorgegebenen und vom Literaturbetrieb aufgegriffenen Zusammenspiel von Dichtung und Geschichtsschreibung – konstituiert sich ein Forschungsproblem, das bislang abseits der Frage nach den epistemologischen Voraussetzungen des höfischen Romans ungelöst scheint und sich folgendermaßen formulieren lässt: Wie lässt sich unter dieser spezifisch epochalen Bindung an das Historische der

⁷ Vgl. dazu auch Fritz Peter Knapp, „Historische Wahrheit und poetische Lüge: Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter“, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980), 581-635, wieder in: Fritz Peter Knapp, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik: Sieben Studien und ein Nachwort* (Heidelberg: Winter, 1997), 9-64, der allerdings die ironische Dimension zahlreicher Wahrheitsbeteuerungen der volkssprachlichen Literatur ausblendet.

⁸ Bei Quintilian heißt es über die Ausführungen der Rhetoriker zur *narratio*: *Adiciunt expositionem et praeteritorum esse temporum, quae est frequentissima* (Quint. inst. IV 2,3; Ausgabe: M. Fabi Quintiliani. *Institutionis oratoriae libri duodecim*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Michael Winterbottom, 2 Bde. (Oxford: University Press, 1970), Bd. 1: libri I-VI, 201). Auch Isidor von Sevilla schreibt in seiner Abhandlung über das *officium poetae*, dass Historiker und Dichter auf dasselbe historische Material, *quae vere gesta sunt*, zugreifen müssten (Isidori Hispalensis episcopi. *Etymologiarum sive originum*. Libri XX, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Wallace Martin Lindsay, 2 Bde., reprinted lithographically from sheets of the first edition 1911 (Oxford: Oxford University Press, 1957), Bd. 1: libros I-X continens, lib. VIII 7,9f.).

⁹ Die bewusste Differenzsetzung zur lateinisch geprägten Historiographie betont auch Dennis Howard Green, *The Beginning of Medieval Romance: Fact and Fiction, 1150–1220* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 201: „Fictional writing in this period cannot be regarded by itself alone, since it arose from an interplay with history. It lived side by side with historical writing, defining itself not by negating it or by leaving it behind, but by differentiating itself from it.“

Begriff des Fiktionalen fassen? Oder noch weitergehend: Kann man überhaupt für volkssprachliches Erzählen im Mittelalter einen Begriff des Fiktionalen ansetzen, wie er an der Literatur der Moderne theoretisch expliziert wurde? Oder müssen wir diesen Begriff konsequent historisieren? Ihn den spezifischen mittelalterlichen Formen der Textualität anpassen? Diese Fragen sollen als Grundlage der folgenden Ausführungen dienen. Ich versuche, tentativ Antworten zu finden.

3. *Fiktionalität als pragmatische und semantische Kategorie*

Bevor ich nun meine eigentlichen Überlegungen vorstelle, die methodisch einen innovativen Zugang sowie eine andere Textbasis als den höfischen Roman wählen und damit gegenüber der bisherigen Forschung einen Neuansatz unternehmen, möchte ich vorab den von mir hier zugrunde gelegten Fiktionalitätsbegriff skizzieren. Es existiert bekanntermaßen keine konsensuale Definition von Fiktionalität im modernen literaturtheoretischen Diskurs.¹⁰ Allerdings scheinen mir zwei Basisannahmen unhintergebar zu sein. Erstens ist der pragmatischen Kommunikationswissenschaft zuzustimmen, wenn sie Fiktionalität nicht einfach als ein ontologisches Merkmal literarischer Texte definiert, sondern als sprechakttheoretische Kategorie einer spezifischen Weise des Kommunizierens, die von einem Produzent*innen wie Rezipient*innen einschließenden Kontrakt bestimmt und damit von konsensualen Zuschreibungen abhängig ist: Fiktionalität weist folglich nicht einen Diskurs, sondern einen inszenierten Diskurs aus.¹¹ Das Bewusstsein von Fiktionalität als Sonderdiskurs mit eigenen Regeln und Konventionen, die historisch variabel sind, etabliert sich ontogenetisch im Zuge der Sozialisation und prägt den Umgang mit Texten.¹² Produzent*innen wie Rezipient*innen fiktionaler Texte deuten ihre kommunikative Rolle in eine uneigentliche um und setzen willentlich ihre Ungläubigkeit aus (*the willing suspension of disbelief*): Rezipient*innen sind bereit, der Konstruktion einer imaginären Welt zu folgen sowie diese als existent zu setzen und den Referenzbereichen von Textinhalten andere Seinsmodi zuzuschreiben, auch wenn der Text fiktive Elemente enthält, die mit dem eigenen Realitätsmo-

¹⁰ Grundlegend Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft* (Berlin: Schmidt, 2001).

¹¹ Vgl. Warning, „Der inszenierte Diskurs“, 193. Die Wahrheitsindifferenz fiktionaler Rede wird seit dem „Poetik und Hermeneutik“-Kolloquium von 1983 allgemein anerkannt im Fach.

¹² Vgl. dazu auch Siegfried J. Schmidt, „Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse“, in *Poetics* 9 (1980), 526-546, hier 528.

dell kollidieren.¹³ Die dargestellte Welt eines fiktionalen Textes ist nicht eine gegebene, sondern will nur als eine solche verstanden werden und wird damit zum Als-ob. Fiktionalisierung muss folglich als ein Akt der Entreferentialisierung verstanden werden. Während man faktuale Texte an Tatsachenkonventionen messen und ihre Inhalte als wahr oder falsch bewerten kann, ist die Frage nach der Wahrheit für fiktionale Texte irrelevant.¹⁴ Ein und dergleichen Aussage kann also, je nachdem in welchem Kontext sie erscheint, ein ungleicher Status zukommen. Während z. B. die Aussage, dass Artus als Repräsentant positiver Herrschertugenden die Frühzeit Britanniens entscheidend prägte, im Rahmen eines historiographischen Textes schlicht unrichtig oder erlogen ist, ist deren Faktizität für den Höfischen Roman ohne Relevanz (auch wenn der historische Bezug das Erzählen aufwerten mag). Fiktionalität ist eine soziokulturell determinierte pragmatische Größe, die von historischem Wandel unterworfenen Wirklichkeitsvorstellungen und Kommunikationskonventionen abhängig ist.¹⁵ Somit ist Fiktionalität aus der Perspektive einer pragmatischen Kommunikationswissenschaft eine universelle, allgemeingültige Kategorie, aber sie erscheint in unterschiedlichen Diskursformen und Epochen – d. h. synchron wie diachron – in je spezifischer Ausprägung: welche narrativen oder auch metanarrativen Merkmale fiktionales Erzählen prägen, muss für verschiedene Epochen je verschieden bestimmt werden.¹⁶ Folglich kann man Fiktionalität nicht auf eine rein pragmatisch determinierte Größe reduzieren. Daher ist zweitens auch die semantisch orientierte Fiktionalitätstheorie zu berücksichtigen, die Fiktionalität an Textmerkmalen festmachen will.¹⁷ Denn literarische Texte kennzeichnet doch unabhängig von ihrer historischen Situierung, dass sie durch ein Repertoire von textuellen, paratextuellen und kontextuellen Signalen ihre Fiktionalität selbst anzeigen können (d. h. eine Kontraktschließung zwischen Autor*in und Rezipient*in erst ermöglichen),¹⁸ wobei die Anzeiger jedoch histo-

¹³ Vgl. Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch die Literatur*, Harvard-Vorlesungen (Norton-Lectures 1992-93), aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber (München: Hanser, 1994), 103.

¹⁴ Vgl. Andreas Kablitz, *Kunst des Möglichen: Theorie der Literatur* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 2013), 166: „Fiktionalität [...] entbindet den Text von der anderweitig geltenden Verpflichtung, daß die Inhalte seiner Prädikationen wahre Sachverhalte darstellen müssen.“

¹⁵ Vgl. bereits in diesem Sinn Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, 2. Aufl. (Göttingen: Vandenhoeck, 1977), 107.

¹⁶ Vgl. zum Folgenden auch Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben und Margit Schreier, „Fiktionsignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)“, in *Poetica* 32 (2000), 267-299, hier v. a. 291-296.

¹⁷ Vgl. dazu auch Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, 229-247.

¹⁸ Die Entblößung der Fiktionalität kann jedoch auch unterbleiben, Signale können falsch gesetzt werden, sodass Abgrenzungen zu faktualen Textsorten auf der semantischen Ebene des Textes unmöglich werden können (wie jede Mitteilung kann eine fiktionale falsch verstanden werden).

risch variabel sind.¹⁹ Ein pragmatischer und ein semantischer bzw. narratologischer Zugang zur Fiktionalität schließen sich folglich nicht aus, sondern bedingen sich m. E. gegenseitig: Bestimmte Merkmale des Erzählens ermöglichen erst den Abschluss des Fiktionalitätsvertrags; Fiktionalität ist also nicht allein ein Resultat des Umgangs mit bestimmten Texten, sondern zugleich auch Folge der Textgestaltung.²⁰ Dies heißt jedoch nicht, dass mit Hilfe solcher Kennzeichen Texte problemlos als fiktionale erkannt werden können, denn diese können sich faktualer Elemente bedienen, wenn der Eindruck von pragmatischer Geltung evoziert und der eigene fiktionale Status verschleiert werden sollen.²¹ Fiktionalität ist also eine kulturell eingeübte Praxis, die auch mit einer nur latenten Anwesenheit ihrer Merkmale in den Texten auskommt. Gerade in diesem Vermögen fiktionaler Texte, ihren epistemologischen Status selbst zu demontieren, liegen die Schwierigkeiten begründet, die wir als Mediävisten mit unseren Texten so haben. Die volkssprachlichen Autor*innen entsprechen nämlich nicht nur in ihrem Rückgriff auf historische oder als historisch angesehene Ereignisse dem Anforderungsprofil der lateinischen Rhetoriken und Poetiken, sondern sie partizipieren zugleich an Darstellungsformen der *historia*, also der geschichtlich bzw. heilsgeschichtlich wahren Erzählung: Sie stellen durch fingierte Augenzeugenschaften, Buchfindungsgeschichten, Quellenverweise und Wahrheitsbeteuerungen die spezifische Historizität ihres Erzählens heraus (wobei manche Quellenberufungen und Wahrheitsbeteuerungen allerdings auch schon ein ironisches Spiel mit den Anforderungsprofilen lateinischer Poetiken indizieren). Kurz: ein Großteil der epischen Texte leugnet explizit die eigene Fiktionalität. Ihre Autor*innen binden die Narration an einen faktualen Erzähldiskurs an.²²

¹⁹ Vgl. Klaus W. Hempfer, „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990), 109-137, hier 120f. Sonja Glauch hat darauf hingewiesen, dass die Ansprüche an faktual rezipierte Texte historisch immer größer werden. Dies zeige sich daran, dass „ehemals als faktual begriffene Texte später dem Bereich der Fiktionsliteratur eingemeindet werden“ („Fiktionalität im Mittelalter, revisited“, 104). Daraus schließt sie ganz richtig, dass sich der Spielraum von Fiktionalität „in Europa historisch zunehmend verengt hat“ („Fiktionalität im Mittelalter, revisited“, 104).

²⁰ Darauf verweist auch Hanna-Myriam Häger, „Vom ‚Wigalois‘ zum Hollywoodkino: Arthurische Möglichkeitsräume in Mittelalter und Moderne“, in *Blockbuster Mittelalter: Akten der Nachwuchstagung Bamberg, 11.–13.06.2015*, hrsg. von Martin Fischer und Michaela Pözl (Bamberg: University of Bamberg Press, 2018), 125-155, hier 127.

²¹ Vgl. Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans* (Trier: WVT, 1995).

²² Vgl. Glauch, „Fiktionalität im Mittelalter, revisited“, 118. Systematisch hat Stefanie Schmitt die epische Literatur des 13. bis 16. Jahrhunderts ausgewertet, dabei aber das Raffinement der Texte massiv unterschätzt (*Inszenierungen von Glaubwürdigkeit: Studien zur Beglaubigung im späthöfischen und frühneuzeitlichen Roman* (Tübingen: Niemeyer, 2005)). Eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den Positionen Glauchs und Schmitts findet sich in Timo Reuvekamp-Felber, „Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung: Eine kritische Bestandsaufnahme“, in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 132 (2013), 417-444.

Zudem liegt ein grundsätzliches Problem bei der Bestimmung von Fiktionalität darin, dass Realität und Fiktion Phänomene unterschiedlicher Komplexität sind. Während Reales nicht fiktiv sein kann, referiert die Fiktion stets auf Elemente von Realität.²³ Fiktionalität und Faktualität können also nicht in dysfunktionaler Dichotomie als sich ausschließende Größen konzipiert werden. Gerade im Bereich der historischen Erzählung – und um solche geht es ja nahezu durchweg bei volkssprachlicher Literatur des Mittelalters – ist es notwendig, graduelle Abstufungen von Realitätsnähe bzw. -ferne sowie von realistischer/nicht-realistischer Darstellung zu diagnostizieren und zu beschreiben. Fiktivität ist eine skalierbare Größe – es gibt Texte mit mehr oder weniger fiktiven Anteilen, mit mehr oder weniger fiktionalen Erzählformen.²⁴ Unter Umständen können diese Anteile so gering sein, dass es nicht möglich ist, eine scharfe Grenze zu nicht-fiktionalen Texten zu ziehen. Literarische Texte können folglich realitätsnäher oder -ferner sein. So ist ein historischer Roman als relativ realitätsnah einzustufen – und es lassen sich auch entsprechend historische Informationen aus diesem gewinnen –, während eine phantastische Erzählung (ein Science-Fiction- oder Fantasy-Roman) nur wenig Referentialität beanspruchen kann.²⁵ Nichtsdestotrotz enthält ein Roman ungeachtet aller historischen Referenzen mehr oder weniger Anteile an Fiktion. Äquivalent verhält es sich mit fiktiven Elementen in historiographischen Texten: Sie zerstören keineswegs den Wahrheitsanspruch und den referentiellen Status der Geschichtsschreibung.²⁶ Historizität ist wie Fiktivität nicht eine absolute, sondern eine skalierbare Größe. Schon seit der Antike verfügen die Historiographen über erzählerische Lizenzen, die mit modernen Maßstäben des geschichtswissenschaftlichen Diskurses nicht in Deckung zu bringen sind: Sie können und sollen, ohne damit den Wahrheitsanspruch ihrer Texte zu unterlaufen, mit narrativen Ausgestaltungen gemäß den rhetorischen Vorgaben ihren Text erweitern und aufschwellen, um Kontinuitätslücken zu schließen sowie Kohärenz und Kausalität zu fingieren. So erfinden Historiographen Reden und gestalten sie nach den Regeln der Rhetorik aus, beschreiben die Innenräume historischer Personen, ihre Gefühle, Wünsche sowie Absichten und integrieren ausführliche *descriptions* von selbst nie gesehenen Dingen, Personen, Handlungen und Landschaften. Der Leitfaden ihrer Darstellung sind dann nicht mehr die *res verae quae factae sunt*, son-

²³ Vgl. Andreas Kablitz, „Kunst des Möglichen: Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion“, in *Poetica* 35 (2003), 251-273.

²⁴ Vgl. Kablitz, *Kunst des Möglichen: Theorie der Literatur*, 169. Für den mediävistischen Bereich Glauch „Fiktionalität im Mittelalter, revisited“, 120-125, mit weiterführender Literatur. Allerdings differenziert Glauch anders als Kablitz nicht zwischen Fiktionalität und Fiktivität.

²⁵ Vgl. Nickel-Bacon, Groeben und Schreier, „Fiktionssignale pragmatisch“, 288f.

²⁶ Vgl. Fritz Peter Knapp, „Historiographisches und fiktionales Erzählen in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts“, in *Erzählstrukturen der Artusliteratur: Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, hrsg. von Friedrich Wolfzettel (Tübingen: Niemeyer, 1999), 3-22.

dern das, was in einer bestimmten Situation erwartbar oder vorbildlich hätte sein können: die *argumenta verisimilia*.²⁷ Das Fiktive erscheint in der Historiographie nicht nur als Tatsache, weil es als wahr behauptet wird (das tun Romane ja auch), sondern aufgrund der akzeptierten Tatsachenkonvention des Erzähldiskurses. An die Stelle des Fiktionalitätskontrakts tritt im historiographischen Textdiskurs der Faktualitätskontrakt, den Autor*innen und Rezipient*innen implizit miteinander schließen, auch wenn fiktive Anteile sowohl aus dem Erzählen als auch aus dem Erzählten nicht kategorisch verbannt sind:

Die Geschichte ist ein Diskurs der Konstruktionen, Kompositionen und Figuren, die diejenigen des schriftlichen Erzählens, mithin der Fiktion sind, und der gleichzeitig ein Korpus von Aussagen mit einem Wahrheitsanspruch [...] erzeugt.²⁸

Die Frage nach dem epistemologischen Status extremer Mischtexte lässt sich in erster Linie durch die Rekonstruktion des pragmatischen Kontextes sicher beantworten: Wie wird der Text rezipiert? Als historischer, fiktionaler, hat er an beidem Anteil oder kann er mal als historischer und mal als literarischer gelesen werden? Und welches sind die mittelalterlichen Indikatoren fiktionaler Texte?

4. Handschriften als Zeugnisse eines Fiktionalitätsbewusstseins

Rezeptionszeugnisse oder auch nur paratextuelle Signale, die uns sicheren Aufschluss über die pragmatische Dimension literarischer Texte im volkssprachlichen Mittelalter geben könnten, fehlen allerdings weitgehend. Die wenigen mir bekannten deutschsprachigen Beispiele seien hier erwähnt. Thomasin von Zerclaere klassifiziert zu Beginn des 13. Jahrhunderts Antikenromane, *chansons de geste* und Artusromane als nützliche, aber unwahre Lektüre, als *spel diu niht wâr sint* (Thomasin von Zerclaere: *Der welsche Gast*, V. 1085). Der Straßburger Chronist Jakob Twinger von Königshofen († 1420) hält Dietrichs Drachen- und Riesenkämpfe aus der Heldenepik für erfunden, da keine lateinische Historiographie davon Notiz nehme. Engelbert von Admont charakterisiert in seinem Fürstenspiegel *Speculum virtutum moralium* (Anfang des 14. Jahrhunderts) Heldenepik und *chanson de geste* als unhistorisch:

Die *fabula* ist eine erfundene und ausgearbeitete Rede über Ereignisse, die nicht geschehen, sondern fingiert sind. Das wurde von den Alten ausgedacht [...], um die Lan-

²⁷ Vgl. Fritz Peter Knapp, „Gattungstheoretische Überlegungen zur sog. märchenhaften Dietrichepik“, in *5. Pöchlamer Heldenliedgespräch: Aventure – märchenhafte Dietrichepik*, hrsg. von Klaus Zatloukal (Wien: Fassbaender, 2000), 115-130, hier 118; ähnlich auch Green, *The Beginning of Medieval Romance*, 150f.

²⁸ Roger Chartier, „Zeit der Zweifel: Zum Verständnis gegenwärtiger Geschichtsschreibung“, in *Geschichte schreiben in der Postmoderne: Beiträge zur aktuellen Diskussion*, hrsg. von Christoph Conrad und Martina Kessel (Stuttgart: Reclam, 1994), 83-97, hier 93f.

geweile zu beseitigen und Ergötzen und Kurzweil zu bereiten – derartige Geschichten handeln bei den Italienern von Roland und Olivier, bei den Franzosen von Karl und Arbogast und bei den Deutschen von Dietrich von Bern, von König Attila, von Ecke und Hildebrand.²⁹

Da – wie bereits erwähnt – solche Urteile punktuell bleiben und damit nicht zweifelsfrei eruiert werden kann, welcher Stellenwert diesen Aussagen über die Fiktionalität einzelner literarischer Textgattungen zukommt, möchte ich im Folgenden einen anderen Versuch unternehmen herauszufinden, ob es ein Bewusstsein im mittelalterlichen Literaturbetrieb gibt für den Unterschied zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen und ob es Textmerkmale gibt, die als hinreichendes Kriterium für fiktionales Erzählen verstanden wurden. Um an Informationen über die pragmatisch-kommunikative Funktion verschiedener Textgattungen zu gelangen, könnte die Auswertung der Überlieferungsverbünde in den Handschriften hilfreich sein. Dabei gehe ich von der Prämisse aus, dass die Zusammenstellung eines Kodex möglicherweise auf einen unterschiedlichen Referenzanspruch von Texttypen verweist.³⁰ Verkürzt: Welche Textgattungen stehen überhaupt zusammen in der Überlieferung? Und vor allem: welche stehen mit Textsorten wie Chroniken, Heiligengeschichten usw. zusammen, denen historischer Wahrheitswert beigemessen wurde? Lässt sich

²⁹ Zitiert nach Fritz Peter Knapp, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik*, 87 [urspr. „Mittelalterliche Erzählgattungen im Lichte scholastischer Poetik“, in *Exempel und Exempelsammlungen*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger (Tübingen: Niemeyer, 1991), 1-22].

³⁰ Diesen Zentralgedanken meiner Habilitationsschrift von 2006 greift nun auch Norbert H. Ott auf („Kompilation und offene Form: Die ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München“, in *Handbuch Chroniken des Mittelalters*, hrsg. von Gerhard Wolf und Norbert H. Ott (Berlin: de Gruyter, 2016), 181-196, hier 195f.). Programmatisch hat erstmals Ulrich Ernst am Beispiel des *Gregorius* Hartmanns von Aue zeigen können, dass Überlieferungssymbiosen für die typologische Einordnung mittelalterlicher Texte ausgesprochen bedeutend sein können. Aus der Tatsache, dass der *Gregorius* nicht im Kontext mit Artusromanen oder anderen Formen fiktionalen Erzählens, sondern ausnahmslos im Kontext geistlicher bzw. heilsgeschichtlicher oder didaktischer Literatur tradiert ist, schloss er auf den epistemologischen Status des Hartmann'schen Textes: Dieser sei nicht als höfischer Kurzroman, sondern als Heiligenlegende rezipiert worden (siehe Ulrich Ernst, „Der *Gregorius* Hartmanns von Aue im Spiegel der handschriftlichen Überlieferung: Vom Nutzen der Kodikologie für die Literaturwissenschaft“, in *Euphorion* 90 (1996), 1-40). Vgl. auch, methodisch an Ernst anschließend, Maryvonne Hagby, „Geschichte in der Dichtung: Überlegungen zur Rolle der Historizität des Helden im Rezeptionsprozess des mittelhochdeutschen ‚Eraclius‘“, in *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte: Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft*. Fs. Volker Honemann zum 60. Geb., hrsg. von Nine Miedema und Rudolf Suntrup (Frankfurt/M.: Lang, 2003), 149-166. Neuerdings erproben Margit Dahm-Kruse sowie Angila Vetter an unterschiedlichen Sammelhandschriften und inserierten Texten grundsätzlich die Frage nach dem Einfluss der Mitüberlieferung auf die Gestalt, das Verständnis und die Lektüre von Einzeltexten, vgl. Margit Dahm-Kruse, *Versnovellen im Kontext: Formen der Retextualisierung in kleinepischen Sammelhandschriften* (Tübingen: Attempo, 2018) sowie Angila Vetter, *Retextualisierungsstrategien und Sinnproduktion in Sammlungsverbänden: Der „Willehalm“ in kontextueller Lektüre* (Berlin: Schmidt, 2018).

vielleicht anhand von Überlieferungsverbänden feststellen, welche Textgattungen als fiktional verstanden wurden?

Die Durchsicht der gesamten Überlieferung deutschsprachig-weltlicher Großepik des 12. und 13. Jahrhunderts kann bestimmte Vorannahmen bestätigen, führt aber auch zu überraschenden Befunden. Wenn man der Basisannahme folgt, dass Überlieferungskontexte etwas über die Zuweisung von Texten zu Erzählregistern aussagen können, die sich eher faktual oder eher fiktional verorten lassen, bleibt Folgendes festzuhalten:

1. Historiographische Texte sind nahezu ausschließlich abseits der Kodifizierung fiktionaler Literatur überliefert. Sie sind in Handschriftenkontexte gestellt, die ein dezidiertes Interesse an vermeintlich gesicherten geschichtlichen oder heilsgeschichtlichen Kenntnissen dokumentieren. Zudem stehen historiographische Texte häufiger im Verbund mit lateinischen oder aus dem Lateinischen übersetzten Wissens- und Sachtexten.³¹
2. Sowohl die ‚höfischen‘ Romane (Artus-, Liebes- und Abenteuerromane) als auch einheimische Heldenepen (Nibelungenlied, Dietrichepik) sind – von einigen wenig signifikanten Einzelfällen abgesehen – normalerweise nicht im Verbund mit historiographischen Schriften oder in Codices überliefert worden, deren Zusammenstellung von einem Interesse an geschichtlichem Wissen geleitet ist. Auch wenn diese literarischen Typen stoffgeschichtlich auf historischen Fakten (vermeintlichen oder tatsächlichen) beruhen, mehr oder weniger berühmte ‚historische‘ Personen agieren lassen oder an eine fingierte Historie anschließen, sind sie in der Regel offenbar nicht-historisch

³¹ Die spezifische Überlieferungssituation historiographischer Texte fernab fiktionaler Dichtung wird durch die Windhagensche/Windhager Handschrift (Wien, ÖNB, Cod. 2779) konterkariert, die neben der *Kaiserchronik* als historiographischem Text *Iwein*, *Die Heidin I*, *Omit*, Reimpaarerezählungen und Bispiel, *Dietrichs Flucht*, *Rabenschlacht* und am Schluss Heinrichs von dem Türlin *Die Krone* versammelt. Allerdings scheint sich in dieser Überlieferungssymbiose historiographischer, historischer und fiktionaler Texte nicht eine Nivellierung unterschiedlicher Referenzansprüche der Textregister zu spiegeln, sondern sie entspringt wohl eher einer programmatischen Zusammenstellung unterschiedlicher Erzähltypen, die die weitgespannten Möglichkeiten volkssprachlichen Dichtens (großepisch, kleinepisch, religiös, weltlich, historiographisch, legendarisch, heldenepisch, ‚höfisch‘, didaktisch) entfaltet. Dieser Miszellaneencodex, dem später auch noch geistliche Kleinepik vorangestellt wurde, bietet ein Spektrum volkssprachlicher Literatur, das sich in seiner Heterogenität als intendierte Diskurs- und Typeninterferenz darstellt. Ein zweites und m. W. letztes Beispiel der Vergesellschaftung eines historiographischen Textes (die *Sächsische Weltchronik*) mit fiktionalen Texten bietet der Codex Berlin, Staatsbibl., mgq 284, der ähnlich wie die Windhagensche/Windhager Handschrift „einen Spiegel und Querschnitt standesgemäßer Literatur bot“ (Peter Jörg Becker, *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen: Eneide, Tristrant, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titarel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im Späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit* (Wiesbaden: Reichert, 1977), 46).

verstanden und in der Überlieferung einem fiktionalen Erzählregister zugeordnet worden.³²

3. Zwei volkssprachlichen Gattungen kommt in den handschriftlichen Überlieferungssymbiosen eine Scharnierstellung zu: dem Antikenroman und der deutschen *chanson de geste*. Beide Texttypen können mit fiktionalen Gattungen (höfischer Roman, Heldenepik) zusammenstehen, werden aber zumeist mit heilsgeschichtlich-historisch orientierter Literatur (vornehmlich Chroniken) vergesellschaftet.

5. Die Weltchronik Heinrichs von München als Zeugnis für fiktionale Textmerkmale

Gestatten die Überlieferungsverbände einen Einblick in die pragmatische Dimension von Fiktionalität, hilft bei der Merkmalsbestimmung fiktionalen Erzählens ein Blick auf die großen Weltchronikkompilationen des 14. und 15. Jahrhunderts. Als versifizierte Weltchroniken gehören sie mit 180 vollständig oder fragmentarisch erhaltenen Handschriften zu den erfolgreichsten Gattungen der deutschen Literaturgeschichte des späten Mittelalters. Ihre Variationsbreite ist einzigartig, da sie in immer wieder neuen Abschriften neue Texte integrieren und damit zusätzliches Wissen über die Vergangenheit einspeisen bzw. neue Deutungen historischen Geschehens vermitteln.³³ Diese fortschreitende Textkonstitution ist geradezu das zentrale Merkmal der offenen Gebrauchsform ‚Weltchronik‘, deren Redaktor immer zugleich Produzent wie Rezipient eines stets ‚unabgeschlossenen‘ Geschichtstextes ist. Während den volkssprachlichen Geschichtstexten des 12. und 13. Jahrhunderts (*Kaiserchronik*, *Annelied*) noch zumeist lateinisch-historiographische Quellentexte zugrunde liegen, finden ab dem 14. Jahrhundert verstärkt (pseudo-)historische Versepen Eingang in die Kompilationen. Die Redaktoren integrieren fiktionale Werke (vor allem Antikenromane und *chansons de geste*) in die Chronikkompilationen, da sie augen-

³² Glauch geht dagegen davon aus, dass zwischen nicht-fiktionalen Gattungen wie der Geschichtsschreibung und dem Artusroman fließende Übergänge bestehen, vgl. „Fiktionalität im Mittelalter, revisited“, 112. Zur Fiktionalität des Artusromans hingegen grundlegend Rachel Raumann, *Fictio und historia in den Artusromanen Hartmanns von Aue und im „Prosa-Lancelot“* (Tübingen: Francke, 2010). Auch kleinere Reimpaartexte mit historischem Inhalt wie Konrads von Würzburg *Heinrich von Kempten* gehen übrigens erstaunlicherweise keine Überlieferungssymbiosen mit historiographischen Texten ein, vgl. André Schnyder, Hg., *Konrad von Würzburg, Kaiser Otto und Heinrich von Kempten: Abbildung der gesamten Überlieferung und Materialien zur Stoffgeschichte* (Göppingen: Kümmerle, 1989), 710.

³³ Zur speziellen Überlieferungssituation der Weltchroniken vgl. Kurt Gärtner, „Überlieferungstypen mittelhochdeutscher Weltchroniken“, in *Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Tübinger Colloquium 1983, hrsg. von Christoph Gerhardt, Nigel F. Palmer und Burghart Wachinger (Tübingen: de Gruyter, 1985), 110-118.

scheinlich diese aufgrund ihrer historischen Basis für geeignet halten, verlässliche geschichtliche Informationen zu tradieren. Insbesondere die *Weltchronik* Heinrichs von München kann mit ihren Kompilationsverfahren und Bearbeitungstendenzen als paradigmatisch für die Integration fiktionaler Texte gelten, hat sie doch eine Art Enzyklopädie geschichtlichen Wissens entworfen und zu diesem Zweck ganz unterschiedliche Texte assimiliert, um eine möglichst lückenlose ‚Geschichte‘ zu gestalten. So fanden neben lateinischen und deutschen Chroniken *chansons de geste* (Willehalm-Trilogie, Strickers *Karl*), Antikenromane (Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*, Ulrichs von Etzenbach *Alexander*), Legendenepen (Ottes *Eraclius*) und Mariendichtungen (Bruder Philipps *Marienen*) Eingang in einige Fassungen der Kompilation.³⁴ Diese Mischung fiktionaler und faktualer Texttypen hat in der Forschung dazu beigetragen, dem volkssprachlichen Mittelalter in Abgrenzung zur Moderne das Interesse, ja sogar das Vermögen abzusprechen, zwischen historiographisch-faktualen und literarisch-fiktionalen Texten zu differenzieren. Ich hingegen möchte diesen scheinbar unmissverständlichen Befund genau entgegengesetzt interpretieren: Sowohl die Auswahl der fiktionalen Romane als auch deren Bearbeitungstendenzen in der Kompilation zeigen m. E. deutlich, dass gerade umgekehrt ein durchaus vorhandenes Bewusstsein für die Differenz zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Geschichte‘ im mittelalterlichen Literaturbetrieb vorhanden war.³⁵

Für die Weltchronikkompilationen ist nämlich von Bedeutung, dass Artusroman und einheimische Heldenepik im Gegensatz zu Antikenromanen, *chansons de geste* oder Legendenepen so gut wie keine Verwendung als historische Basistexte finden.³⁶ Wie schon in den Überlieferungsverbänden zeigt sich auch hier,

³⁴ Norbert H. Ott sieht zurecht eine gattungstypologische und überlieferungsgeschichtliche Nähe der inkorporierten Texte zu Historiographie und bestätigt damit meine These, dass Antikenromane und *chansons de geste* als historische Romane verstanden werden müssen: „Die innige Verschmelzung genuin historiographischer mit (pseudo-)historischen Romanen in Heinrichs Weltchronik ist strukturell bereits angelegt in der kontextualen Überlieferung dieser Gattungen, vorgebildet durch die Faszination an der Stoffsumme und einem spezifischen Wahrheitsanspruch der Texte.“ (Ott, „Kompilation und offene Form“, 194).

³⁵ Vgl. auch schon Elisabeth Lienert, „Antikenroman als Geschichtswissen: Zu den kompilierten Trojanerkriegen in der ‚Erweiterten Christherre-Chronik‘ und in der ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München“, in *Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Materialien und Untersuchungen*, hrsg. von Horst Brunner (Wiesbaden: Reichert, 1990), 407-456, hier 455.

³⁶ Vgl. Gärtner, „Überlieferungstypen mittelhochdeutscher Weltchroniken“, 117. „Dem heilsgeschichtlichen Modell der Weltchronik wurden vielmehr ausschließlich Textpassagen aus Werken integriert, denen ein spezifischer historischer Wahrheitsanspruch immanent ist, nicht aber aus dem Artusroman“ (Ott, „Kompilation und offene Form“, 195). Der Mangel an historischem Wahrheitsanspruch eignet auch der deutschsprachigen Heldenepik (anders, den weitgehenden Forschungskonsens zusammenfassend Sonja Glauch, die die Heldenepik „fast ohne Ausnahme als Geschichtsüberlieferung“ ansieht („Fiktionalität im Mittelalter, revisited“, 112)). Aufgrund des fiktionalen Status der Heldenepik

dass Artusroman und Heldenepik³⁷ nicht als Lieferanten historischen Wissens in Frage kommen: Nur der *matière de Rome* und der *matière de France* wurde anscheinend ein Referenzanspruch zugebilligt. Diese nahm man augenscheinlich als Repräsentanten historischen Wissens wahr; entsprechend konnten sie Eingang in Chronikkompilationen finden.

Was unterscheidet nun *chanson de geste* sowie Antikenroman einerseits vom Artusroman andererseits? Die Unterschiede liegen nicht auf der Ebene der literarischen Darstellungstechnik. Eine Prägung durch narrative Formen, die auch dem ‚höfischen‘ Roman eignen (zu nennen wären beispielsweise Erzählerfigur, rhetorischer Schmuck, *dilatatio materiae*), ist unverkennbar. Die entscheidende Differenz ist in der Stoffbasis zu finden. Während die *matière de Bretagne* in Deutschland als unhistorisch gilt, überliefern Antikenroman und *chanson de geste* Geschichtswissen. Dies spiegelt sich ja auch in den Überlieferungsverbänden wider. Antikenroman und *chanson de geste* sind hybride Texttypen: Ihre Stoffbasis ist historisch, ihre Darstellungsform ist fiktional. Daher scheint mir die Bezeichnung ‚historischer Roman‘ für diese Texttypen zutreffend, auch wenn die Bezeichnung bereits für eine Romangattung der Moderne etabliert ist.³⁸ Nun werden diese ‚historischen Romane‘ allerdings nicht unmodifiziert in die ansonsten auf Wissensbestände lateinischer Chronistik ausgerichtete Kompilation inkorporiert. Ihre Einbindung ist durch spezifische Retextualisierungsstrategien gekennzeichnet, die sich als Historiographisierung bzw. De-Fiktionalisierung auffassen lassen.³⁹ An den Bearbeitungstendenzen der Weltchronikkompilation Heinrichs von München lässt sich gut demonstrieren, welche enge Korrelation zwischen der narrativ-rhetorischen Ausgestaltung und dem Referenzanspruch bzw. der Referenzzuschreibung von Texten im volkssprachlichen Literaturbetrieb besteht. Gerade die an der Darstellungstechnik der höfi-

orientiert sich die Weltchronik-Kompilation Heinrichs jedoch nahezu ausschließlich an historiographischen Werken – vor allem *Kaiserchronik* und *Sächsische Weltchronik* – bei der Darstellung Dietrichs von Bern (vgl. Ott, „Kompilation und offene Form“, 194f.).

³⁷ Während das Gros der mediävistischen Forschung Heldenepik als ‚Geschichtsschreibung für Laien‘ versteht, hat schon Karl Hauck in den 60er Jahren darauf hingewiesen, dass viele Rezeptionszeugnisse des Spätmittelalters ein Wissen um die Fiktionalität der Gattung dokumentieren (vgl. Karl Hauck, „Heldendichtung und Heldensage als Geschichtsbewußtsein“, in *Alteuropa und die moderne Gesellschaft*. Fs. Otto Brunner, hrsg. vom Historischen Seminar der Universität Hamburg (Göttingen: Vandenhoeck, 1963), 118-169).

³⁸ Dies geht zurück auf Georg Lukács, der die historischen Romane Sir Walter Scotts als Zäsur in der Geschichte der Gattung darstellt (*Der historische Roman* (Berlin: Aufbau, 1955)). Vgl. dazu auch den instruktiven Forschungsabriss von Beatrix von Dam, *Geschichte erzählen: Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart* (Berlin: de Gruyter, 2016), 6-14.

³⁹ Christian Kiening spricht von „De-Rhetorisierung“ („Der ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach in karolingischem Kontext: Formen narrativ-historischer Aneignung eines ‚Klassikers‘“, in *Studien zur „Weltchronik“ Heinrichs von München*, Bd. 1: *Überlieferung, Forschungsbericht, Untersuchungen, Texte*, hrsg. von Horst Brunner (Wiesbaden: Reichert, 1998), 522-568, hier 538).

schen Romane orientierten diffizilen Erzähler-Autorfigurationen, Digressionen, *descriptions* sowie Problematisierungen von Figuren, Situationen und Normen werden nämlich in der Retextualisierung ausgespart.⁴⁰ Charakteristisch für solche planvollen Bearbeitungstechniken, die das Bewusstsein für eine Differenz ästhetisch-fiktionaler und pragmatisch-faktualer Literaturpraxis spiegeln, sind die verschiedenen Verfahren der Kürzung, die Beseitigung von Anachronien, die Reduktion multiperspektivischen Erzählens, die völlige Tilgung der Diskursebene und schließlich die Reduktion von Ambivalenzen. Diese Bearbeitungstechniken werden in lateinischen Poetiken im Rahmen der topischen *inventio*-Lehre als *abbreviatio* von einer *dilatatio materiae*-Technik geschieden, die die höfischen Romane kennzeichnet.⁴¹ Die Assimilation fiktionaler Romane in einen historiographischen Diskurs setzt also eine tief greifende Modifikation ihrer narrativen Syntax voraus. Alles Fiktionale wird ausgeschieden, das stoffliche Substrat der Romane, d. h. ihr Narrativ, wird entsprechend historiographischer Erzählformen umgestaltet. Das aus den Romanen bei der Inkorporation Getilgte findet keine Aufnahme, weil es fiktionales Erzählen repräsentiert und daher in einen Geschichtstext nicht Eingang finden darf. In der praktischen Arbeit der Kompilatoren zeigt sich der Status, den man diesen Texten im Literaturbetrieb zuweist: Ihr stoffliches Substrat ist historisch und daher integrationsfähig, die Art seiner narrativen Vermittlung ist jedoch aus der Perspektive eines Chronisten prekär, da sie die referentielle Potenz des Stoffes unterminiert.

Am Beispiel der Integration des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach in eine Kompilationshandschrift der mit dem Namen Heinrich von München verbundenen Weltchroniküberlieferung (Wo1: Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Cod. 1.5.2. Aug. 2°) sollen nun abschließend paradigmatisch die narrativen Historisierungsstrategien der spätmittelalterlichen Kompilatoren erfasst werden,

⁴⁰ Vgl. zu dieser Konzentration auf die historisch-faktische Substanz bei der Retextualisierung die Arbeiten von Elisabeth Lienert, „Antikenroman als Geschichtswissen“, Kiening, „Der ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach in karolingischem Kontext“ sowie Mathias Herweg, „Literarischer Anspruch und (heils-)geschichtliche Wahrheit: Ulrichs von Etzenbach Alexanderroman in der ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München“, in *Studien zur ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München*, Bd. 1: *Überlieferung, Forschungsbericht, Untersuchungen, Texte*, hrsg. von Horst Brunner (Wiesbaden: Reichert, 1998), 476-499.

⁴¹ Eine faktitiv orientierte Narrativik weisen auch die sog. Kurzfassungen sowie Prosaauflösungen von Epen und Romanen auf (vgl. Peter Strohschneider, „Höfische Romane in Kurzfassungen: Stichworte zu einem unbeachteten Aufgabenfeld“, in *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 120 (1991), 419-439 sowie Nikolaus Henkel, „Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert: Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung“, in *Literarische Interessenbildung im Mittelalter, DFG-Symposium 1991*, hrsg. von Joachim Heinze (Stuttgart: Metzler, 1993), 39-59). Rüdiger Schnell erkannte in der Reduktion der Darstellung auf die *summa facti* in Kurzfassungen und Prosaauflösungen eine Nähe zu historiographischen Erzählformen („Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter: Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans“, in *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, Symposium Wolfenbüttel 1981*, hrsg. von Ludger Grenzmann und Karls Stackmann (Stuttgart: Metzler, 1984), 214-248).

die die Transformation eines historischen Romans in einen historiographischen Text gewährleisten konnten.⁴² Von den 18 existierenden Überlieferungszeugen Heinrichs von München behandeln überhaupt nur sechs Karl den Großen und seine Nachfolger. Der *Willehalm* ist in drei dieser Handschriften in Exzerpten inkorporiert (neben Wo1 in B2: Berlin, Staatsbibl., mgf 1416 sowie in M5: München, Staatsbibl., Cgm 7377).⁴³ Die historische Folie für den Protagonisten bildet Graf Wilhelm von Toulouse. Dieser hat zur Zeit Karls des Großen gelebt und ist 812 n. Chr. gestorben. Die Aufnahme in die Weltchronikkompilation verdankt sich wohl einerseits dem genealogischen Bezug Willehalms zum Reich (seine Schwester ist Ehefrau Ludwigs des Frommen) und andererseits der geringen Resonanz, die die Herrschaftszeit Ludwigs in der lateinischen wie volkssprachlichen Chronistik gefunden hat.⁴⁴ Wenn die Chronik-Redaktoren diese Zeit ausführlicher behandeln wollten, lag es nicht fern, volkssprachliche Erzähltexte als Lückenfüller heranzuziehen. Der Kompilator stellte daher Wolframs Text mit zwei weiteren Romanen, der *Arabel* Ulrichs von dem Türlin und dem *Rennewart* Ulrichs von Türheim, zu einer Art Willehalm-Vita zusammen. Dieser Textzyklus wurde in der Weltchronikkompilation extrem gekürzt und erzähltechnisch umgestaltet. Erst in dieser narrativ reduzierten Komplexität waren diese historischen Romane in das enzyklopädische Geschichtswerk integrierbar. Das rein auf den Stoff bezogene Interesse der Kompilatoren drückt sich schon allein in der Quantität der Kürzungen aus. In Zahlen ausgedrückt: Von den fast 60.000 Versen der Willehalm-Trilogie sind gerade einmal 12.224 in den Wolfenbütteler Codex eingegangen, also nur etwa 20%. 14.000 *Willehalm*-Verse stehen ca. 2.700 Versen im Weltchronikexzerpt gegenüber.⁴⁵

Welche Bearbeitungstendenzen lassen sich nun ausmachen?

1. Kürzung

Vor allem anderen steht das Prinzip der *brevitas*. Alles, was für den Fortgang der Handlung nicht notwendig ist, wird gekürzt oder getilgt. Dies betrifft vornehmlich *comparationes*, Apostrophen, Digressionen, *descriptions*. Annähernd alle Reflexionen und auch Wertungen des Erzählers sind ausgespart; die Diskursebene ist also nahezu völlig getilgt. Damit entfällt zugleich deren

⁴² Vgl. die Beschreibung des Codex bei Andrea Spielberger, „Die Überlieferung der „Weltchronik“ Heinrichs von München“, in *Studien zur „Weltchronik“ Heinrichs von München*, Bd. 1: *Überlieferung, Forschungsbericht, Untersuchungen, Texte*, hrsg. von Horst Brunner (Wiesbaden: Reichert, 1998), 113-198, hier 118-123. Der Abdruck aller *Willehalm*-Inserate findet sich in: Werner Schröder, Hg., *Die Exzerpte aus Wolframs „Willehalm“ in der „Weltchronik“ Heinrichs von München* (Berlin: de Gruyter, 1981).

⁴³ Vgl. auch Frank Shaw, „Willehalm‘ as History in Heinrich von München’s ‚Weltchronik‘“, in *Wolframs „Willehalm“: Fifteen Essays*, hrsg. von Martin H. Jones und Timothy McFarland (Rochester/Woodbridge: Camden, 2002), 291-306.

⁴⁴ Vgl. Kiening, „Der ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach in karolingischem Kontext“, 531.

⁴⁵ Vgl. Shaw, „Willehalm‘ as History in Heinrich von München’s ‚Weltchronik‘“, 295.

Funktion, eine kritische Distanz zum Erzählten aufzubauen und dieses zu problematisieren.

2. Tilgung rhetorischer Figuren und Tropen

Wenn Wolfram metaphern- und bilderreich erzählt, tilgt der Redaktor ausnahmslos. Bilderlosigkeit ist ein entscheidendes Prinzip des historiographischen Erzählens. Gerade der in den Rhetorikhandbüchern unter dem Oberbegriff *amplificatio* eingeordnete literarische Schmuck (also Tropen und Figuren) hemmt die Darstellung geschichtlicher Fakten. Die *amplificatio* selbst sowie der *ornatus* kalkulieren in ihrer inszenierten Ausführlichkeit das Zurücktreten von Handlung zugunsten ihrer rhetorischen Beschreibung. „Je virtuoser, je asianischer, je geblümter die Darstellung dabei ist, um so größer wird der Abstand zur zentralen Substanz der Geschichte.“⁴⁶

3. Beseitigung von Anachronien

Zahlreiche Umstellungen und Auslassungen, die der Kompilator vornimmt, erklären sich aus dessen Absicht, gemäß dem *ordo naturalis* zu erzählen und Anachronien sowie Parallelhandlungen zu vermeiden. So sind Vorausdeutungen, die im *Willehalm* recht zahlreich vorkommen, konsequent getilgt.⁴⁷ Gleiches gilt auch für Rückblenden, die ebenfalls einem linearchronistischen Erzählen zum Opfer fallen.⁴⁸ Diese Linearisierung und Chronologisierung des Erzählens sind Merkmale historiographischer Poetik, die sich in literaturtheoretischen Schriften seit der Antike für Geschichtsschreibung wiederholt finden lassen. Der sprunghafte, brüchige und verunklärnde Erzählstil Wolframs ist zugunsten des rhetorischen Ideals der Geradlinigkeit in weiten Teilen geglättet.⁴⁹

⁴⁶ Alois Brandstetter, *Prosaauflösung: Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman* (Frankfurt/M.: Athenäum, 1971), 141.

⁴⁷ Ausgelassen sind Wh. 8,1; 8,10-14; 9,10-10,6; 12,1-3; 13,22-30; 14,8-15; 14,27f.; 49,3f.; 138,29f.; 144,10-14; 285,11-22. Ausnahmen stellen die drei Rubriken in Wo1 dar, die jeweils den kommenden Inhalt historiographiespezifisch zusammenfassen (235va, 238rc, 244rb).

⁴⁸ So sind z. B. im Religionsgespräch zwischen Gyburg und Terramer gerade jene Passagen getilgt, die Willehalms Gefangennahme durch König Synagun sowie seine Befreiung durch Arabel und somit die Vorgeschichte des *Willehalm* zum Gegenstand haben (Wh. 220,14ff.).

⁴⁹ So tritt an die Stelle der bei Wolfram „locker aneinander gefügten Momentbilder [der ersten Schlacht auf Alischanz; T.F.], die immer wieder durch Exkurse, Kommentare und andere Erzählerreden unterbrochen werden“ (Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, 8., völlig neu bearb. Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2004), 281), der geordnete, zusammenhängende, summarische Bericht des Geschehens. Genaue Analysen des sprunghaften Erzählstils in der Anfangspartie des *Willehalm* finden sich bei Christian Kiening, *Reflexion – Narration: Wege zum „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach* (Tübingen: Niemeyer, 1991), 59ff., sowie Christopher Young, *Narrative Perspektiven in Wolframs „Willehalm“: Figuren, Erzähler, Sinngebungsprozess* (Tübingen: Niemeyer, 2000), 140ff.

4. Reduktion multiperspektivischen Erzählens

Die Erzählung wird anders als bei Wolfram mit größerer Konzentration auf die Protagonisten Willehalm und Rennewart erzählt. Ein Charakteristikum des Wolfram'schen Textes, den Krieg, seine Ursachen und die mit ihm verbundenen Hoffnungen und Ziele aus der Perspektive beider Kriegsparteien zu schildern,⁵⁰ findet sich in der *Weltchronik* nicht, die durch die Fokussierung auf die beiden männlichen Protagonisten des Willehalm-Zyklus, Willehalm und Rennewart, die Schlacht ausschließlich aus der Perspektive des christlichen Heeres entfaltet. Auch Nebenhandlungen, die mit einem Perspektivwechsel verbunden sind und der Erzählung größere Komplexität verleihen, finden keine Aufnahme in die *Weltchronik*-Kompilation. Dies gilt z. B. auch für Gyburgs sog. Toleranzrede, in der sie um Schonung der Heiden aus christlicher Barmherzigkeit bittet und dies religiös mit der Gotteskindschaft auch der Heiden begründet. An die Stelle eines polyphonen Textes, der differierende Stimmen (Erzähler, Gyburg, Rennewart, heidnische Figuren) einbindet und sich durch seine Dialogizität literarisch auszeichnet, tritt in der *Weltchronik* die monologische Stimme des Historiographen, die die heilsgeschichtlich bedeutsame Konfrontation zwischen Christen und Heiden ohne jegliches Interesse für das ‚Recht des Anderen‘ schildert.

5. Tilgung der Minnehandlung und Negativierung der Liebe

Bemerkungen des Erzählers oder Handlungen, die das thematische Feld von Frauentrost und Liebe betreffen, werden gestrichen (z. B. Wh. 15,12-18; 51,20-25; 96,2-5; 299,20ff.) oder aber für die moralische Diffamierung der Heiden instrumentalisiert. Konsequenterweise sind Stellen, die Willehalm als Minnedienstler kennzeichnen, nicht in die *Weltchronik* aufgenommen (so z. B. in der Rede Gyburgs, Wh. 220,1-221,26). Gleiches gilt für die zahlreichen Bemerkungen über die Liebe des Markgrafen zu seiner Ehefrau oder über die emotionale Nähe zwischen Rennewart und Alyze.⁵¹

6. Tilgung der intertextuellen Verweise

Alle Bezugnahmen auf den *Parzival*, die den *Willehalm* durchziehen (die Figurennamen [z. B. Anfortas, Wh. 99,28], Vergleiche von Figuren und ihrer Schicksale [die Parallelen zwischen Parzival und Rennewart, Wh. 271,15-26; der Vergleich der Verluste des Anfortas mit jenen Willehalms, Wh.

⁵⁰ Vgl. John Margetts, „ze bēder sit: Mengenbeschreibung oder visio mundi?“, in *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 23 (1985), 153-173, Verena Barthel, *Empathie, Mitleid, Sympathie: Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm-Stoffs* (Berlin: de Gruyter, 2008).

⁵¹ Auch bei der Integration der *Arabel* in die *Weltchronik* wurde konsequent auf alle Formen der Liebesdarstellung verzichtet (vgl. auch Kiening, „Der ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach in karolingischem Kontext“, 544).

279,13ff.], die Motive der Enterbung, der Brudermord usw.), sind ebenso entfernt wie Fremdtextzitate aus anderen literarischen Werken.⁵²

7. Reduktion von Ambivalenzen

Eine Entproblematisierung des Erzählten zeigt sich in der Eliminierung oder Reduktion der bei Wolfram zahlreichen dilemmatischen Situationen von Figuren, also ihrer Komplexität, die sich in Gedanken, Soliloquien und Reden in Selbstzweifeln, Situationsanalysen und der Eröffnung alternativer Handlungsspielräume konkretisiert: Solche Problematisierungen stehen anscheinend einer historiographischen Funktionalisierung des *Willehalm* entgegen. Dieses Desinteresse an einer ambivalenten, komplexitätssteigernden Figurengestaltung zeigt sich z. B. auf dem höfischen Fest kurz vor dem Entscheidungskampf auf den Schlachtfeldern von Orange: Bei Wolfram zwingt Gyburg sich, in der höfischen Gesellschaft fröhlich zu sein, um Freude unter den zur Hilfe Gekommenen zu verbreiten, obwohl der Krieg und ihre Situation, für diesen mitverantwortlich zu sein, ihrem *herze jâmer* (Wh. 268,16) bereitet. Doch sie kann den Selbstzwang nicht aufrechterhalten, ihr Leid bricht sich beim Essen ungewollt Bahn. Ihre dilemmatische Situation – trotz des Leidens den Kämpfenden durch ihre Freude *trôst* und *kurzewîle* zu schenken – ist im Roman nicht auflösbar.⁵³

Die psychische Komplexität Gyburgs ist Ausdruck ihrer auswegslosen Position zwischen den Kriegsparteien, denen sie sich durch verwandtschaftliche, religiöse und entscheidend: Minne-Bindung zugehörig weiß.⁵⁴ In der Darstellung ihrer Situation, die durch Entfremdung von der Familie, innerer Zerrissenheit zwischen den Kriegsparteien und Schuldgefühlen gegenüber dem Geschehen auf dem Schlachtfeld gekennzeichnet ist, spiegelt sich der schreckliche und anscheinend unaufhebbare Antagonismus von Christen und Heiden, die sich trotz aller kultureller, wertebezogener Konvergenz und Schöpfungsgleichheit

⁵² Der einzige intertextuelle Verweis, der stehen geblieben ist, ist derjenige auf Walther von der Vogelweide (Wh. 286,19-22).

⁵³ Regina Toepfer, *Höfische Tragik: Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen* (Berlin: de Gruyter, 2013) erkennt kein Dilemma der Gyburg-Figur, da diese nie einen Zweifel an der Richtigkeit ihrer Entscheidung hege, zum Christentum zu konvertieren und Willehalm zu ehelichen. Dies übersieht m. E. die Komplexität der Figurenzeichnung, die sich in der Darstellung des Widerstreits der Gefühle Gyburgs manifestiert. Die Aporie der Figur (und davon abgeleitet deren Dilemma) zeigt sich gerade darin, dass ihre Verwandten aufgrund ihrer Entscheidung zu Tode kommen werden, obgleich sie sich deren Schonung wünscht.

⁵⁴ Vgl. die differenzierten Beobachtungen der narrativen Verfahren in der Figurengestaltung Wolframs bei Young, der Gyburgs Situation als Manifestation eines Konflikts „zwischen den Äußerlichkeiten des höfischen Lebens und den Komplexitäten eines bedrückenden menschlichen Dilemmas“ versteht (*Narrative Perspektiven in Wolframs „Willehalm“*, 61). Zur Gyburg-Figur auch Annette Gerok-Reiter, *Individualität: Studien zu einem umstrittenen Phänomen der mittelhochdeutschen Epik* (Tübingen: Francke, 2006), 197-246.

letztlich doch fundamental unterscheiden. Der literarische Text führt in solche Aporien hinein, der historiographische sondert sie aus: Widersprüche und konträre Deutungen des Geschehens, die gerade durch Soliloquien, Monologe und Dialoge Gyburgs und Willehalm in den Text inseriert sind und die ganze Dichtung dominant durchziehen, werden vom Kompilator aufgelöst zugunsten eines gerechtfertigten Glaubens- und Abwehrkampfes gegen die heidnischen Usurpatoren. Entsprechend fallen Gyburgs Selbstanklage im Gespräch mit ihrem Schwiegervater Heimrich, dass sie eine Fluchbeladene sei, deretwillen das Sterben auf den Schlachtfeldern erst ausgelöst wurde (Wh. 252,29-259,12), sowie ihre Selbstanalyse, bei Christen und Heiden gleichermaßen verhasst zu sein (Wh. 306,14f.), der Historiographisierung des Stoffes zum Opfer. Die Selbstinfragestellung der Protagonist*innen Willehalm, Gyburg und Rennewart bleibt in der Weltchronik fast gänzlich unakzentuiert.

6. Fazit

Ich versuche abschließend ein vorläufiges Fazit: Der Kompilator der *Weltchronik* Heinrichs von München nutzt den *Willehalm* als stoffgeschichtliche Grundlage, nicht als historische Quelle im strengeren Sinne. Die faktische Historizität des Stoffes wird zwar nicht in Zweifel gezogen, aber der Schreibweise Wolframs waren diese *facta* nur schwer abzugewinnen.⁵⁵ Die Neugestaltung des *Willehalm* in der kompilatorischen Bearbeitung, die sich durch eine De-Rhetorisierung und De-Fiktionalisierung auszeichnet, ist als eine narrative Historisierungsstrategie aufzufassen, derer sich der Kompilator bedient, um einen beim Produzenten wie bei den Rezipienten als historiographisch geltenden Text zu erzeugen.⁵⁶

Die hier an einem Textzeugen ausgearbeiteten Verfahren narrativer Historisierung müssten auf der Basis einer weit ausgreifenden Untersuchung der 18 Heinrich von München-Handschriften genau erfasst und verglichen werden, um die textuellen Interferenzen für die Frage nach dem spezifischen Fiktionalitätsverständnis des spätmittelalterlichen volkssprachlichen Literaturbetriebs fruchtbar zu machen. Erst dann lassen sich – auch jenseits pragmatischer Bestimmungen – Merkmale fiktionalen Erzählens konzipieren für das Mittelalter ausarbeiten. Aus der Analyse der Retextualisierungsformen des *Willehalm* in der Wolfenbüttler Hs. Wo1 lassen sich erste hinreichende, nicht notwendige, Merkmale fiktionalen Erzählens ableiten. Diese seien stichwortartig aufgelistet:

⁵⁵ Vgl. auch Jürgen Wolf, „Wolframs ‚Willehalm‘ zwischen höfischer Literatur und Memorialkultur“, in: *Kunst und Erinnerung: Memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters*, hrsg. von Ulrich Ernst und Klaus Ridder (Köln: Böhlau, 2003), 223-256, hier 243.

⁵⁶ Vgl. Wolf, „Wolframs ‚Willehalm‘ zwischen höfischer Literatur und Memorialkultur“, 248: „Charakteristisch für die Arbeit des Weltchronisten ist, daß er seine Versatzstücke historiographisiert.“

1. Das Amplifizieren, also das Aufschwellen eines zugrundeliegenden Stoffes mithilfe von Digressionen, *comparationes*, Apostrophen und vor allem *descriptions*.
2. Die Ausgestaltung einer Diskursebene, auf der ein Erzähler das Geschehen kommentiert, reflektiert und im Falle unzuverlässigen Erzählens auch distanziiert. Ebenfalls gehören intradiegetische Erzählinstanzen hierher.
3. Parallele Erzählstränge sowie Anachronien in Form von Rückwendungen bzw. internen Analepsen oder Vorausdeutungen bzw. internen Prolepsen, in den mittelalterlichen Poetiken als *ordo artificialis* bezeichnet.
4. Ein multiperspektives bzw. fokalisiertes und dialogisches Erzählen, das die Handlung aus verschiedenen Blickwinkeln darstellt.
5. Der intertextuelle und selbstreferentielle Bezug auf die literarische Tradition.
6. Eine Figurenpoetik, die sich durch Ambivalenz, Aporien, Komplexität und Dilemmata auszeichnet.
7. Schließlich auch noch ein inhaltliches Kriterium: Das thematische Feld von Frauendienst und veredelnder Liebe indiziert fiktionales Erzählen.

Alle mittelalterlichen Texte, die vergangenes Geschehen zum Thema erheben, sind geprägt von einem Mischungsverhältnis des Fiktiven und des Faktischen. So schließt die Geschichtsschreibung fiktive Elemente aus ihrer Darstellung nicht kategorisch aus und spricht – wie gesehen – wiederholt auch fiktionalen Texten Quellenstatus zu. Historizität ist wie Fiktivität im mittelalterlichen Schriftdiskurs nicht eine absolute, sondern eine skalierbare Größe. Entsprechend betonen lateinische Dichtungslehren überwiegend die Konvergenz von fiktionalem und historiographischem Erzählregister. Doch gibt es signifikante Ausnahmen in den Quellentexten. So wurde z. B. im Rhetorikunterricht an der Schule des Gerbert von Aurillac mit zwei verschiedenen Dichtungsbegriffen operiert: In einem weiteren Literaturbegriff gelten alle Schulautoren unterschiedslos als Dichter, in einem engeren werden die ‚eigentlichen‘ Dichter Vergil, Statius und Terenz dem Historiker Lucan (*historiographus* wird er genannt) gegenübergestellt.⁵⁷ Solche Differenzierungsversuche zeigen auf, dass es ein Bewusstsein für die Unterschiedlichkeit und Unterscheidbarkeit von historischem und literarischem Erzählregister gibt. Die Zuweisung von Texten hängt – wie die Integration fiktiver Texte in die Weltchronikkompilation Heinrichs von München nahelegt – in erster Linie ab von der Art der narrativen Vermittlung.

⁵⁷ Vgl. Peter von Moos, „*Poeta* und *historicus* im Mittelalter: Zum Mimesis-Problem am Beispiel einiger Urteile über Lucan“, in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 98 (1976), 93-130, hier 116, Anm. 51.

Bibliographie

- Anderegg, Johannes. *Fiktion und Kommunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, 2. Aufl. (Göttingen: Vandenhoeck, 1977).
- Barthel, Verena. *Empathie, Mitleid, Sympathie: Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm-Stoffs* (Berlin: de Gruyter 2008).
- Becker, Peter Jörg. *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen: Eneide, Tristrant, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im Späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit* (Wiesbaden: Reichert, 1977).
- Brandstetter, Alois. *Prosaauflösung: Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman* (Frankfurt/M.: Athenäum, 1971).
- Bumke, Joachim. *Wolfram von Eschenbach*, 8., völlig neu bearb. Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2004).
- Burrichter, Brigitte. *Wahrheit und Fiktion: Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts* (München: Fink, 1996).
- Chartier, Roger. „Zeit der Zweifel: Zum Verständnis gegenwärtiger Geschichtsschreibung“. In *Geschichte schreiben in der Postmoderne: Beiträge zur aktuellen Diskussion*, hrsg. von Christoph Conrad und Martina Kessel (Stuttgart: Reclam, 1994), 83-97.
- von Dam, Beatrix. *Geschichte erzählen: Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart* (Berlin: de Gruyter, 2016).
- Dahm-Kruse, Margit. *Versnovellen im Kontext: Formen der Retextualisierung in kleinepischen Sammelhandschriften* (Tübingen: Attempto, 2018).
- Eco, Umberto. *Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch die Literatur*. Harvard-Vorlesungen (Norton-Lectures 1992–93). Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber (München: Hanser, 1994).
- Ernst, Ulrich. „Der „Gregorius“ Hartmanns von Aue im Spiegel der handschriftlichen Überlieferung: Vom Nutzen der Kodikologie für die Literaturwissenschaft“. *Euphorion* 90 (1996), 1-40.
- Gärtner, Kurt. „Überlieferungstypen mittelhochdeutscher Weltchroniken“. In *Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Tübinger Colloquium 1983, hrsg. von Christoph Gerhardt, Nigel F. Palmer und Burghart Wachinger (Tübingen: de Gruyter, 1985), 110-118.
- Gerok-Reiter, Anette. *Individualität: Studien zu einem umstrittenen Phänomen der mittelhochdeutschen Epik* (Tübingen: Francke, 2006).
- Glauch, Sonja. „Fiktionalität im Mittelalter, revisited“. *Poetica* 46 (2014), 85-139.

- Green, Dennis Howard. *The Beginning of Medieval Romance: Fact and Fiction, 1150–1220* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
- Grünkorn, Gertrud. *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200* (Berlin: Schmidt, 1994).
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Wie fiktional war der höfische Roman“. In *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser (München: Fink, 1983), 433-440.
- Häger, Hanna-Myriam. „Vom „Wigalois“ zum Hollywoodkino: Arthurische Möglichkeitsräume in Mittelalter und Moderne“. In *Blockbuster Mittelalter: Akten der Nachwuchstagung Bamberg, 11.–13.06.2015*, hrsg. von Martin Fischer und Michaela Pölzl (Bamberg: University of Bamberg Press, 2018), 125-155.
- Hagby, Maryvonne Hagby. „Geschichte in der Dichtung: Überlegungen zur Rolle der Historizität des Helden im Rezeptionsprozess des mittelhochdeutschen „Eraclius““. In *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte: Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft*. Fs. Volker Honemann zum 60. Geb., hrsg. von Nine Miedema und Rudolf Suntrup (Frankfurt/M.: Lang, 2003), 149-166.
- Hauck, Karl. „Heldendichtung und Heldensage als Geschichtsbewußtsein“. In *Alteuropa und die moderne Gesellschaft*. Fs. Otto Brunner, hrsg. vom Historischen Seminar der Universität Hamburg (Göttingen: Vandenhoeck, 1963), 118-169.
- Haug, Walter. *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts: Eine Einführung* (Darmstadt: WB, 1985).
- Heinzle, Joachim. „Die Entdeckung der Fiktionalität: Zu Walter Haugs „Literaturtheorie im deutschen Mittelalter““. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 112 (1990), 55-80.
- Hempfer, Klaus W. „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990), 109-137.
- Henkel, Nikolaus. „Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert: Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung“. In *Literarische Interessenbildung im Mittelalter, DFG-Symposium 1991*, hrsg. von Joachim Heinzle (Stuttgart: Metzler, 1993), 39-59.
- Herweg, Mathias. „Literarischer Anspruch und (heils-)geschichtliche Wahrheit: Ulrichs von Etzenbach Alexanderroman in der ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München“. In *Studien zur „Weltchronik“ Heinrichs von München*, Bd. 1: *Überlieferung, Forschungsbericht, Untersuchungen, Texte*, hrsg. von Horst Brunner (Wiesbaden: Reichert, 1998), 476-499.

- Jauß, Hans Robert. „Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität“. In *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser (München: Fink, 1983), 423-431.
- Kablitz, Andreas. „Kunst des Möglichen: Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion“. *Poetica* 35 (2003), 251-273.
- Kablitz, Andreas. *Kunst des Möglichen: Theorie der Literatur* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 2013).
- Kiening, Christian. *Reflexion – Narration: Wege zum „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach* (Tübingen: Niemeyer, 1991).
- Kiening, Christian. „Der ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach in karolingischem Kontext: Formen narrativ-historischer Aneignung eines ‚Klassikers‘“. In *Studien zur „Weltchronik“ Heinrichs von München*, Bd. 1: *Überlieferung, Forschungsbericht, Untersuchungen, Texte*, hrsg. von Horst Brunner (Wiesbaden: Reichert, 1998), 522-568.
- Knapp, Fritz Peter. „Historische Wahrheit und poetische Lüge: Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980), 581-635.
- Knapp, Fritz Peter. *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik: Sieben Studien und ein Nachwort* (Heidelberg: Winter, 1997).
- Knapp, Fritz Peter. „Historiographisches und fiktionales Erzählen in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts“. In *Erzählstrukturen der Artusliteratur: Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, hrsg. von Friedrich Wolfzettel (Tübingen: Niemeyer, 1999), 3-22.
- Knapp, Fritz Peter. „Gattungstheoretische Überlegungen zur sog. märchenhaften Dietrichepik“. In *5. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Aventure – märchenhafte Dietrichepik*, hrsg. von Klaus Zatloukal (Wien: Fassbaender, 2000), 115-130.
- Lienert, Elisabeth. „Antikenroman als Geschichtswissen: Zu den kompilierten Trojanerkriegen in der ‚Erweiterten Christherre-Chronik‘ und in der ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München“. In *Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Materialien und Untersuchungen*, hrsg. von Horst Brunner (Wiesbaden: Reichert, 1990), 407-456.
- Lukács, Georg. *Der historische Roman* (Berlin: Aufbau, 1955).
- Margetts, John. „ze bêder sit: Mengenbeschreibung oder visio mundi?“. *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 23 (1985), 153-173.
- Mertens, Volker und Friedrich Wolfzettel, Hg. *Fiktionalität im Artusroman: Dritte Tagung der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin, 13.–15. Feb. 1992* (Tübingen: Niemeyer, 1993).

- von Moos, Peter. „*Poeta* und *historicus* im Mittelalter: Zum Mimesis-Problem am Beispiel einiger Urteile über Lucan“. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 98 (1976), 93-130.
- Nickel-Bacon, Irmgart, Norbert Groeben und Margit Schreier. „Fiktionssignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)“. *Poetica* 32 (2000), 267-299.
- Nünning, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans* (Trier: WVT, 1995).
- Ott, Norbert H. „Kompilation und offene Form: Die ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München“. In *Handbuch Chroniken des Mittelalters*, hrsg. von Gerhard Wolf und Norbert H. Ott (Berlin: de Gruyter, 2016), 181-196.
- Raumann, Rachel. *Fictio und historia in den Artusromanen Hartmanns von Aue und im „Prosa-Lancelot“* (Tübingen: Francke, 2010).
- Reuvekamp-Felber, Timo. „Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung: Eine kritische Bestandsaufnahme“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 132 (2013), 417-444.
- Schmidt, Siegfried J. „Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse“. *Poetics* 9 (1980), 526-546.
- Schmitt, Stefanie. *Inszenierungen von Glaubwürdigkeit: Studien zur Beglaubigung im späthöfischen und frühneuzeitlichen Roman* (Tübingen: Niemeyer, 2005).
- Schnell, Rüdiger. „Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter: Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans“. In *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, Symposium Wolfenbüttel 1981*, hrsg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann (Stuttgart: Metzler, 1984), 214-248.
- Schnyder, André, Hg. *Konrad von Würzburg, Kaiser Otto und Heinrich von Kempten: Abbildung der gesamten Überlieferung und Materialien zur Stoffgeschichte* (Göppingen: Kümmerle, 1989).
- Schröder, Werner, Hg. *Die Exzerpte aus Wolframs „Willehalm“ in der „Weltchronik“ Heinrichs von München* (Berlin: de Gruyter, 1981).
- Shaw, Frank. „‚Willehalm‘ as History in Heinrich von München’s ‚Weltchronik‘“. In *Wolframs „Willehalm“: Fifteen Essays*, hrsg. von Martin H. Jones und Timothy McFarland (Rochester: Camden, 2002), 291-306.
- Spielberger, Andrea. „Die Überlieferung der ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München“. In *Studien zur „Weltchronik“ Heinrichs von München*, Bd. 1: *Überlieferung, Forschungsbericht, Untersuchungen, Texte*, hrsg. von Horst Brunner (Wiesbaden: Reichert, 1998), 113-198.
- Strohschneider, Peter. „Höfische Romane in Kurzfassungen: Stichworte zu einem unbeachteten Aufgabenfeld“. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 120 (1991), 419-439.

- Thomasin von Zirclaria. *Der Wälsche Gast* (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 30), hrsg. von Heinrich Rückert (Quedlinburg/Leipzig 1852).
- Toepfer, Regina. *Höfische Tragik: Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen* (Berlin: de Gruyter, 2013).
- Vetter, Angila. *Retextualisierungsstrategien und Sinnproduktion in Sammlungsverbänden: Der „Willehalm“ in kontextueller Lektüre* (Berlin: Schmidt, 2018).
- Warning, Rainer. „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“. In *Identität*, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle (München: Fink, 1979), 553-589.
- Warning, Rainer. „Der inszenierte Diskurs: Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“. In *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser (München: Fink, 1983), 183-206.
- Wolf, Alois. „Modell – Fiktion – Sinn: Zu Walter Haugs neuestem Band gesammelter Schriften“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2004), 395-405.
- Wolf, Jürgen. „Wolframs ‚Willehalm‘ zwischen höfischer Literatur und Memorialkultur“. In *Kunst und Erinnerung: Memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters*, hrsg. von Ulrich Ernst und Klaus Ridder (Köln: Böhlau, 2003), 223-256.
- Wolfram von Eschenbach. *Willehalm*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen hrsg. von Joachim Heinzle. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer (Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991).
- Wolfzettel, Friedrich, Hg. *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur: Probleme und Perspektiven* (Tübingen: Niemeyer, 2003).
- Young, Christopher. *Narrative Perspektiven in Wolframs „Willehalm“: Figuren, Erzähler, Sinngebungsprozeß* (Tübingen: Niemeyer, 2000).
- Zipfel, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft* (Berlin: Schmidt, 2001).

Le conflit entre histoire et fiction: le XX^e siècle au miroir du XVII^e siècle

Françoise Lavocat

Dans les années 1970 deux idées ont occupé le devant de la scène et se sont renforcées l'une l'autre. C'est même, sans doute, leur articulation qui leur a donné une grande puissance de conviction. La première est l'historicité de la notion de fiction (notamment chez Paul Veyne, dans son livre de 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*). La seconde, qui a en partie découlé de la première (l'historicité et donc la contingence des catégories de l'histoire et de la fiction) est que l'histoire elle-même était une forme de fiction (c'est surtout la démonstration d'Hayden White).

Afin de discuter de ces deux idées, et de leur articulation, il est nécessaire de faire un détour par le passé. J'avance en effet que le débat tel qu'il s'est développé à la faveur du *linguistic turn* a des affinités avec celui qui a eu lieu au XVII^e siècle. Mon propos est d'éclairer le débat contemporain par l'ancien. En cela, je propose une autre histoire que celle que présentent Roland Barthes¹, Hayden White², et d'autres³. Selon eux, la première modernité (la période du XVI^e au XVIII^e siècle) serait caractérisée par une sorte d'âge d'or des rapports entre littérature et histoire : cette époque serait celle d'une heureuse indifférenciation entre histoire et fiction, l'histoire étant alors considérée comme une branche de la rhétorique, un art littéraire. Cette proximité de l'histoire et de la littérature est indéniable, leur confusion, comme je vais le montrer, cela n'allait pas de soi. La variété des positions et l'abondance des débats, leurs contradictions internes et externes, en témoignent. Il me semble intéressant d'essayer de les cerner car cela nous aide à mettre en perspective le néo-scepticisme contemporain, et peut-être à éclairer quelques uns de ses présupposés et de ses limites dans le cadre large d'une histoire rénovée de la fictionnalité.

Cette histoire met au jour la conflictualité (probablement définitive) de la pensée sur la fiction et sur les rapports entre histoire et fiction. Il n'y a en effet personne, au XVII^e siècle pour se déclarer indifférent au caractère douteux du

¹ Roland Barthes, « Le discours de l'Histoire » [1967], dans *Le Bruissement de la langue* (Paris: Le Seuil, 1984).

² Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1987).

³ Par exemple Lionel Gossman, « History and literature », dans *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, édition Robert H. Canary et Henry Kozicki (Madison: University of Wisconsin Press, 1978), 3-40.

savoir historique. La confusion sereine de l'histoire et de la fiction est un âge d'or déjà révolu, ou qui n'exista jamais. Rapprocher l'histoire de la fiction, comme le montrent les positions de René Descartes et de François La Mothe Le Vayer, est une arme et un argument : hier comme aujourd'hui, cela participe d'une machine de guerre contre l'histoire (comme je le montrerai dans la première partie). Au XVII^e siècle, les théoriciens de l'histoire et ceux des genres fictionnels, du théâtre et du roman, pensent le territoire de leurs arts respectifs en termes de rivalité et de tentative d'appropriation réciproque, ce qui explique que leurs tentatives de définition rencontrent des difficultés, si ce n'est des apories (ce qui est l'objet de la deuxième partie). Enfin, je montrerai que la victoire remportée par la fiction, à la fin du XVII^e siècle, est tout à fait provisoire (dans la troisième partie). Il n'y a jamais de légitimité définitivement acquise de la fiction, pas plus aujourd'hui qu'à cette époque.

1. *L'abaissement de l'histoire par la fable: René Descartes et François de La Mothe Le Vayer*

Si l'esprit de la méthode cartésienne et le scepticisme anti-rationaliste de La Mothe Le Vayer sont aux antipodes, ils se rejoignent dans le dénigrement de l'histoire au moyen de son rapprochement avec la fiction.

Au début du *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (1637), Descartes revient sur sa formation de jeunesse « nourri[e] aux lettres »⁴ et énumère les savoirs qu'il va congédier. La poésie et l'histoire sont plusieurs fois mentionnées, l'une à la suite de l'autre : « Je sçavais [...] que la gentillesse des fables resveille l'esprit ; que les actions memorables des histoires les relevent, & qu'estant leues avec discretion elles aydent à former le jugement »⁵. L'exemplarité est donc entièrement du côté de l'histoire, mais modérée par une restriction : la « discretion » rejoint la « prudence »⁶, qui doit modérer les effets éventuellement pernicieux de la lecture « des histoires ». La lecture des « fables » semble, au premier abord, plus anodine ; elle est du côté de l'agrément (la « gentillesse ») et elle aiguise une vivacité intellectuelle qui permet certainement l'acquisition de compétences mondaines. De fait, dans la suite du passage, la lecture des « livres anciens » est comparée au plaisir de la conversation. Le couple de l'histoire et de la fable permet d'articuler une double critique. Tout d'abord, la conversation avec les auteurs du passé, qui vient d'être louée, ne doit pas être trop soutenue, sous peine de soustraire le lec-

⁴ René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* [1637], édition Charles Adam et Paul Tannery, t. VI (Paris: Vrin, 1991), 4.

⁵ Descartes, *Discours de la méthode*, 4.

⁶ Dans le Jean Nicot, *Thrésoir de la langue française tant ancienne que moderne* (Paris: David Douceur, 1606), 524 : « User de discretion, Prudentiam ad omnes res adhibere ».

teur à son temps, à son pays, à la société : en d'autres termes, à la réalité. Descartes dénie ensuite à l'histoire à la fois l'accès à la connaissance du passé et l'exemplarité, reproches rarement réunis chez les auteurs du XVII^e siècle qui attaquent l'histoire :

Mais je croyois avoir desja donné assez de tems aux langues, & mesme aussy a la lecture des livres anciens, & a leurs histoires, & a leurs fables. Car c'est quasi le mesme de converser avec ceux des autres siecles, que de voyager. Il est bon de sçavoir quelque chose des meurs de divers peuples, affin de iuger des nostres plus sainement, & que nous ne pensions pas que tout ce qui est contre nos modes soit ridicule, & contre raison, ainsi qu'ont coutume de faire ceux qui n'ont rien vû. Mais lorsqu'on employe trop de tems a voyasger, on devient enfin estranger en son païs ; & lorsqu'on est trop curieux des choses qui se pratiquoient aux siecles passez, on demeure ordinairement fort ignorant de celles qui se pratiquent en cetuy. Outre que les fables font imaginer plusieurs evenemens comme possibles qui ne le sont point; et que mesme les histoires les plus fideles, si elles ne changent ny n'augmentent la valeur des choses, pour les rendre plus dignes d'estre leuës, au moins en omettent elles presque tousjours les plus basses & moins illustres circonstances : d'où vient que le reste ne paroist pas tel qu'il est, & que ceux qui reglent leurs meurs par les exemples qu'ils en tirent, sont sujets a tomber dans les extravagances des Paladins de nos romans, & a concevoir des desseins qui passent leurs forces.⁷

Descartes balaie, avec la culture humaniste de la Renaissance, les distinctions aristotéliennes, indéfiniment commentées avant et après lui, entre l'histoire et la fable. Celles-ci sont d'abord envisagées en tant que productions des siècles passés propres à satisfaire la curiosité et à mûrir le jugement par la vertu de la comparaison. C'est à ce titre que Jean Chapelain défendra plus tard la lecture des vieux romans, comme documents sur les mœurs des siècles passés, comme l'a montré Carlo Ginzburg⁸. Mais après le retournement de la comparaison avec les voyages (d'instructifs, ils deviennent, s'ils sont prolongés, néfastes), l'histoire et la fiction sont visées par le même argumentaire, cette fois à charge ; le possible auquel ouvre la fiction entraîne une déformation cognitive qui nuit à une appréhension juste du monde réel. Quant à l'histoire, l'opération de sélection qu'elle réalise, conformément aux contraintes du style élevé, l'assimile à la fiction. La fausse exemplarité de l'histoire induit le lecteur au donquichottisme (le héros de Cervantès inspire certainement les « extravagances des paladins de nos romans »). La nouveauté du propos tient à ce que l'histoire et la fiction sont envisagées et conjuguées à travers leurs effets. Descartes solde à la fois le débat sur l'exemplarité et sur la vraisemblance : en écartant tous les savoirs qui ne sont que vraisemblables⁹, il relègue à la fois le possible de la fiction et le probable de

⁷ Descartes, *Discours de la méthode*, 6-7.

⁸ Carlo Ginzburg, « Paris, 1647: un dialogue sur fiction et histoire », dans *Le Fil et les traces: Vrai faux fictif [Il filo e le tracce 2006]*, traduction Martin Rueff (Lagrasse: Verdier, 2010).

⁹ « Je reputois presque pour faux tout ce qui n'estoit que vraysemblable » (Descartes, *Discours de la méthode*, 8).

l'histoire¹⁰. Ces questions vont cependant continuer d'agiter le XVII^e siècle – et le nôtre. Descartes, aujourd'hui crédité d'avoir postulé ou renforcé tous les dualismes, a au contraire effacé la distinction entre histoire et fiction, toutes deux rejetées dans le domaine de la fausseté et de l'idéalisation romanesque. L'idée de la fictionnalisation de l'histoire par la sélection des faits a eu une très grande longévité¹¹, de même que celle de la similarité des mondes fictionnels et historiques à travers leurs effets.

Le caractère séminal des thèses de La Mothe Le Vayer est encore plus évident.

Les positions de La Mothe Le Vayer se sont radicalisées avec le temps, entre 1638, date du *Discours sur l'histoire* et 1668, celle de *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire* : le titre de ces ouvrages est à cet égard éloquent. La Mothe Le Vayer a également écrit, en 1648, une « Préface pour un ouvrage historique », ouvrage qu'il n'a jamais rédigé. L'auteur est parfaitement conscient de l'étape qu'il franchit et de son caractère polémique. Il sait que l'affirmation selon laquelle les historiens sont sujets à l'erreur (ce qu'il a affirmé, comme bien d'autres, en 1638 et en 1648) mettrait tout le monde d'accord. Mais il va plus loin, et il le dit :

Je prétends pousser bien plus outre mon raisonnement, et faire connaître manifestement qu'il n'y a presque nulle certitude en tout ce que débitent les plus fameux historiens que nous ayons eus jusques ici et que vraisemblablement ceux qui prendront la même occupation à l'avenir ne réussiront guère mieux en toutes leurs entreprises.¹²

L'erreur n'est plus accidentelle, elle n'est plus seulement le résultat de l'ignorance, de la bêtise et de la mauvaise foi dont Prudencio de Sandoval, l'historien espagnol dont La Mothe Le Vayer se moquait dans *Le Discours sur l'histoire*, donnait un exemple paradigmatique. Elle est consubstantielle à l'histoire et aux historiens, ceux d'hier (les modèles antiques tant vénérés), comme ceux d'aujourd'hui et de demain. Les histoires de comètes et de sorcières volantes de Sandoval, les généalogies extravagantes que se donnent les princes européens appartiennent au passé, et l'on peut s'en gausser impunément. Mais l'accès à la vérité est barré par des obstacles moins culturellement contingents.

Dans la grande tradition sceptique, l'erreur est anthropologique : c'est « le défaut de notre humanité » qui nous porte naturellement à la fois à la crédulité,

¹⁰ Le rapport à la fiction de Descartes est cependant plus complexe. Voir Jean-Pierre Caillaud, *Descartes: La fable du monde* (Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales) (Paris: Vrin, 1991) et Anne Duprat, *Vraisemblances: poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500–1670)* (Paris: Champion, 2009).

¹¹ Cette idée, particulièrement durable, se retrouve chez White, *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory; 1957–2007* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2010). Pour une critique de ce qui est devenu un lieu commun du constructivisme, voir Noël Carroll, « Interpretation, history and narrative », *The Monist* 73.2 (1990), 134-167.

¹² François La Mothe Le Vayer, « Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire » [1668], édition Frédéric Charbonneau et Hélène Michon, dans *Traité sur l'histoire (1638–1677): La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin* (Sources classiques), direction Gérard Ferryrolles (Paris: Honoré Champion, 2013), 213-250: 222.

au mensonge et au goût pour les fables. Mais elle est aussi de nature politique. Dans la préface de 1648, La Mothe Le Vayer avait approfondi l'aporie de l'information, souvent constatée au XVII^e siècle : ceux qui la détiennent (les puissants et leurs ministres) sont justement ceux qui ont le moins d'intérêt à la divulguer. La partialité est inévitable : nous n'avons accès qu'à l'histoire des vainqueurs¹³. Il n'y a pas de point de vue apolitique. Est-ce la raison pour laquelle La Mothe Le Vayer a finalement renoncé à écrire lui-même un ouvrage historique, qu'il envisageait cependant au point d'en écrire la préface ? Peut-être ; il n'est en tout cas pas le seul, au XVII^e siècle, à renoncer à se faire historien¹⁴.

La Mothe Le Vayer n'efface pas la différence entre histoire et fiction mais, il en esquisse le geste. On voit aussi combien histoire de la fiction et fiction de l'histoire sont déjà intriquées. Une anthropologie fondée sur la croyance et l'erreur universelles aiguise l'attention sur la façon dont les fictions artistiques façonnent le monde : celle d'Énée a inspiré maintes généalogies fabuleuses et nationalistes, remarque La Mothe Le Vayer. Ce constat a des implications politiques et morales inévitables. Enfin, même si rien chez La Mothe Le Vayer ni chez ses contemporains ne ressemble à la tropologie de White, ils se sont montrés soucieux de la question du style et de ses effets parfois jusqu'à l'obsession et la paralysie.

2. L'aporie du style : Les pères Rapin et Le Moyne

Les écrits sur l'histoire de René Rapin et de Pierre Le Moyne ne sont peut-être pas considérés comme majeurs dans l'histoire de l'histoire¹⁵. Leurs ouvrages (respectivement *Instructions pour l'histoire*, 1657 et *De l'histoire*, 1670) sont cependant passionnants dans la perspective qui m'occupe. Jésuites l'un et l'autre, ils appartiennent tous deux au territoire de la poésie tel qu'ils se représentent eux-

¹³ C'est déjà ce que disait Jean Bodin, *La Méthode de l'histoire* [1566], traduction Pierre Mesnard (Paris: Les Belles Lettres, 1941), que La Mothe Le Vayer cite : « il ne faut guère croire les païens quand ils ont parlé des juifs, ni les juifs en ce qu'ils ont écrit de chrétiens, ni les chrétiens même lors qu'ils maltraitent les maures et les mahométans, portez d'un zèle qui ne s'accommode pas avec la fidélité de l'Histoire. » (La Mothe Le Vayer, « Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire », 240).

¹⁴ C'est le cas, notamment, de Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, édition A. C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat (Genève: Droz, 2007), 109.

¹⁵ Carlo Borghero, *La Certezza e la Storia: Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica* (Milan: Franco Angeli Editore, 1983) ne leur consacre qu'une note, qui concerne aussi Saint-Réal, à la fin du chapitre sur La Mothe Le Vayer. La réédition récente de leurs traités dans le recueil dirigé par Gérard Ferreyrolles répare ce long oubli (Gérard Ferreyrolles, *Traité sur l'histoire (1638–1677): La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin* (Sources classiques) (Paris: Honoré Champion, 2013)).

mêmes¹⁶. Le Moyne développe même un imaginaire topographique de la différence entre histoire et fiction :

J'avoue que la carrière des poètes et celle des historiens sont deux différentes carrières, et que pas un d'eux n'ayant entrepris jusques ici de passer de l'une à l'autre, je devais craindre de me hasarder le premier à ce passage. Néanmoins, après avoir reconnu le trajet avec soi, je ne l'ai pas trouvé ni si long, ni si pénible que se l'imaginent beaucoup de gens, qui ne connaissent le pays que par les fausses relations, ou par les fausses cartes qu'on leur en a faites. Il n'y a point de détour à prendre, point de rochers ni de précipices à passer, et la descente est presque insensible, par laquelle on peut aller de l'une à l'autre.¹⁷

Toute l'ambiguïté de la démarche de Le Moyne s'exprime dans cette allégorie du passage : il « descend » de la poésie à l'histoire, il n'y a pas de frontière entre l'une et l'autre, et il se juge pionnier dans cette découverte. Si les œuvres de Rapin et Le Moyne, comme le pense Fumaroli¹⁸, sont des contre-feux allumés par la compagnie de Jésus pour combattre la propagation des thèses sceptiques, elles n'ont peut-être pas très bien rempli leur office. D'une part, en effet, leurs auteurs semblent globalement acquis à la plupart des thèses de La Mothe Le Vayer et se contentent de les relativiser. Ils admettent en effet volontiers que les histoires sont emplies de fausseté et les historiens coupables de partialité, que le peuple est avide de fables, que le passé est difficilement accessible. Le Moyne, qui a de belles formules, parle « des espaces perdus de l'Antiquité »¹⁹ et s'exclame : « quelles lunettes faudrait-il, pour voir distinctement à la distance de plus de trois cents et quatre cents ans ? »²⁰ D'autre part, les stratégies qu'ils déploient pour restaurer le statut de l'histoire sont contradictoires.

Elles consistent dans l'enchaînement suivant.

Pour défendre la spécificité de l'histoire, il faut tout d'abord sanctuariser la référence. Pour Rapin, cela passe par un consensus en faveur du bon sens et d'un goût présenté comme moderne pour la réalité (« Nous estimons ce qui est réel et solide ») corrélatif d'un dégoût collectif prétendu²¹ pour « les romans et

¹⁶ René Rapin (1621–1687) est l'auteur d'épigrammes sacrées, d'ouvrages de poétique (dont *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* (Paris: F. Muguet, 1672) et *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (Paris: F. Muguet 1674)) et de traités théologiques. Pierre Le Moyne (1602–1670) a écrit, notamment, un poème épique sur saint Louis (*Saint Louys, ou Le héros chrétien: Poème héroïque* (Paris: C. du Mesnil, 1653)) et des *Entretiens et lettres poétiques* (Paris: E. Loyson, 1665).

¹⁷ Pierre Le Moyne, *De l'Histoire* [1670], dans *Traité sur l'histoire (1638–1677): La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin* (Sources classiques), direction Gérard Ferreyrolles (Paris: Honoré Champion, 2013), 269-466: 278.

¹⁸ Marc Fumaroli, « Historiographie et épistémologie à l'époque classique », dans *Certitudes et incertitudes de l'histoire: Trois colloques sur l'histoire*, direction Gilbert Gadoffre (Paris: PUF, 1987), 92.

¹⁹ Le Moyne, *De l'Histoire*, 110.

²⁰ Le Moyne, *De l'Histoire*, 110.

²¹ Il publie ce texte en 1657 ; la *Clélie* de Mlle de Scudéry paraît entre 1654 et 1660.

tout ce qui s'en approche »²². Le Moyne fait de la vérité des faits une religion et du métier d'historien une sorte de sacerdoce – il parle de « la religion historique »²³. Il appelle la défiance à l'égard de l'histoire « mécréance »²⁴. Le père Rapin estime aussi que l'historien doit être « religieux »²⁵ sur la vérité. La Mothe Le Vayer avait souligné à plusieurs reprises l'inanité des protestations de sincérité conventionnelles des historiens en tête de leurs ouvrages. Peut-être en réponse à ce constat désolant, les deux prêtres lestent l'engagement pour le vrai de tout le pathos possible. C'est l'amour de la vérité qui dispose à aimer l'histoire, affirme Rapin. Le Moyne prétend qu'un historien menteur est puni par la loi comme un faux-monnayeur. Se construit alors une collusion de la réalité, de la loi, de la foi et de la valeur (et chez un autre poéticien, Lodovico Castelvetro, de la masculinité)²⁶.

Une religion doit être crue. La deuxième étape du raisonnement consiste à réfléchir aux moyens par lesquels on peut affermir la foi en l'histoire, que nos auteurs savent très entamée au siècle où ils écrivent, malgré leurs dénégations. Le père Rapin le répète à chaque chapitre : comment faire pour être cru ?

Les deux auteurs ne voient pas d'autre réponse que rhétorique. Le père Rapin affirme que « la forme » est ce que l'histoire a de plus essentiel. L'un et l'autre

²² René Rapin, *Instruction pour l'histoire* [1657], dans *Traité sur l'histoire (1638–1677): La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin* (Sources classiques), direction Gérard Ferreyrolles (Paris: Honoré Champion, 2013), 582-676: 587.

²³ Le second article de la troisième dissertation de son traité s'intitule : « Que la Vérité doit être la principale religion de l'historien. À quoi l'oblige cette religion, et quelles sont ses lois » (Le Moyne, *De L'Histoire*, 344).

²⁴ Le Moyne, *De l'Histoire*, article 3 de la quatrième dissertation. Nous ignorons si le mot de « mécréance » a ici une valeur religieuse. Il apparaît dans le dictionnaire de l'Académie de 1762 avec ce sens. Le dictionnaire de Furetière ne comporte pas cette entrée.

²⁵ Béatrice Guion, qui annote ce texte pour le recueil dirigé par Ferreyrolles (Ferreyrolles, *Traité sur l'histoire (1638–1677)*, 601 note 56), donne pour synonyme à ce mot « scrupuleux ». C'est en effet un des sens du mot au XVII^e siècle. Mais le thème de la « religion de la vérité », présent chez Le Moyne comme chez Rapin, excède cette acception.

²⁶ Castelvetro associe en effet la poésie et les vers au féminin et l'histoire à la prose et au masculin. À ce titre, il blâme tout mélange, assimilé à l'emprunt des habits de l'autre sexe : « [...] adunque la prosa, o il verso, non diversificando il soggetto, non sono la differenza essenziale. Ma, quantunque il verso e la prosa non sieno la differenza essenziale tra la poesia e l'istoria, accompagnano e adornano nondimento il verso la poesia, e la prosa l'istoria, come vestimenta loro convenienti e abiti. Nè deono senza biasimo o possono prendere l'istoria il verso, e la poesia la prosa, non altramente che donne non deono o possono usare gli abiti da uomini, o gli uomini gli abiti da donne » (Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], édition Werther Romani (Rome: Bari, G. Laterza e Figli, 1978), I, Terza parte principale 7, 255) ; « Ainsi la prose ou le vers, parce qu'ils ne changent pas le sujet, ne constituent pas la différence essentielle. Cependant, bien que la différence essentielle entre la poésie et l'histoire ne réside pas dans la prose ou le vers, le vers, selon l'usage, n'en est pas moins approprié à la poésie et la prose à l'histoire, comme des vêtements qui leur conviendraient le mieux. Ce n'est donc pas sans encourir le blâme que l'histoire adopte le vers, et la poésie la prose ; de même les femmes ne doivent pas prendre les vêtements des hommes, ni les hommes les vêtements des femmes. » (Traduction F. L.).

vont donc faire porter tous leurs efforts sur la définition du style, qui est susceptible d'entraîner l'adhésion du lecteur et de susciter la croyance. Ce maillon de leur système est le plus voyant et le plus faible. Il leur faut en effet définir un style de l'histoire de telle sorte qu'il tranche avec celui du roman. Il faut donc être simple, car cela « attire la créance publique ». Il faut bannir les péripéties, vraies ou fausses, qui ressemblent à celles des romans, comme un roi déguisé en jardinier, ou une guerre déclarée par amour. On ne donnera pas à un chevalier « véritable » « les sentiments d'un paladin ». C'est aussi pourquoi il vaut mieux se passer des portraits, car « les romans nous ont gâté l'esprit pour cela ». Cependant, pour imprimer une croyance chez le lecteur, il est nécessaire de lui plaire²⁷. Certes, le propre de la poésie est de plaire et celui de l'histoire d'instruire. Mais comment renoncer à plaire, s'il faut persuader ? Dans cette optique, l'historien soignera ses transitions, choisira les circonstances qui préviennent l'ennui, tiendra le lecteur en haleine par la variété.

La troisième étape du raisonnement est la question de la vraisemblance : elle est le maître mot, la clef de l'édifice. C'est à cette aune que l'on décide s'il faut des harangues et des dialogues dans le récit historique ; s'il vaut mieux pour l'historien imiter Tite-Live ou Salluste. Tacite n'est pas vraisemblable, car selon nos auteurs, il exagère les motivations politiques des acteurs de l'histoire²⁸. Selon le père Rapin, le monde n'est pas ainsi fait. Bien plus, au nom de la vraisemblance, il y a des événements vrais qu'il vaut mieux taire, car ils ne sont pas croyables : « les choses même les plus vraies ne doivent point être racontées dès qu'elles paraissent incroyables et extraordinaires, si l'on ne leur donne un air de vérité, ou du moins une couleur de vraisemblance »²⁹. La vraisemblance ne va pas sans la bienséance, et Le Moyne recommande de taire les faits de débauche³⁰.

La conséquence de cette argumentation est que la vérité historique, fraîchement divinisée, est finalement secondaire par rapport aux moyens propres à donner l'impression du vrai : « Mais ce n'est pas assez à l'histoire de dire ce qui est vrai, il y faut encore un tour et une manière de le bien dire »³¹, affirme le père Rapin. En un mot, ce qui compte, c'est la « teinture de vérité »³².

L'historien est engagé dans une démarche de construction poétique, selon les mêmes critères (vraisemblance et bienséance) que l'auteur de romans ou de pièces de théâtre de l'époque. Si la digue qui sépare l'histoire et les genres d'imagination n'est qu'une question de style, elle est bien fragile : il suffirait que les romanciers changent de style, qu'ils affectent eux aussi une prose simple

²⁷ « Après tout, une narration est bonne, de quelque manière qu'elle soit, quand elle plaît » (Rapin, *Instructions pour l'histoire*, 625).

²⁸ Rapin, *Instructions pour l'histoire*, 625.

²⁹ Rapin, *Instructions pour l'histoire*, 608.

³⁰ Le Moyne, *De l'Histoire*, 102.

³¹ Rapin, *Instructions pour l'histoire*, 612.

³² Rapin, *Instructions pour l'histoire*, 654.

et se débarrassent de quelques *topoi* (c'est justement ce qu'ils vont faire dans la deuxième moitié du XVII^e siècle) pour qu'elle s'effondre.

La frontière s'estompe d'autant plus que l'imagination et les passions ne sont pas exclues du processus de création historique. Or, elles constituent le point de basculement entre littéarité et fictionnalité.

L'interrelation entre style et imagination est souvent relevée dans les écrits sur l'histoire, à la fois comme un danger et une tentation. Ainsi le père Le Moyne ne peut-il s'empêcher de faire l'éloge de l'esprit vaste de l'historien qu'il compare à celui d'Homère, de Virgile, du Tasse, « qui ont fait des Guerres feintes, & des Héros imaginaires, qui ont servi de modeles & d'aiguillons aux véritables »³³.

L'esprit de l'historien doit, en effet, dresser un théâtre et embrasser l'univers entier, sympathiser jusqu'à l'identification avec ses objets d'étude :

Je dis cet esprit que rien ne borne ni ne remplit ; qui s'élève que dessus des couronnes et des Testes couronnées, qui embrasse les Etats & et les Empires, qui est populaire dans les Républiques, Monarchiques dans les Monarchies.³⁴

Le lecteur est convié à un voyage de pays en pays, d'époque en époque, sans bouger de son fauteuil, éprouvant tour à tour intérêt, joie et compassion³⁵. Le Moyne sait bien qu'en vertu du consensus sur le style nu qui s'est mis en place, l'historien devrait se garder du grand style, des amplifications, qui sont réservées à l'orateur et au poète. Mais il regimbe, révélant bien par là que les opérations mentales qui président à l'écriture de l'histoire sont selon lui calquées sur le modèle de l'inspiration poétique :

Ce précepte [s'interdire les amplifications] n'est pas si facile à observer, que pourroient croire ceux qui ne savent pas quels sont les mouvements d'une plume conduite par une imagination fertile en nobles expressions & en grands phantosmes. Il y a de la difficulté en cela ; soit de la part de semblables imaginations qui n'aiment pas à estre contraintes ; soit de la part des esprits soutenus de cette sorte d'imagination, qui aiment encore moins à rejeter les occasions de se faire honneur de leurs richesses.³⁶

Rapin, proche de Descartes sur ce point comme tant d'autres³⁷, met davantage à distance l'imagination et les passions, en essayant *in fine* de fonder le propre de

³³ Le Moyne, *De l'Histoire*, 30.

³⁴ Le Moyne, *De l'Histoire*, 30-31.

³⁵ Le Moyne, *De l'Histoire*, 51.

³⁶ Le Moyne, *De l'Histoire*, 104.

³⁷ Malgré l'opposition des Jésuites au cartésianisme, Rapin exprime son admiration pour le philosophe, qu'il considère comme le plus extraordinaire génie du temps. Dans ses « Réflexions sur la philosophie », il présente de façon très positive les thèses de Descartes, tout en faisant remarquer qu'il vaut mieux ne pas mêler des considérations métaphysiques abstraites aux questions de religion (René Rapin, « Réflexions sur la philosophie », dans *Les Œuvres du P. Rapin qui contiennent les réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie, avec le jugement [...] des auteurs [...]*, t. II (Amsterdam: Pierre Mortier, 1709), 439).

l'histoire sur un désengagement émotionnel de l'auteur et du lecteur. L'historien peut « passionner son discours, mais il ne doit pas se passionner lui-même ». Par conséquent, la vertu de l'histoire est de ne pas susciter de passions trop fortes. L'histoire « doit me laisser le cœur libre », et c'est même le plus grand plaisir qu'elle donne³⁸. On ne comprend pas très bien comment Rapin entend cette neutralisation des effets d'un discours passionné ; l'indifférence émotionnelle, garante de la liberté de jugement, s'articule mal avec les stratégies de persuasion que doit mettre en œuvre l'historien pour susciter la croyance, et sur lesquelles l'auteur insiste tout au long de son traité.

Telle est l'une des contradictions d'une démarche qui cherche à définir le propre de l'histoire sans réussir à faire abstraction des critères qui président à la composition d'œuvres de fiction : le primat de la vraisemblance sur la vérité est à cet égard décisif. Cette démarche est aussi minée par l'adhésion partielle des auteurs, à leur corps défendant, aux thèses défavorables à l'histoire, que ces dernières viennent du rationalisme cartésien ou du courant sceptique. Aussi, loin de témoigner une indifférence pour la distinction entre histoire et fiction, ces tentatives de définition révèlent les tensions et les contradictions que produit la domination du modèle rhétorico-poétique. Il faut en conclure que chez Rapin et Le Moyne (eux-mêmes poètes et poéticiens), l'hégémonie de la question du style et de la forme, articulée à des partis pris moraux, occulte toute perspective épistémologique et méthodologique susceptible de fonder et de légitimer la connaissance historique.

3. *Vaine victoire de la fiction*

La proximité entre histoire et fiction au XVII^e siècle est l'indice d'une annexion, sous diverses formes, de l'histoire par la fiction³⁹.

Les arguments que l'on peut appeler en renfort de cette hypothèse sont connus. Rappelons-les brièvement : la *Poétique* d'Aristote donne à la poésie un double avantage sur l'histoire. Non seulement la poésie est déclarée plus philosophique que l'histoire (en ce qu'elle vise le général et non le particulier, *Poé-*

³⁸ « Car tout lecteur veut être libre de penser à ce qu'il lui plaît sur ce qu'on lui présente, sans qu'on le prévienne : et l'usage de cette liberté est un des plus grands plaisirs qu'il prenne dans les lectures qu'il fait » (Rapin, *Instructions pour l'histoire*, 648).

³⁹ Georges Forestier, « Littérature de fiction et histoire au XVII^e siècle: une suite de raisonnements circulaires », dans *La Représentation de l'histoire au XVII^e siècle*, édition Georges Ferreyrolles (Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 1999), 123-138 voit dans le statut de l'histoire au XVII^e siècle un paradoxe qui enferme les théoriciens dans un « raisonnement circulaire », mais que les dramaturges exploitent et dont ils se jouent. La conséquence, à ses yeux, est de « tuer provisoirement, pour le grand public comme pour les mondains, l'histoire en tant que genre narratif/objet de lecture » (Forestier, « Littérature de fiction et histoire au XVII^e siècle », 137). Nous souscrivons pleinement à cette analyse.

tique, IX⁴⁰, mais elle emprunte généralement ses noms et son sujet à l'histoire, car la poésie vise le possible : ce que l'on sait être arrivé apparaît par excellence comme possible (*Poétique*, IX, 6)⁴¹. La canonisation de la poétique aristotélicienne au XVII^e siècle, après un siècle de débats à l'issue incertaine⁴², vaut comme une autorisation et un encouragement à se prévaloir de l'histoire au nom de la vraisemblance. Comme l'ont remarqué Camille Esmein pour le roman⁴³, Georges Forestier pour le théâtre, la matière historique domine dans toutes les œuvres de fiction (d'ailleurs souvent⁴⁴ appelées « Histoires ») à partir des années 1630, même si elle n'y est pas présente de la même façon dans le roman baroque, le roman héroïque et la nouvelle historique ni chez Corneille et Racine⁴⁵. Alors que des poètes ou des poéticiens majeurs, au XVI^e siècle, avaient conclu en faveur de l'histoire (comme Amyot⁴⁶, Le Tasse⁴⁷), une telle position est peu représentée au XVII^e siècle, et elle est articulée à une polémique contre

⁴⁰ « De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire [kata to eikos è to anankaion]. Car la différence entre le chroniqueur [historikos] et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on aurait pu mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique [historia] en vers qu'en prose) ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie [poiësis] est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général [katholou], la chronique du particulier [kath'hekaston]. Le "général", c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement [kata to eikos è to anankaion]. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le "particulier", c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qui lui est arrivé » (Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris: Seuil, 1980), 65: IX, 1451 a 36 > 1451 b 11).

⁴¹ « Il ressort clairement de tout ça que le poète doit être poète d'histoires [tôn muthôn poiëtèn] plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation [kata tèn mîmèsin] qu'il est poète, et que ce qu'il représente [mimeitai], ce sont des actions; à supposer même qu'il compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète, car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète » (Aristote, *Poétique*, 67: IX, 1451 b 27 > 1451 b 33).

⁴² Teresa Chevolet, *L'Idée de fable: Théories de la fiction poétique à la Renaissance* (Genève: Droz, 2007), 263-380.

⁴³ Celle-ci parle à juste titre d'une « concurrence entre histoire véritable et histoire fictionnelle » (Camille Esmein, éd., *Poétiques du roman: Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du xvii^e siècle sur le genre Romanesque* (Sources classiques) (Paris: Honoré Champion, 2004), 32).

⁴⁴ Selon le compte de Esmein, éd, *Poétiques du roman*, 33, qui l'emprunte elle-même à Maurice Lever, *Le Roman français au xvii^e siècle* (Paris: PUF, 1981), près de 11 % des romans du XVII^e siècle s'intitulent « Histoire de... ».

⁴⁵ Ainsi, Corneille ne pense pas qu'il faille rendre une histoire vraie vraisemblable, alors que Racine modifie profondément les faits historiques (Georges Forestier, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique », *Littératures classiques* 11 (1989), 95-107).

⁴⁶ « Cette louange à mon avis est due proprement, ou principalement plus qu'à nulle autre, à la lecture des histoires, comme à celle où il y a plus d'honneste plaisir conjoint avec utilité, et qui a plus d'efficace pour ensemble plaire et profiter, resjouir et enseigner, que nulle autre sorte d'écriture ne d'invention humaine » (Jacques Amyot, Préface aux

les romans (comme chez Charles Sorel en 1670), souvent dans une perspective d'édification religieuse.

Dans ce contexte, les auteurs de fictions évoquent souvent leur rapport à l'histoire en termes de « droits », qu'en effet, ils confirment petit à petit. Déjà dans la troisième préface de *La Franciade*⁴⁸, Ronsard évaluait à trois cents ans la distance qui autorise une fiction à se prévaloir fallacieusement de l'histoire.

Certes, c'est l'ensemble de la poétique classique qui est normative. La constance des tournures évoquant le rapport de la fiction à l'histoire en termes d'autorisation et d'interdiction est tout de même frappante. Ils servent généralement à définir les droits de la fiction de manière plutôt large. L'abbé d'Aubignac, par exemple, formule en 1657 la question de cette manière : « On demande encore ordinairement en cette matière, jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une Histoire quand il la veut mettre sur le théâtre. » Corneille, en 1660, pose aussi en termes déontiques ces deux questions : « l'une si le poète les [sujets de la tragédie; note FL] peut inventer ; s'il ne peut rien changer en ce qu'il tire de l'histoire ou de la fable »⁴⁹.

Cette formulation indique que l'association entre l'histoire et la fable, au XVII^e siècle, ne va pas de soi. L'exemple des Anciens ne permet pas de le résoudre : On a vu que la leçon d'Aristote était si nuancée qu'elle est effectivement comprise comme l'expression d'une grande permissivité⁵⁰, dont le XVII^e siècle ne se satisfait pas toujours. Les réponses apportées à cette question par les poéticiens, les dramaturges et les poètes comportent en effet beaucoup

Vies de Plutarque, 1559, dans Bernard Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance* [1950] (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1970), 165). Il réitère l'affirmation du primat de l'histoire dans le « Proème » (1548) de sa traduction des *Amours de Théagène et de Chariclée*, recommandant par conséquent aux fictions « d'entrelacer dextrement le vrai avec le faux » (Esmein, *Poétiques du roman*, 105).

⁴⁷ Torquato Tasso, *Discours de l'art poétique* [1586], dans *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani (Paris: Aubier, 1997), 75. Le poète a le choix entre la matière histoire et la fiction, mais l'emprunt à l'histoire est préférable.

⁴⁸ Pierre de Ronsard, *La Franciade* [1^{re} partie] [1572], dans *Œuvres complètes*, t. XVI.I, édition Paul Laumonier (Société des textes français modernes) (Paris: Didier, 1951).

⁴⁹ Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique* [1660], édition Bénédicte Louvat et Marc Escola (Paris: Flammarion, 1999), 111.

⁵⁰ « Aristote enseigne que la tragédie dont l'argument est connu, et pris dans l'histoire, est la plus parfaite ; par ce qu'elle est plus vraisemblable que celle dont l'argument est nouveau, et entièrement controuvé : et néanmoins il ne condamne pas cette dernière. » (Daniel Huet, « Traité de l'origine des romans » [1670], dans *Poétiques du roman*, édition Camille Esmein (Paris: Champion, 2004), 441-535: 445). « Il semble toutefois qu'[Aristote] en accorde un plein pouvoir aux poètes par ces paroles : « Ils doivent bien user de ce qui est reçu ou inventer eux-mêmes. » » (Corneille, *Trois Discours*, 25).

de nuances et de variations⁵¹. Je me limiterai à exposer quelques positions représentatives.

Parmi les positions les plus tolérantes à l'égard de la fiction celle de Georges de Scudéry, dans la préface d'*Ibrahim* peut être présentée comme la plus extrême. Il recommande en effet un habile mélange entre vérité historique et invention, car c'est la première qui permet à la seconde de toucher le lecteur :

Lorsque le mensonge et la vérité sont confondus par une main adroite : l'esprit a peine à les démêler et ne se porte pas aisément à détruire ce qui lui plaît. Au contraire, quand l'invention ne se sert pas de cet artifice, et que le mensonge se produit à découvert : cette fausseté grossière ne fait aucune impression en l'âme, et ne donne aucun plaisir. En effet comment serai-je touché des infortunes de la Reine de Guindaye et du roi d'Astrobacie ; puisque je sais que leurs Royaumes mêmes ne sont point en la Carte universelle, ou pour mieux dire, en l'être des choses ?⁵²

C'est bien un dispositif de tromperie que défend Scudéry. Le lecteur doit être incapable de démêler l'historique et le fictif, et le romancier table sur son peu d'envie de le faire pour ne pas gâcher son plaisir. L'histoire sert de caution, permettant aux séductions de l'imaginaire d'opérer à couvert. Scudéry définit la formule la plus courante du roman historique, y compris au XIX^e siècle.

À l'opposée, la conception la plus restrictive est représentée par Charles Sorel. Par rapport aux positions de romanciers à succès comme sont les Scudéry, Sorel a beau jeu d'estimer que le lecteur de bonne foi se leurre en croyant apprendre quelque chose en lisant des romans qui se prévalent de l'histoire. Se produit à son avis un brouillage cognitif qui entraîne une régression du savoir :

Afin de leur [aux romans] faire avoir plus de credit, le sujet en est pris d'ordinaire des fortunes de quelques Rois ou Capitaines anciens, comme d'Alexandre, de Pyrrhus, de Cesar, ou de Pompée ou mesme de quelques Princes qui ont vescu de nos jours, desquels il y a plus de vérité à dire [...]. Les hommes qui n'ont point d'estudes croyent qu'en lisant cela, non seulement ils se divertissent, mais qu'ils s'instruiront des affaires anciennes et nouvelles. C'est plus tôt le moyen d'oublier l'Histoire, quand on la sçaurait, que de la chercher dans ces sortes de Livres ; car ils la desguisent de telles façons & la déchirent si pitoyablement, que n'estant plus la mesme, à peine peut-on reconnoistre les noms des choses.⁵³

D'Aubignac lui-même, qui est sûrement un des penseurs les plus radicaux de l'autonomie de la fiction au XVII^e siècle, estime que la fiction peut ruiner l'histoire et donc altérer la mémoire d'une époque et d'une civilisation :

⁵¹ Nous renvoyons à nouveau à Esmein, *Poétiques du roman*, et Camille Esmein, *L'Essor du roman: Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au xvii^e siècle* (Lumière classique) (Paris: Honoré Champion, 2008).

⁵² Georges de Scudéry, « Préface d'Ibrahim » [1641], dans *Poétiques du roman*, édition Camille Esmein (Paris: Champion, 2004), 118-149: 139sq.

⁵³ Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs* (Paris: André Pralard, 1671), 104.

[...] j'estime que les Tragiques anciens ont été cause du grand désordre qu'il y a dans l'Histoire et dans la Chronologie de ce vieux temps, que Varron appelle *fabuleux* ; parce que ayant ainsi changé les événements & l'ordre des années, ils ont donné lieu aux Écrivains qui se sont arrêtés à leurs Poèmes comme à des Histoires, de se contredire et de confondre la fable avec la vérité.⁵⁴

Il est deux manières, au XVII^e siècle, d'écarter ce danger. La première est de limiter ces interférences en prônant le divorce de l'histoire et de la fiction. La seconde est d'affirmer que ni la vérité ni la fausseté ne sont du ressort des fables (comme l'a déjà clairement dit, au début du siècle, le poète Sidney). La première solution ne peut faire l'unanimité au XVII^e siècle, en raison de la conviction selon laquelle la référence historique est le meilleur allié de la vraisemblance, et que plus personne (contrairement au siècle précédent) n'est prêt à renoncer à cet atout ni à manifester la fictionnalité au moyen de voyants paradoxaux.

L'abbé d'Aubignac exprime une position aux antipodes de celle de Scudéry, car il estime que le poète n'a pas besoin de l'histoire. Il peut s'en inspirer, bien sûr, mais c'est la vraisemblance, comprise comme la cohérence formelle de l'œuvre jointe à sa conformité aux goûts du public, qui compte. D'Aubignac serait une sorte de structuraliste avant la lettre, s'il ne portait une attention extrême à la réception des œuvres par un public envisagé dans sa situation historique. Comme Corneille, il estime qu'une version alternative d'une histoire connue (dans les termes de l'âge classique, la falsification de l'histoire) ne peut être bien reçue. Ce n'est pas que le poète soit tenu pour quelque raison morale ou épistémologique de s'abstenir de modifier les données factuelles d'un épisode historique ; mais en contredisant l'encyclopédie du spectateur ou du lecteur, il ruine leur faculté de croire en la fiction. Devant ce dilemme, mieux vaut en définitive, pour le poète, changer de sujet, c'est-à-dire ne pas puiser dans le répertoire de l'Histoire (cette conclusion est à l'opposée de celle de Corneille) :

Ce n'est pas qu'une Histoire connue, ou pour être récente, ou de tout temps dans la bouche du vulgaire, puisse souffrir de grands changements sans de grandes précautions ; mais dans ces rencontres, je conseillerais plutôt au Poète d'abandonner un tel Sujet, que de faire un mauvais Poème en voulant conserver la vérité à laquelle il n'est pas obligé [...]⁵⁵

Par voie de conséquence, les fictions théâtrales ne délivrent pas de connaissances historiques, ou du moins ce n'est pas ce qu'il faut en attendre :

[...] car comme [le poète dramatique] ne s'arrête pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue, il ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète Épique, parce que tous deux ne sont pas Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre,

⁵⁴ François Hédelin D'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], édition Hélène Baby, t. II (Paris: Honoré Champion, 2001), 117sq.

⁵⁵ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 115.

et y changent le reste pour en faire leurs Poèmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire.⁵⁶

La position de Corneille se rapproche et se distingue des précédentes. Corneille réalise le tour de force de prôner le respect de l'histoire tout en affirmant la liberté du poète, quitte à assurer à plusieurs reprises qu'il faudrait « resserrer » celle-ci. Pourtant, c'est en dernière instance la « nécessité » qui prime sur toute autre considération (et en particulier la vraisemblance), définie comme « le besoin du poète d'arriver à son but »⁵⁷. Ce montage permet à Corneille de justifier les infractions à la vraisemblance au nom de l'histoire⁵⁸. Il n'y a aucune autre raison d'être fidèle à l'histoire sinon le risque de contredire l'encyclopédie du lecteur.

Il s'agit encore une fois, comme dans la plupart des textes évoqués jusqu'ici, qu'ils émanent d'historiens ou de poéticiens, de définir ce qui rend possible l'adhésion du lecteur ou du spectateur : la croyance, dans l'esprit de Corneille et de ses contemporains, est la condition de possibilité principale de l'émotion. L'analyse que fait Corneille de la croyance poétique est particulièrement subtile. Certes, comme tous ses contemporains, il l'indexe au vrai. La fiction qui respecte les données historiques sera plus facilement crue – puisque ce qui est montré s'est véritablement passé. Mais Corneille avance une conception de la croyance beaucoup plus originale et proprement poétique. Il assimile en effet « l'impossible croyable » d'Aristote aux versions fausses de l'histoire : elles sont impossibles car elles n'ont pas eu lieu, mais croyables dans le cadre d'une fiction « pourvu qu'on les regarde détachées de l'histoire, et qu'on veuille oublier pour quelque temps ce qu'elle dit de contraire à ce que nous inventons ». La conception de Corneille de la croyance est des plus souples, car elle est susceptible d'être modulée par ce que nous appellerions un pacte fictionnel. Corneille décrit une attitude d'ouverture et de disponibilité qui ressemble beaucoup à ce que l'on appellera plus tard la suspension d'incrédulité :

L'Auditeur n'est point trompé de son attente, quand le titre du Poème le prépare à n'y voir rien que d'impossible en effet : il y trouve tout croyable, et cette première supposition faite qu'il est des Dieux, et qu'il prenne intérêt et font commerce avec des hommes, à quoi il vient tout résolu, il n'a aucune difficulté à se persuader du reste.⁵⁹

La « première supposition faite »⁶⁰ est la clef de l'entrée dans la fiction. Cette intelligence des usages de la fiction déplace la question du rapport à l'histoire corseté par les impératifs de vraisemblance et de bienséance. Contrairement à Georges de Scudéry, Corneille comprend que l'amorce de la factualité, authentique ou prétendue, n'est pas le seul mode d'accès à une fiction. Contrairement

⁵⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 113.

⁵⁷ Corneille, *Trois Discours*, 129.

⁵⁸ Comme le montre aussi Forestier, « Théorie et pratique ».

⁵⁹ Corneille, *Trois Discours*, 129.

⁶⁰ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 113.

à d'Aubignac, il voit que la vraisemblance ne l'est pas non plus. La position de Corneille, parmi toutes celles qui concernent cette question, est pour cette raison la plus tolérante.

Pourquoi alors ai-je qualifié la victoire de la fiction de « vaine », alors que tant de romanciers, de dramaturges et de poéticiens de cette époque ont produit sur sa nature et ses usages des réflexions aussi abouties ?

J'avancerai ici que fiction s'est trouvée fragilisée par son triomphe même. Elle s'est piégée elle-même par sa stratégie d'appropriation du territoire de l'histoire. En tout cas, le prolongement du débat sur la scène d'opéra au XVIII^e siècle le suggère⁶¹.

Un personnage nommé « Fable », dans le prologue de *Créüse l'Athénienne* de Louis de La Coste et Pierre-Charles Roy, plastronne impudemment et imprudemment :

Dieux qui me devez la naissance
 Accourez à ma voix
 Héros, réveillez-vous, rappelez vos exploits
 Que des charmes nouveaux signalent ma puissance.⁶²

Tancée par L'Histoire, qui lui reproche de faire fonds de la crédulité et de la puérilité universelles⁶³, elle s'arroe le monopole de l'exemplarité au détriment assumé de la vérité :

C'est par moy que les Dieux ont esté respectez ;
 J'ay formé les Mortels à des vertus nouvelles,
 J'ay seule inventé les modeles
 Que vos Heros ont imitez. [...] ⁶⁴

⁶¹ On peut aussi citer, au XVII^e siècle, le prologue du *Malade imaginaire* de Molière (1673). Deux couplets, chantés par les bergers Tircis et Dorilas, problématisent de façon complexe et périlleuse (mais sans doute à nos yeux seulement), le rapport entre histoire et fiction. Tircis affirme en effet que la gloire de Louis surpasse les fables de l'Antiquité, ce qui pourrait suggérer qu'elle est elle aussi un peu du domaine des fables. Dorilas réplique que les exploits de Louis rendent croyables ceux du temps passé auxquels nous avons du mal à ajouter foi, sans doute parce que nous les pensions exagérés avant de voir les siens. En revanche, il n'y aura pas de gloire assez brillante dans le futur pour rendre croyables les hauts faits de Louis. Si l'on suit le raisonnement de Dorilas, les exploits de Louis sont tellement extraordinaires qu'ils passeront à la postérité pour des fables ! Sur cet échange étonnant, (voir Larry Norman, *The Shock of the Ancient: Literature & History in Early Modern France* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), 97.

⁶² Louis de La Coste et Pierre-Charles Roy, *Créüse l'Athénienne, tragédie en musique en I prologue et V actes, représentée par l'Académie royale de musique le 5 avril 1712* (Paris: Christophe Ballard, 1712), sc. 1, 11.

⁶³ « Esperez vous encor imposer aux Humains ?/ sur leurs crédulité votre gloire se fonde./ Ils écoustaient vos songes vains/ Au temps de l'enfance du monde/ [...] Ces Phantômes que vous vantez/ Doivent fuir un spectacle où la raison préside :/ L'Histoire seule y doit faire briller ses traits » (de La Coste et Roy, *Créüse l'Athénienne* Prologue, sc. 2, 12).

⁶⁴ de La Coste et Roy, *Créüse l'Athénienne*, sc. 2, 12.

Survient alors Apollon, qui impose une conciliation. Celle-ci avantage outrageusement la fiction, puisque Fable et Histoire doivent unir leurs voix pour célébrer Créüse – qui n'exista jamais.

Mais que se passe-t-il quand il ne s'agit pas de Créüse, mais de Louis XV ? Dans le ballet des *Romans*⁶⁵, la Renommée, à cheval sur Pégase, créature fictive, s'il en est, interrompt la sempiternelle dispute de Fiction et de Clio pour emmener cette dernière en croupe, afin qu'elle se consacre à la gloire de Louis. Fiction, « paraissant piquée »⁶⁶, réplique :

Au temple d'Apollon, les Filles de memoire,
Des vertus de Louis font le riche tableau ;
Mais c'est un vain effort, on ne pourra les croire ;
Et l'avenir surpris d'un ouvrage si beau,
Pensera pour ma gloire
Que de la Muse de l'histoire
J'aurai conduit l'heureux pinceau.⁶⁷

Le compliment est malhabile et involontairement prophétique : les panégyriques du souverain entonnés par les historiographes appointés paraîtront en effet aux lecteurs des siècles futurs comme mensongers et mêlés de fictions. On ne peut mieux expliquer, ingénument, pourquoi Fiction reste seule en scène.

Son triomphe est bref. Un an plus tard, en 1737, le Chancelier d'Aguesseau décide de ne plus accorder aucun privilège aux éditeurs de romans⁶⁸. Même si les avis divergent quant aux incidences de cette prohibition⁶⁹, elle apparaît comme un démenti cinglant aux rodomontades de ces allégories d'opéra. Les ardents défenseurs du roman, comme Lenglet Du Fresnoy⁷⁰ en sont aussi pour leurs frais.

Comment l'hostilité à l'égard de la fiction aurait-elle pu ne pas croître, quand fleurissent les romans-mémoires, les romans par lettres, les pseudo manuscrits trouvés relevant d'un pacte de lecture mensonger qui, le plus souvent, étaient crus⁷¹ ? Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire du « pseudo-factuel » (selon les termes de Barbara Foley et de Nicolas Paige). Paige pense que cette culture du

⁶⁵ Michel de Bonneval, *Les Romans, ballet héroïque, représenté par l'Académie royale de musique, pour la première fois, le 23 août 1736* (Paris: Imprimerie de J.-B.-C. Ballard, 1736).

⁶⁶ Bonneval, *Les Romans*, 9.

⁶⁷ Bonneval, *Les Romans*, 9.

⁶⁸ Françoise Weil, *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728–1750* (Mélanges de la bibliothèque de la Sorbonne) (Paris: Aux amateurs de livres, 1986).

⁶⁹ Comme le montre Françoise Weil, les romans ont en effet continué à être publiés à l'étranger, ou en France, en travestissant le nom de l'éditeur et le lieu de l'édition. Cependant, on peut aussi considérer que la production romanesque française en a été affectée et a bénéficié à l'essor du roman anglais (Françoise Weil, *L'Interdiction du roman*).

⁷⁰ Nicolas Lenglet Du Fresnoy, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères, avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions* [1734] (Genève: Slatkine, 1970).

⁷¹ Voir à cet égard Jan Herman, *Le Mensonge romanesque: Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France* (Études de langue et littérature française) (Amsterdam: Leuven Uni-

pseudo empêche les hommes du XVII^e et du XVIII^e siècle de comprendre ce qu'est une fiction, parce qu'ils aimaient à se laisser prendre aux déclarations fallacieuses de factualité – n'est-ce d'ailleurs pas toujours le cas aujourd'hui ? Au XVIII^e siècle, cette situation est plutôt l'aboutissement provisoire des empiétements incessants de l'histoire et de la fiction. Leur interminable concurrence révèle l'impossibilité, pour la fiction, de renoncer au prestige du vrai, et pour l'histoire, à l'agrément du style et au modèle rhétorique du vraisemblable.

Que nous apprend le parallèle que j'ai suggéré entre l'âge classique et l'époque contemporaine ?

Il nous permet tout d'abord d'identifier deux impasses, ou deux biais, qui dérivent d'une perspective textualiste et d'une théorie des effets. La perspective textualiste dans la version qu'en a offert le linguistic turn a produit la théorie des tropes de White, qui réalise le tour de force de réduire tous les styles, les modes de cognition et les choix politiques à quatre figures de rhétorique. Au XVII^e siècle, la domination de la rhétorique et l'obsession du style produisent une distorsion analogue en ce qu'elles évacuent ou minorent la question de la référence (le vraisemblable prime sur le vrai) et empêchent de concevoir l'enquête sur les faits en termes de méthode (cela vaut pour les poéticiens qui cherchent à définir l'histoire, mais non pour les historiens alors engagés dans une réforme de l'histoire sous l'égide de Mabillon). L'autre biais réside dans l'exagération de l'attention portée aux effets du texte, à ce que Ricoeur appelle la « refiguration »⁷². Au XVII^e siècle, toute forme de discours, fictionnel ou historique, se donne pour objectif d'entraîner la croyance, seule susceptible de déclencher l'émotion et de permettre l'édification, ce qui détermine un curieux chassé-croisé, par lequel la fiction vise le vrai et l'histoire le vraisemblable. À trois siècles d'écart, on ne pense certainement pas le rapport à l'histoire et à la fiction de façon identique, mais il existe des postures analogues. On doute de la capacité humaine à approcher la réalité et à appréhender les faits du passé (La Mothe Le Vayer, Veyne, White) ; on privilégie la morale ou l'opportunisme politique par rapport à la vérité (White, Le Moynes, Rapin) ; on met l'accent sur la modification psychologique du récepteur (Ricoeur, Descartes, Scudéry). La différence de statut des discours passant à l'arrière-plan, la fusion de l'imaginaire et de la réalité semble se réaliser.

Il n'y a donc pas d'histoire linéaire de la fiction, et surtout pas de progrès téléologique vers son autonomie supposée. Il me semble que la question des rapports entre histoire et fiction n'est pas réglée et ne le sera jamais, dans la mesure

versity Press, 1989), en particulier 129-149; Jan Herman et Fernand Halryn, éd., *Le Topos du manuscrit trouvé: Hommage à Christian Angelet* (Louvain: Peeters, 1999); Baudoin Millet, « Ceci n'est pas un roman »: *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754* (Louvain: Peeters, 2007). Je renvoie à ces auteurs pour une bibliographie complémentaire sur le roman au XVIII^e siècle.

⁷² Paul Ricoeur, *Temps et Récit, 3: Le temps raconté* (L'ordre philosophique) (Paris: Seuil, 1983).

où, au XVII^e siècle comme aujourd'hui, les faits du passé nous engagent, sur le plan éthique et émotionnel, dans la mesure aussi où nous importe, autant que la fréquentation des mondes imaginaires, le partage et la transmission d'une mémoire collective.

Bibliographie

- Aristote. *La Poétique*. Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris: Seuil, 1980).
- D'Aubignac, François Hédelin. *La Pratique du théâtre* [1657], édition Hélène Baby, t. II (Paris: Honoré Champion, 2001).
- Barthes, Roland. « Le discours de l'Histoire » [1967]. Dans *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV* (Paris: Seuil, 1984).
- Bodin, Jean. *La Méthode de l'histoire* [1566], traduction Pierre Mesnard (Paris: Les Belles Lettres, 1941).
- de Bonneval, Michel. *Les Romans, ballet héroïque, représenté par l'Académie royale de musique, pour la première fois, le 23 août 1736* (Paris: Imprimerie de J.-B.-C. Ballard, 1736).
- Borghero, Carlo. *La Certezza e la Storia: Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica* (Milan: Franco Angeli Editore, 1983).
- Carroll, Noël. « Interpretation, history and narrative ». *The Monist* 73.2 (1990), 134-167.
- Castelvetro, Lodovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], édition Werther Romani (Rome/Bari: G. Laterza e Figli, 1978).
- Cavaillé, Jean-Pierre. *Descartes: La fable du monde* (Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales) (Paris: Vrin, 1991).
- Chapelain, Jean. *Opuscules critiques*, édition A. C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat (Genève: Droz, 2007).
- Chevrolet, Teresa. *L'Idée de fable: Théories de la fiction poétique à la Renaissance* (Genève: Droz, 2007).
- Cornille, Pierre. *Trois Discours sur le poème dramatique* [1660], édition Bénédicte Louvat et Marc Escola (Paris: Flammarion, 1999).
- Descartes, René. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* [1637], édition Charles Adam et Paul Tannery, t. VI (Paris: Vrin, 1991).
- Duprat, Anne. *Vraisemblances: poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500–1670)* (Paris: Champion, 2009).

- Esmein, Camille, éd. *Poétiques du roman: Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du xvii^e siècle sur le genre Romanesque* (Sources classiques) (Paris: Honoré Champion, 2004).
- Esmein, Camille. *L'Essor du roman: Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au xvii^e siècle* (Lumière classique) (Paris: Honoré Champion, 2008).
- Ferreyrolles, Gérard, dir. *Traité sur l'histoire (1638–1677): La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin* (Sources classiques) (Paris: Honoré Champion, 2013).
- Forestier, Georges. « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique ». *Littératures classiques* 11 (1989), 95-107.
- Forestier, Georges. « Littérature de fiction et histoire au xvii^e siècle: une suite de raisonnements circulaires ». Dans *La Représentation de l'histoire au xvii^e siècle*, édition Georges Ferreyrolles (Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 1999), 123-138.
- Fumaroli, Marc. « Historiographie et épistémologie à l'époque classique ». Dans *Certitudes et incertitudes de l'histoire: Trois colloques sur l'histoire*, direction Gilbert Gadoffre (Paris: PUF, 1987).
- Ginzburg, Carlo. « Paris, 1647: un dialogue sur fiction et histoire ». Dans *Le Fil et les traces: Vrai faux fictif [Il filo e le trace 2006]*, traduction Martin Rueff (Lagrasse: Verdier, 2010).
- Gossman, Lionel. « History and literature ». Dans *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, édition Robert H. Canary et Henry Kozicki (Madison: University of Wisconsin Press, 1978).
- Herman, Jan. *Le Mensonge romanesque: Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France* (Études de langue et littérature française) (Amsterdam: Leuven University Press, 1989).
- Herman, Jan et Hallyn, Fernand, éd. *Le Topos du manuscrit trouvé: Hommage à Christian Angelet* (Louvain: Peeters, 1999).
- Huet, Daniel. « Traité de l'origine des romans » [1670]. Dans *Poétiques du roman*, édition Camille Esmein (Paris: Champion, 2004), 441-535.
- de La Coste, Louis, et Pierre-Charles Roy. *Créüse l'Athénienne, tragédie en musique en I prologue et V actes, représentée par l'Académie royale de musique le 5 avril 1712* (Paris: Christophe Ballard, 1712).
- La Mothe Le Vayer, François. « Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire » [1668], édition Frédéric Charbonneau et Hélène Michon. Dans *Traité sur l'histoire (1638–1677): La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin* (Sources classiques), direction Gérard Ferreyrolles (Paris: Honoré Champion, 2013), 213-250.
- Le Moyne, Pierre. *Saint Louys, ou Le héros chrestien: Poëme héroïque* (Paris: C. du Mesnil, 1653).

- Le Moyne, Pierre. *Entretiens et lettres poétiques* (Paris: E. Loyson, 1665).
- Le Moyne, Pierre. *De l'Histoire* [1670]. Dans *Traité sur l'histoire (1638–1677): La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin* (Sources classiques), direction Gérard Ferreyrolles (Paris: Honoré Champion, 2013), 269-466.
- Lenglet Du Fresnoy, Nicolas. *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères, avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions* [1734] (Genève: Slatkine, 1970).
- Lever, Maurice. *Le Roman français au XVII^e siècle* (Paris: PUF, 1981).
- Millet, Baudoin. « *Ceci n'est pas un roman* »: *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754* (Louvain: Peeters 2007).
- Molière. « *Le Malade imaginaire* » [1673]. Dans *Molière: Œuvres complètes*, édition Georges Forestier, T. II (Bibliothèque de la Pléiade) (Paris: Gallimard, 2010), XX-YY.
- Nicot, Jean. *Thésor de la langue française tant ancienne que modern* (Paris: David Douceur, 1606).
- Norman, Larry. *The Shock of the Ancient: Literature & History in Early Modern France* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).
- Rapin, René. *Instruction pour l'histoire* [1657]. Dans *Traité sur l'histoire (1638–1677): La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin* (Sources classiques), direction Gérard Ferreyrolles (Paris: Honoré Champion, 2013), 582-676.
- Rapin, René. *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* (Paris: F. Muguet, 1672).
- Rapin, René. *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (Paris: F. Muguet, 1674).
- Rapin, René. « *Réflexions sur la philosophie* ». Dans *Les Œuvres du P. Rapin qui contiennent les réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie, avec le jugement [...] des auteurs [...]*, t. II (Amsterdam: Pierre Mortier, 1709).
- Ricoeur, Paul. *Temps et Récit, 3: Le temps raconté* (L'ordre philosophique) (Paris: Seuil, 1983).
- de Ronsard, Pierre. *La Franciade* [1^{re} partie] [1572]. Dans *Œuvres complètes*, t. XVI.I (Société des textes français modernes), édition Paul Laumonier (Paris: Didier, 1951).
- de Scudéry, Georges. « *Préface d'Ibrahim* » [1641]. Dans *Poétiques du roman*, édition Camille Esmein (Paris: Champion, 2004), 118-149.
- Sorel, Charles. *De la connaissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs* (Paris: André Pralard, 1671).
- Tasso, Torquato. *Discours de l'art poétique* [1586]. Dans *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani (Paris: Aubier, 1997).

- Weil, Françoise. *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728–1750* (Mélanges de la bibliothèque de la Sorbonne) (Paris: Aux amateurs de livres, 1986).
- Weinberg, Bernard. *Critical Prefaces of the French Renaissance* [1950] (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1970).
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1987).
- White, Hayden. *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory; 1957–2007* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2010).

Nonfictional Drama: Autobiography on Stage

Brian Richardson

1. Nonfictional Drama

During the last seventy-five years or so, a number of genres of nonfictional drama have emerged. These include documentary drama, autobiographical dramas and performance art, and, to a certain extent, biographical plays. The notion of nonfictional drama may strike many as unusual or even contradictory. This may be due in part to the fact that almost all dramas implicitly invoke the poetic license and nonreferential privileges of fiction. It is therefore not surprising that most people normally consider drama to be an analogue of the genres of fiction and poetry. But such a conception is incorrect since it categorizes a genre distinguished by its style of representation (prose narrative) *and* the referential status of the represented events (fictional), while the other two simply refer to the mode in which the work is produced. The proper analogue for drama is prose narrative; both genres include fictional and nonfictional works. One is typically written on a page, the other enacted on a stage.¹ Both represent a series of connected events, either may present itself as fictional or as nonfictional, and, in the latter case, is thus subject to being falsified.²

This is perhaps most evident concerning documentary drama (or film): The author may make mistakes, get facts wrong, make false assertions, or even lie. Such works can be falsified by reference to other nonfictional works, documents, and evidence. It is the question of falsifiability that differentiates nonfictional from fictional works, that is, works such as autobiographical novels or traditional historical dramas that can include invented scenes and characters. Thus, most of the events involving Stephen Dedalus in *Ulysses* actually happened to the young James Joyce, but when there is a discrepancy, it does not matter, because fiction does not make referential claims. Joyce lived for a time

¹ This relation between fictionality and nonfictionality does not change in the cases of oral narrative or unperformed drama.

² By this formulation I mean both practical falsifiability by comparison to external nonfictional evidence and, following the ideas set forth by members of the *Wiener Kreis* concerning verifiability, *falsifiability in principle*, including cases that cannot currently be falsified given our current state of knowledge or technology. Thus, the statement “Homer was born in Ithaca” is currently unverifiable given our state of knowledge of ancient Greece, though it could be verified (or falsified) if we had (or if we discover) more relevant documentary evidence. See Alfred Jules Ayer, *Language, Truth and Logic* (New York: Dover, 1952), 36-39.

in a Martello tower in Sandymount with Oliver St. John Gogarty, the real-life model for the character Buck Mulligan. In the novel, Stephen pays the rent for the Martello tower he and Mulligan inhabit. In actuality, it was Gogarty who paid the rent. In a biography, it is essential for this information to be correct, otherwise there is an error of fact. However, it does not make sense to say that Joyce was wrong or deceptive in his novel: There, Stephen pays the rent, and that is that. In the fictional world of *Ulysses*, Stephen exists and pays the rent; no external evidence can disprove this statement of events—it is not falsifiable in the way that an actual autobiography would be.³ Lubomir Doležel explains that “actual-world (historical) individuals are able to enter a fictional world only if they become possible counterparts, shaped in any way the fiction maker chooses”;⁴ thus, “the actual Napoleon can be transformed into an unlimited number of alternate [fictional] incarnations, some of them differing essentially from the actual world prototype.”⁵

I wish to point out that the primary analogue of most traditional historical dramas from the Renaissance to the present is the historical novel rather than nonfictional narrative histories. This means that these plays may claim the ultimate fictionality of the subgenre they work in. Shakespeare knowingly changes the ages of the principals and invents scenes that could not have occurred in *1 Henry IV*: Instead of a climactic one-on-one duel between Prince Hal and his rival, Harry Hotspur, at the end of the battle, the historical Henry was shot in the eye with an arrow at the beginning of the conflict and did not fight the rest of the day. Shakespeare is not lying here, but rather using the full resources of the ultimately fictional narrative to produce effective drama. Such referential indifference is also evident in many modern works, such as Pam Gems’s *Queen Christina*, about the irreverent eighteenth-century Swedish monarch. The author freely admits that “the play is not a documentary, thus characters have been concertinaed, and some events changed.”⁶

An even more evident demonstration of the ultimate fictionality of standard historical drama appears in Jean Anouilh’s play *Becket*. Written after he has consulted a standard historical treatment that argued that Becket was a vanquished Saxon, he completed the play and then gave it to a historian. That man informed him that for over fifty years they had had proof that Becket was not a Saxon but a good Norman who came from Rouen and was called “Bequet.” Since a large part of drama revolves around Becket being of the vanquished ethnicity, the play would have had to be entirely rewritten for it to be accurate at all. But Anouilh had grown to like the story he had composed much more than

³ see Brian Richardson, “Nabokov’s Experiments and the Question of Fictionality,” *Storyworlds* 3 (2011), 73-92.

⁴ Lubomir Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), 21.

⁵ Doležel, *Heterocosmica*, 225.

⁶ Pam Gems, *Plays: One* (London: Oberon, 2004), 179.

its pretensions to historical verisimilitude; “for this drama it was a thousand times better that Becket remained a Saxon,” he wrote. “I changed nothing; I had the play performed three months later in Paris. It was a great success and I noticed that no one except my historian friend was aware of the progress of history.”⁷

If it is objected that these works nevertheless strive to be as accurate as possible within the limits of their forms and do in fact contain much accurate historical matter, I argue that, as Dorrit Cohn astutely points out, “when we speak of the nonreferentiality of fiction, we do not mean that it *can* not refer to the real world outside the text, only that it *need* not refer to it.”⁸ In a similar vein, the question of how the imaginary Natasha in *War and Peace* can lose her fiancé in a war against a historical Napoleon is answered by Marie-Laure Ryan’s clarification that “the attribute of fictionality does not apply to individual entities, but to entire semantic domains: the Napoleon of *War and Peace* is fictional because he belongs to a world which as a whole is fictional.”⁹ There is no actual ontological commitment in fictional works; they cannot be falsified the way a work of nonfiction can be.¹⁰

The ultimate fictionality of historical drama only means that these works do not claim to make accurate real-world reference claims any more than historical novels do: Characters can be invented or combined, their motives can be altered and their psychologies fabricated, events may be manufactured, decades compressed, and so forth—all things that no historian can do. These are also things that the genre of documentary drama resists; as Eric Bentley says of his documentary drama *Are You Now or Have You Ever Been?*, an edited version of the transcripts of the House Un-American Activities Committee investigation into the entertainment industry.¹¹ In a parody of the New Critical-sounding bit of legalese that prefaces the work of novelists anxious to avoid potential libel

⁷ Jean Anouilh, *Becket, or the Honor of God*, translated by Lucienne Hill (Signet, 1960), vii f.

These issues are discussed at greater length in Brian Richardson, “The Status of Historical Characters in Drama: Ontological, Aesthetic, Verisimilar,” *Letras de Hoje* 52.2 (2017), 110-114, accessed 20 Nov. 2019, <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/issue/view/1182>.

⁸ Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), 15.

⁹ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 15.

¹⁰ This raises the interesting question of the status of unintended factual errors in a realist work of fiction, such as getting a historical date wrong. It is clear that such an error made by a novelist is very different from the same error made by a historian, even if it seems equally embarrassing to each. The difference is that the historian must be accurate, while the novelist may be or may not, as he or she chooses. Such a mistake in a work of fiction is more analogous to a continuity error in a film or even a typographical error in a book or, a botched line in the production of a play.

¹¹ Eric Bentley, *Are You Now or Have You Ever Been?* (New York: Harper and Row, 1972).

suits, Bentley notes instead in his preface that “no resemblance between the [dramatic character] and the actual person is coincidental. These characters wrote their own lines into the pages of history.”¹² The dialogue (except for portions “tidied up” by Bentley) is not a plausible depiction of plausible or fabricated exchanges; actors on stage instead speak the identical lines uttered years before by the original men and women they portray.¹³ We further note that constructing these types of works has caused Emily Mann to be criticized for being more documentarian than playwright.¹⁴

2. *The (Pre-)History of Autobiography in Drama*

Though autobiographical prose has been around for centuries, the history of autobiographical drama has been extremely sparse until the last half of the twentieth century. This does not mean that playwrights have not found numerous ways of inserting themselves obliquely into their dramas, either in more serious or largely parodic ways. In this group we may include characters subsequently associated, at least in part, with their authors, such as Manly in Wycherley’s *The Plain Dealer*: Wycherley was later pleased to be referred to as “Manly Wycherley.” There are also characters who are designated authorial spokesmen, such as Aristophanes’s choragus, or the presenters of Ben Jonson’s inductions like Cordatus in *Every Man Out of His Humour*, who is described as “the author’s friend, a man inly acquainted with the scope and drift of his plot.”¹⁵ There is also the case of the early sixteenth-century English playwright John Bale, who casts himself in the role of prolocutor in many of his dramas.¹⁶

We also note here the partially parodic self-presentations such as the humorous character “Moliere” in Moliere’s *Versailles Impromptu*. This relation that has been repeated in Eugene Ionesco’s *Improvisation, or The Shepherd’s Chamelion*. In this play, the character named Ionesco says that in the piece he is currently

¹² Bentley, *Are You Now or Have You Ever Been?*, ix.

¹³ See Gary Fisher Dawson, *Documentary Theatre in the United States: A Historical Survey of Its Content, Form, and Stagecraft* (Connecticut: Greenwood, 1999).

¹⁴ Dawson, *Documentary Theatre*, 52. Dawson defines a documentary play as “a form of persuasive theatre that comes as close as possible to an actual event with the exclusive reliance upon documentation from historically accurate materials” (Dawson, *Documentary Theatre*, 17). It is not clear to me that persuasiveness is an essential criterion of this form of drama.

¹⁵ Ben Jonson, *The Complete Plays*, Vol 1 (New York: Dutton, 1967), 60.

¹⁶ It was formerly thought that the Roman drama *Octavia*, which includes scenes depicting the philosopher and playwright Seneca, was written by Seneca. Contemporary scholars now believe the play was written by someone else after Seneca was dead. In any event, this shows what an autobiographical play might look like.

writing, he is going to put himself in the play. To this, his critic responds, "That's all you ever do."¹⁷

The general situation began to change with the emergent celebration of the figure of the author at the onset of Romanticism. Byron was particularly delighted to include a heroic or scandalous version of himself in many of his plays, including his anti-Christian masterpiece *Cain*, where he clearly appears as Cain, a man who scorns God and persuasively defends his incestuous love for his sister Adah—Byron had a widely suspected affair with his half-sister Augusta Leigh. Later, both Strindberg and O'Neill would include obvious simulacra of themselves in many of their plays, as each sought the theatrical form that would make their self-presentations most effective. Here, the protagonist's discovery in *To Damascus* that all the personages he meets bear a suspiciously close resemblance to himself can serve as an allegory of such authors' inveterate urge towards self-presentation. Though these plays are fictitious and thus are not susceptible to the criterion of falsifiability, the presence of the author in the plays is nevertheless unmistakable.

This relation is still more evident in some other plays of the late nineteenth century. Sheila Stowell has noted that the "most common complaint of critics and audiences alike" about George Bernard Shaw and Oscar Wilde, "was that *all* [the] characters spoke just like their authors."¹⁸ Oscar Wilde is particularly interesting in this context: Bunbury, the famously fictitious non-character in *The Importance of Being Earnest*, derives his name in part from Bunthorne, the effete dandy in Gilbert and Sullivan's operetta, *Patience*, who was modeled on Wilde himself. The other secret derivation of Bunbury (and, for that matter, Bunthorne) is of course from a side of Wilde that needed to be kept covered up in public: an autobiographical reference to homosexual practices that must remain simultaneously suggestive yet ultimately unprovable. This oblique autobiographical intertextuality rather resembles many of the hidden correspondences between apparently insubstantial lines in the play and mortally incriminating bits of evidence being produced in Wilde's trial, parallels that Christopher Craft has divulged. Worthing's witty riposte to Algy's questions about the lost cigarette case, "you have no right to read what is written inside. It is a very ungentlemanly thing to read a private cigarette case,"¹⁹ secretly alludes to the inscribed cigarette cases Wilde would give to the young men he picked up for pleasure and which were later used as material evidence in his trial for

¹⁷ Eugene Ionesco, "Improvisation: or, The Shepherd's Chameleon," in *Masterpieces of the Modern French Theatre*, edited by Robert W. Corrigan (New York: Macmillan, 1967), 397-438: 401.

¹⁸ Sheila Stowell, "Rehabilitating Realism," *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6 (1992), 81-88: 81 f.

¹⁹ Christopher Craft, "Alias Bunbury: Desire and Termination in *The Importance of Being Earnest*," *Representations* 31 (1990), 19-46: 29.

sodomy.²⁰ Later, Tennessee Williams would be well known for compulsively incorporating imperfectly veiled autobiographical elements throughout his work; as he acknowledges in an interview: “some people accuse you of being too personal, you know, in your writing. The truth of the matter is—I don’t think you can escape being personal in your writing.”²¹ Adrienne Kennedy’s work is at times more directly autobiographical, often painfully so: she requested the production of her first play be cancelled because it was too autobiographical.

3. *Autobiographical Plays*

Sherrill E. Grace has observed that “few auto/biography specialists have explored a range of auto/biographical plays or examined what exactly happens to the auto/biographical if it takes the form of a play performance.”²² One might also add that that there has been such critical enthusiasm for the deconstruction of the subject that some of the distinctive features of autobiographical performance have been neglected. Grace analyzes several works, including Guillermo Verdecchia’s *Fronteras Americanas*. In it, Verdecchia “tells us aspects of his autobiography by embodying and performing them himself.”²³ Grace further explains, “although this is a one-character piece, performed at its premiere and in several other performances and readings by Verdecchia himself, the character of Verdecchia is multiple.”²⁴

Endesha Ida Mae Holland’s *From the Mississippi Delta: A Dramatic Biography* (1991), is an especially interesting work for discussing nonfictional drama. It begins as a biographical play about the playwright’s mother. The author’s note at the beginning of the text indicates her mother’s name, nickname, and basic aspects of her life; these are all faithfully dramatized within the play, including the mother’s death from a Ku Klux Klan firebombing of their house to punish Holland’s activism. There is a certain degree of creative dramatic mediation, as all roles are performed onstage by three female actors, and at times different actors represent the same individual. In addition to representing her mother’s life, the play also presents numerous scenes from the daughter’s life. These include representations of her childhood rape, adolescent troubles, descent into sex

²⁰ Craft, “Alias Bunbury,” 29 f.

²¹ Tennessee Williams and Albert J. Devlin, *Conversations with Tennessee Williams* (Jackson: University Press of Mississippi, 1986), 125.

²² Sherrill E. Grace, “Performing the Auto/Biographical Pact: Towards a Theory of Identity in Performance,” in *Tracing the Autobiographical*, edited by Marlene Kadar, Linda Warley, Jeanne Perreault, and Susanna Egan (Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2005), 65-80: 65.

²³ Grace, “Performing the Auto/Biographical Pact,” 71.

²⁴ Grace, “Performing the Auto/Biographical Pact,” 71.

work, transformation into a civil rights activist, being a doctoral student in African American studies at the University of Minnesota, and becoming a successful author and playwright. Although the daughter is occasionally referred to as Phelia in the play, at the end the author claims the identity of the central character, as all three actors narrate a letter signed, “I remain, [...] Dr Endesha Ida Mae Holland.”²⁵ This enacts Philippe Lejeune’s postulate of honoring the signature²⁶ and posits a referential pact between author and audience, as I will discuss further below.

Intriguingly, Holland would go on to write a prose memoir, also entitled, *From the Mississippi Delta*, that re-inscribes virtually all of the same scenes as those in the play, often presenting the same details in the same language. It seems evident to me that both are equally autobiographical. Here, there is a seamless continuity between the drama and the prose narrative: Both are equally falsifiable, and they are ontologically opposed to both autobiographical novels like Joyce’s and to plays like Wilde’s or Strindberg’s that are infused with their authors’ lives but ultimately remain fictional. Thus, if a significant event were found in either work that had never happened, then it would be false, either a mistake or a lie. I also add that both of Holland’s works constitute part of the African American tradition of “testifyin’,” or bringing to light previously suppressed or obscured events and information.

Ryan Claycomb notes a number of other autobiographical plays; these include Lisa Kron’s *Well*, a staged account of the playwright’s life with her mother, and Emily Mann’s *Annulla: An Autobiography*.²⁷ In this work, Mann dramatized the actual autobiography of Annulla Allen, a Jewish woman who passed as Aryan in Nazi Germany. Vanessa Redgrave has also performed on stage Joan Didion’s autobiographical text, *The Year of Magical Thinking*.²⁸ These works are autobiographical exactly insofar as the enunciators of the experiences (rather than the dramatizers of those experiences) affirm the referentiality and truthfulness of the represented events. Claycomb also makes a strong case for the autobiographical essence of Sarah Kane’s last work, *4:48 Psychosis*, the subject of which is the suicide Kane committed after the play was completed.²⁹

Sherrill Grace has explored the implications of Philippe Lejeune’s concept of the autobiographical pact when applied to drama and performance and offers appropriate extensions to and modifications to Lejeune’s concepts. Many aspects are the same, whether the genre is prose narrative or staged autobiogra-

²⁵ Endesha Ida Mae Holland, *From the Mississippi Delta: A Theatrical Biography in Eleven Scenes for Three Women* (Woodstock, IL: Dramatic Publishing, 2005), 61.

²⁶ Philippe Lejeune, *On Autobiography*, translated by Katherine Leary (Ann Arbor: University of Minnesota Press, 1989), 14.

²⁷ Ryan Claycomb, *Lives in Play: Autobiography and Biography on the Feminist Stage* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012)

²⁸ Claycomb, *Lives in Play*, 92.

²⁹ Claycomb, *Lives in Play*, 99-111.

phy: there is an implicit contract where the author affirms the truthfulness of the material and the audience believes that the events represented are historical and did in fact occur. For narrative prose, this implies that the author, the narrator, and the protagonist are the same in nonfiction, and different in fiction, which makes no referential claims.³⁰ The pact needs to be modified for application to the stage; for example, most plays are not seen as having narrators. Grace also stresses the role of the audience in the pact and insists on the importance of other potential players or important figures of the pact on a stage, especially the actor and the director.³¹ It seems to me that this relation can be simplified conceptually. All we really need are the figures of the author and the protagonist: in an autobiographical play, these figures will be the same, just as in a prose autobiography the author is the same as the narrator. In an autobiographical performance, it is understood that the figure on stage is a truthful representation of the author and the events are reasonably accurate representations of actual events in the author's life.

4. *Autobiographical Performance Art*

Another relatively new dramatic form that creates a prominent space for autobiography on stage is performance art. This is especially true of feminist performance art where, literally embodying the thesis that the personal is the political, the performer deploys significant aspects of her life into an enacted event. This phenomenon has been widely remarked on; its significance for narrative theory and the theory of fiction and nonfiction, however, has not been reflected on as fully as it might be. One of the earliest examples of autobiographical performance art is Linda Montano's 1973 *The Story of My Life*, in which the artist, in Marvin Carlson's summary, "walked uphill on a treadmill for three hours while reciting her autobiography into an amplification system."³² Building on the work of earlier scholars and theorists, Carlson also draws attention to the prolific production of such works since the seventies,³³ even as he complains that a number of theorists and historians of contemporary performance "have attempted to write such [autobiographical] work out of the historical record."³⁴

The genuinely autobiographical nature of these performances is entirely evident and widely affirmed by other performance scholars and critics. Jeanie Forte affirms that the "intensely autobiographical nature of women's performance has evidenced the insistence on a woman's ability to 'speak' her subjec-

³⁰ Lejeune, *On Autobiography*, 4-8.

³¹ Grace, "Performing the Auto/Biographical Pact," 68 f.

³² Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction* (London: Routledge, 1996), 150.

³³ Carlson, *Performance*, 113-116; 149-155.

³⁴ Carlson, *Performance*, 150.

tivity” and observes that the “performance context is markedly different from that of the stage, in that the performers are not acting, or playing a character in any way removed from themselves.”³⁵ Claire MacDonald pushes these points further, and in doing so helps disclose the distinctive and original features of such works, including the generic expectations they elicit: “When a performance artist stands up in front of an audience she is assumed to be performing as herself. By putting her own body and her own experience forward within a live space the artist becomes both object and subject within the work.”³⁶

It is clear that autobiographical plays and performance art can be effectively conceptualized by the theories of self-writing and autobiography. In addition to the work of Lejeune and Cohn already cited, we may also invoke the writings of Elizabeth Bruss³⁷ and Paul John Eakin,³⁸ both of whom insist on the referential function of autobiography. That is, the work of Endisha Ida Mae Holland, Linda Montano, and many others, in which the performers make first person statements about their past and present circumstances which are not contextualized as being fictional or the impersonation of another, raises the same ontological expectations are raised as in more conventional autobiographical discourse. These are that the “events reported in connection with the autobiographer are asserted to have been” the case and that the autobiographer “purports to believe” what she asserts.³⁹ Thus, if it were determined that Modiano’s monologue were full of statements about her life that she knew to be false, then the case would be that of a fake or bogus autobiography. This is also true of numerous other autobiographical performances.

The fact that no one can give a perfectly objective account of one’s life is not the issue here: As Lejeune observes (in Dorrit Cohn’s paraphrase), “the referentiality of the genre, far from being undermined, is much rather confirmed by the reader’s customary expectation that self-representation always involves a measure of misrepresentation.”⁴⁰ Pushing this opposition further, Eakin goes on to cunningly identify a paradox when he argues “for the presence of an antimimetic impulse at the heart of what is ostensibly a mimetic aesthetic. I have already observed that autobiography is nothing if not a referential art; it is also

³⁵ Jeanie Forte, “Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism,” in *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Practice*, edited by Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), 251-269: 258.

³⁶ Claire MacDonald, “Assumed Identities: Feminism, Autobiography and Performance Art,” in *The Uses of Autobiography*, edited by Julia Swindells (London: Taylor and Francis, 1995), 187-195: 189 f. For additional analysis of the theory and practice of autobiographical feminist performance, see Claycomb, *Lives in Play*, especially 1-54; 91-114.

³⁷ Elizabeth Bruss, *Autobiographical Acts* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

³⁸ Paul John Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

³⁹ Bruss, *Autobiographical Acts*, 11.

⁴⁰ Cohn, *The Distinction of Fiction*, 31.

and always a kind of fiction.”⁴¹ This statement applies even more so to staged constructions of the self, since they involve actors portraying the autobiographical subject. We may also admit that the boundary between autobiographical and fictional characterizations is not always perfectly clean, unambiguous, or fixed: It will come as no surprise that many artists enjoy straddling this border, while some are more insistently self-representational than others, and all necessarily simplify, mold, or reconfigure actual events from their actual personal histories—just as more conventional autobiographers do.

My point is that we now have a recognizable dramatic form that, because of its referential component, contains the defining condition of autobiographical discourse. We might also note that dramatic enactment produces a number of forms of mediation, including, as has been noted, the presence of the actor, who may or may not be the same individual as the author/protagonist, and who may perform the part in a realistic, epic, or stylized manner. There is also the director (who may or may not effectively stage the play), and other production-oriented concerns such as lighting, sound, blocking, visibility, and so on. These factors, however they may affect the reception of the work by an audience, do not affect the fundamentally autobiographical stance and implicit claims made by the piece. Autobiographical performance art is a crafted enactment designed for public performance, though at the same time it is private, personal, and subject to the vagaries and randomness of the life it is staging. Most importantly for our purposes, it is falsifiable, as is any nonfictional work, however stylized it may be.

It is hoped that this account of autobiographical drama and performance art will help draw additional attention to other types of nonfictional drama, such as documentary dramas and falsifiable biographical plays, and encourage examination of still other more recalcitrant genres like poetry. According to Aristotle, verse form alone is not enough to constitute a poem. His example is a history written in verse; we might add a versified work of philosophy, such as Lucretius’ *De Rerum Natura*. We also observe that much poetry is nonnarrative or minimally narrative; one usually suspects that the fictional or nonfictional status of such poems is largely immaterial or irrelevant. If Wordsworth’s autobiographical poems turned out to be amalgams of different thoughts he had in different places at different times or only in the poet’s mind, rather than all occurring at the time and place specified, there would be no strict violation of the autobiographical pact: poetic license is especially generous in verse forms, and poetry is always able to slide to a different ontological level such as allegory or self-reflexivity. Lejeune restricts his definition to prose narratives though he does concede that some autobiographical poems may be situated as marginal cases.⁴²

⁴¹ Eakin, *Touching the World*, 31.

⁴² Lejeune, *On Autobiography*, 4; 130.

But some poems, nevertheless, do make major referential claims and are falsifiable in a significant way. Ben Jonson was a stickler for accurate correspondence of word and object; he may well have intended his historical dramas like *Sejanus* to be falsifiable—in his edition of his *Works*, he includes 247 notes, most of which identify references to the Roman historians he draws on. His poems can also display a comparably insistent mimetic and nonfictional framework. Consider the beginning of his powerful elegy, *On My First Son*, written on the death of his child:

Farewell, thou child of my right hand, and joy;
My sin was too much hope of thee, lov'd boy.
Seven years tho' wert lent to me, and I thee pay,
Exacted by thy fate, on the just day.⁴³

This poem would simply not work if it were learned that Jonson never had a son—unless he had indicated its fictionality by entitling it, for example, *A Man's Lament on the Death of His Child*. Without such an alternative designated speaker, such a text elicits an autobiographical reading.⁴⁴ The poem in fact goes on to affirm an autobiographical component: the explicit signature of the author's name within the text:

Rest in soft peace, and, ask'd, say, "Here doth lie
Ben Jonson his best piece of poetry."
For whose sake henceforth all his vows be such,
As what he loves may never like too much.⁴⁵

Here, in Lejeune's words, "a clearly autobiographical 'I' [is] secured on the proper name of the author, in place of the traditional lyric 'I'."⁴⁶

We may conclude that nonfiction is even more widespread than is generally recognized. We see it clearly in autobiographical plays and performance pieces as well as in the realm of documentary drama and the more slippery area of biographical drama. We can also trace it in the little explored field of autobiographical poetry and in still other mediums. The importance of an accurate and comprehensive determination of the nonfictional in all its forms can only increase as the many recent attacks on it continue.

Bibliography

Anouilh, Jean. *Becket, or the Honor of God*, translated by Lucienne Hill (New York: Signet, 1960).

⁴³ Jonson, *The Complete Poems*, 48.

⁴⁴ I also suspect that Jonson's depiction of the estate in the poem, *To Penshurst* is also fundamentally nonfictional.

⁴⁵ Jonson, *The Complete Poems*, 48.

⁴⁶ Lejeune, *On Autobiography*, 130.

- Ayer, Alfred Jules. *Language, Truth and Logic* (New York: Dover, 1952).
- Bentley, Eric. *Are You Now or Have You Ever Been? The Investigation of Show Business by the Un-American Activities Committee, 1947–1958* (New York: Harper and Row, 1972).
- Bruss, Elizabeth. *Autobiographical Acts* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction* (London: Routledge, 1996).
- Claycomb, Ryan. *Lives in Play: Autobiography and Biography on the Feminist Stage* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012).
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999).
- Craft, Christopher. "Alias Bunbury: Desire and Termination in *The Importance of Being Earnest*." *Representations* 31 (1990), 19-46. Reprinted in Wilde, 136-166.
- Dawson, Gary Fisher. *Documentary Theatre in the United States: A Historical Survey of Its Content, Form, and Stagecraft* (Connecticut: Greenwood, 1999).
- Doležel, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998).
- Eakin, Paul John. *Touching the World: Reference in Autobiography* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- Forte, Jeanie. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism." In *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Practice*, edited by Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), 251-269.
- Gems, Pam. *Plays: One* (London: Oberon, 2004).
- Grace, Sherrill E. "Performing the Auto/Biographical Pact: Towards a Theory of Identity in Performance." In *Tracing the Autobiographical*, edited by Marlene Kadar, Linda Warley, Jeanne Perreault, and Susanna Egan (Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2005), 65-80.
- Holland, Endesha Ida Mae. *From the Mississippi Delta: A Memoir* (New York: Simon and Schuster, 1997).
- Holland, Endesha Ida Mae. *From the Mississippi Delta: A Theatrical Biography in Eleven Scenes for Three Women* (Woodstock, IL: Dramatic Publishing, 2005).
- Ionesco, Eugene. "Improvisation: or, The Shepherd's Chameleon." In *Masterpieces of the Modern French Theatre*, edited by Robert W. Corrigan (New York: Macmillan, 1967), 397-438.
- Jonson, Ben. *The Complete Plays*, vol 1. (New York: Dutton, 1967).
- Jonson, Ben. *The Complete Poems* (London: Penguin, 1996).

- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*, translated by Katherine Leary (Ann Arbor: University of Minnesota Press, 1989).
- MacDonald, Claire. "Assumed Identities: Feminism, Autobiography and Performance Art." In *The Uses of Autobiography*, edited by Julia Swindells (London: Taylor and Francis, 1995), 187-195.
- Richardson, Brian. "Nabokov's Experiments and the Question of Fictionality." *Storyworlds* 3 (2011), 73-92.
- Richardson, Brian. "The Status of Historical Characters in Drama: Ontological, Aesthetic, Verisimilar." *Letras de Hoje* 52.2 (2017), 110-114. Accessed 20 Nov. 2019. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/issue/view/1182>.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- Stowell, Sheila. "Rehabilitating Realism." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6 (1992), 81-88.
- Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest: Authoritative Texts, Background, Criticism*, edited by Michael Patrick Gillespie (New York: Norton, 2006).
- Williams, Tennessee and Albert J. Devlin. *Conversations with Tennessee Williams* (Jackson: University Press of Mississippi, 1986).

Beuys' Hut, Schlingensiefs ‚Familie‘: Performative Kunst und Autofiktion

Janneke Schoene

1. Suggestionen des Autobiografischen

„Versatzstücke [...] aus der eigenen Biographie“¹ finden sich in der Kunst vielfach, vor allem im Zuge einer „Konjunktur des Privaten“² seit den 1990er-Jahren. In der heutigen digitalisierten und medialisierten Gegenwart scheinen die Grenzen zwischen öffentlich und privat durchlässiger denn je.³ Von gegenwärtigen künstlerischen Inszenierungen in den Sozialen Medien abgesehen ist vielen KünstlerInnen ein Habitus des Autobiografischen eigen. Entsprechend wird etwa Louise Bourgeois' Nachbildungen von Zimmern aus ihrer Kindheit und ihrem Leben eine besondere Authentizität zugeschrieben und sogar postuliert, dass es in ihrem Werk „keine Trennlinie“ zwischen Kunst und Leben gebe.⁴ Und Joseph Beuys' Biografie wurde über seinen privaten Symbolismus und seine ‚individuelle Mythologie‘⁵ kanonisiert. So mannigfaltig die Beispiele auch sind, die Kunstrezeption bzw. Kunstgeschichtsschreibung hat kaum eine kritische Theorie des Autobiografischen ausgebildet, die wie in der Literatur(wissenschaft) Aspekte des Fiktionalen einbezieht. Zumeist geht sie – einem Indizienprozess gleich – autobiografischen Verweisen nach und prüft, ob diese ‚wahr‘ sind, während literaturwissenschaftliche Autorschafts- und Autobiografiethorien die Figur der Referentialität und nicht eine Übereinstimmung mit der Realität als charakteristisch für das Autobiografische erachten.⁶

In Beuys' Fall sorgte etwa eine 2015 veröffentlichte Biografie, fast 30 Jahre nach seinem Tod, für Aufruhr, indem sie den (auto)biografischen Erzählungen

¹ Gabriele Klein und Wolfgang Sting, „Performance als soziale und ästhetische Praxis: Zur Einführung“, in *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hrsg. von Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Bielefeld: transcript, 2005), 7-24, hier 14.

² Elena Zanichelli, *Privat – bitte eintreten! Rhetoriken des Privaten in der Kunst der 1990er Jahre* (Bielefeld: transcript, 2015), 86.

³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“, in *Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Bielefeld: Aisthesis 2013), 7-21, hier 12.

⁴ Vgl. Hanne Weskott, „Private Wunderkammern“, in *Neue Züricher Zeitung*, 8. Jun. 2015, eingesehen am 25. Feb. 2019, www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/private-wunderkammern-1.18557507.

⁵ Vgl. Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien* (Berlin: Merve Verlag, 1985).

⁶ Vgl. Janneke Schoene, *Beuys' Hut: Performance und Autofiktion* (Heidelberg: ART-Books, 2018), Kapitel „Autobiographien“.

des Künstlers und um den Künstler eine historische Realität entgegenstellen und endgültig belegen wollte, dass diese in Teilen erfunden sind.⁷ Im Zentrum entsprechender Diskussionen standen und stehen immer noch u. a. Beuys' vermeintlicher Absturz im Zweiten Weltkrieg und die wundersame Rettung durch Tataren, die zur Initiation des Künstlers stilisiert wurde – kurzum seine Kriegserlebnisse und somit auch seine ‚Positionierung‘. Einige Jahre vor besagter Biografie problematisierte schon Beat Wyss, dass Beuys „wie ein Fisch im Wasser des braunen Zeitgeists schwamm“, während er sich (etwa im Kontext der ‚Besetzung‘ des Studierendensekretariats an der Kunstakademie) doch als Identifikationsfigur der eher linken StudentInnenbewegung gab.⁸ Dem wurde wiederum entgegnet, dass man Beuys seine Selbstinszenierung nicht zum Vorwurf machen könne.⁹ Ganz so einfach ist es allerdings nicht, denn die Identitätsstrategien von Beuys und seine Selbstkonstruktion wurden bisher kaum in den Blick genommen.¹⁰ Und es wird nicht zuletzt unter Bezug auf die unterstellte Fiktionalität bzw. angenommene Faktualität, Authentizität oder ‚Wahrhaftigkeit‘ seiner Biografie (in einem allgemeinen Sinne) für oder gegen den Künstler argumentiert.

Im Folgenden soll es nun nicht um eine Beantwortung der Frage *Fakt oder Fiktion?* gehen, geschweige denn die Dichotomie von Realität/Fiktion weitergeführt werden, sondern diese mit Rückgriff auf literaturwissenschaftliche Ansätze und Begriffe verworfen werden. Das geschieht nicht etwa, weil es als moralisch zulässig bewertet wird, dass Beuys eine neue Lebensgeschichte entwarf, oder eine historische Untersuchung künstlerischer Narrationen als unwichtig erachtet wird. Doch anders als bei Wyss bestand zu Beginn der Analyse der Eindruck bzw. der Verdacht, dass Beuys in seiner Inszenierung, seinen Erzählungen und seinem Auftreten geradezu eine gewisse verkannte Fiktionalität und auch Ironie ausstellt, die sich nicht erst aus einem Abgleich mit der Realität oder einer Überprüfung der Referenzen ergeben. Die Beuys'sche Legende, so die These, kann nicht als fiktional, sondern als autofiktional charakterisiert werden. Der folgende Beitrag stellt sich somit auch gegen die noch immer nachwirkende biografistische und exegetische Beuys-Rezeption, die sich auf die Authen-

⁷ Vgl. Hans Peter Riegel, *Beuys: Die Biographie* (Berlin: Aufbau Verlag, 2013). Bereits 1996 erschien eine Biografie, die vieles aufzudecken suchte: Frank Gieseke und Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland: Eine erweiterte Beuys-Biografie* (Berlin: Elefanten Press, 1996).

⁸ Vgl. Beat Wyss, „Der ewige Hitlerjunge“, *Monopol: Magazin für Kunst und Leben* 10 (2008), 78-83, hier 80.

⁹ Vgl. Peter-Klaus Schuster, „Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult“, in *Unsterblich: Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster (München: Hirmer, 2008), IX-XXIV, hier XVIII.

¹⁰ Vgl. hingegen Sabeth Buchmann, „Leben als Allegorie: Über ‚La rivoluzione Siamo Noi‘ von Joseph Beuys“, *Texte zur Kunst* 79 (2010), 88-101 und Barbara Lange, „Kunst und Leben: Joseph Beuys“, in *Leben als Kunstwerk: Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Bielefeld: transcript, 2010), 111-128.

tizität des Künstlers im Sinne einer vermeintlichen ‚Vehemenz‘ und ‚Unmittelbarkeit‘ seiner Performances stützt. Stattdessen sollen Aspekte der Künstlichkeit herausgestellt werden, die Beuys' spezifische ‚Authentizität‘ etc. als offensichtlichen Kunstgriff und Effekt erkennbar machen. So wird sein Schaffen – gerade über das Motiv des Autobiografischen – als ironischer Kommentar auf Paradigmen der Künstlerschaft deutlich, die er wiederum so offensiv auslebte.

Neben Beuys wird Regisseur und Künstler Christoph Schlingensiefel herangezogen, der oft als geistiger Nachfolger von Beuys und besonders des ihm attestierten ‚Existenzialismus‘ verstanden wird,¹¹ auch wenn sein Spiel mit der eigenen Identität sowie dem Stellenwert der eigenen Person deutlicher als ein solches erscheint. Schlingensiefels Theaterinszenierungen, Performances und Installationen wurden schon als ‚hyperrealistisch‘ bezeichnet, etwa wenn er im Rahmen einer Aktion öffentlich in Wien „Ausländer raus“ skandierte und somit das politische Programm einer Partei kopierte und überhöhte. In zahlreichen Stücken arbeitete er mit einem ‚Einbruch des Realen‘, fungierte nicht nur als namenloser Protagonist, ließ sich von Schauspielern spielen oder verwendete private Aufnahmen, sondern unterbrach oftmals Performances und Stücke als ‚leibhaftiger‘ Schlingensiefel. Und auch ihm wird ausgehend von seiner (symbolischen) Entblößung vor allem innerhalb seiner späten autobiografischen Projekte um seine Krebserkrankung eine besondere Authentizität attestiert. Während die Medien und die Theaterkritik seine künstlerische Praktik etwa als „Ringens um Wahrhaftigkeit“ in einer „subjektiven Aggressivität“ aufgefasst haben,¹² werden im Folgenden seine Vervielfachungen der eigenen Rolle und Figur vor dem Hintergrund von KünstlerInnenbiografien, Legenden und Mythen als Spiel mit Formen von Präsenz/Repräsentation und der generellen Inszeniertheit menschlicher Poiesis untersucht, das an Beuys' autofiktionale Figur anknüpft.

Dabei wird auch sein Projekt *Operndorf Afrika* analysiert, für das Schlingensiefel eine Schule, eine Krankenstation und ein Opernhaus plante, denn der Stellenwert verschiedener künstlerischer Selbst- und Wirklichkeitsentwürfe sowie eine eindeutige Kategorisierung derselben betreffen besonders die Politisierung der Kunst und ihr Vermögen, sozialpolitische oder gesellschaftliche Veränderungen zu erzielen, dem eine Ästhetisierung des sozialpolitischen Aktivismus als Defunktionalisierung gegenübersteht. Genauer geht es um die Frage, ob die auf künstlerischer Ebene postulierten Ideologien Realisierung erfahren wollen

¹¹ Vgl. Hans Dickel, „Joseph und seine Söhne: Beuys-Rezeptionen in der zeitgenössischen Kunst“, Vortrag auf dem Symposium *Beuys ausstellen?*, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 7. Feb. 2011.

¹² Till Briegleb, „Zum Tod von Christoph Schlingensiefel: Mit Mut und Menschlichkeit“, *Süddeutsche Zeitung Online*, 22. Aug. 2010, eingesehen am 2. Feb. 2019, www.schlingensiefel.com/schlingensiefel_eng.php sowie Till Briegleb, *A Portrait on Christoph Schlingensiefel* [Aug. 2010], eingesehen am 2. Feb. 2019, https://www.schlingensiefel.com/bio_goethe.php.

bzw. können – oder als immer ferne Utopie konzeptualisiert werden. Sicher zielt(e) etwa das *Operndorf* motivisch darauf ab, Kunst in der Realität anzusiedeln und als Gesamtkunstwerk Lebensrealität zu schaffen, doch sollte es durchaus kritisch bewertet werden, dass das Projekt eines weißen, männlichen, europäischen Künstlers für die Einen Lebensrealität, für Andere ein Kunstwerk ist, das sie aus der Ferne betrachten, sodass – entgegen der bisherigen Wahrnehmung des Projekts – eine gewisse Ästhetisierung des sozialpolitischen Moments von vornherein mitschwingt. Selbstverständlich soll dabei keine Wertung vorgenommen, sondern u. a. die Problematik der Eindeutigkeit bzw. Stabilität entsprechender Kategorien aus intermedialer Perspektive diskutiert und untersucht werden, also konkret wie die genannten Künstler entsprechende Grenzen zwischen Fakt/Fiktion, Realität/Inszenierung, Ironie/Ernst sowie Kunst/Leben thematisieren und angehen. Der Fokus der interdisziplinären Analyse an der Schnittstelle von Kunst- und Literaturwissenschaft liegt auf der Theoretisierung autobiografischer bzw. -fiktionaler Kunst und auf dem Zusammenspiel von Fiktionalität und Faktualität im Autobiografischen in einem weiten Sinne.

2. *The artist is present*

Die Literaturwissenschaft hat spätestens mit dem von Serge Dubrovsky geprägten Begriff der Autofiktion ein deutliches Bewusstsein für die Stellung von Autobiografien zwischen Literatur und Geschichtsschreibung ausgedrückt. Dubrovsky beschrieb seinen autobiografischen Roman *Fils* als „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten.“¹³ In Anlehnung daran erfassen entsprechende Theorien diese Stellung des Autobiografischen und die Schreibfigur der Referentialität als konstitutive Elemente und Modi autobiografischen Schreibens, das nicht mehr als Abbildung eines Subjekts bzw. seines Lebens verstanden wird, die dem Text vorangehen.¹⁴ Gérard Genette differenziert autofiktionale Texte als solche aus, in denen eine Geschichte erzählt wird, deren HeldIn bzw. ProtagonistIn zwar der/die AutorIn selbst ist, die ihm/ihr jedoch niemals passierte.¹⁵ Zahlreiche ‚moderne‘ Autobiografien sind als hybride Formen geradezu davon geprägt, eine Subjektkrise in ihrer Nicht-Kontinuität, Fragmentarität und Fiktionalität auszuschreiben. Entsprechend kennzeichnet Martina Wagner-Egelhaaf mit dem Begriff Autofiktion Texte, die nicht (bloß) ihre Fiktionalität, sondern auch ein Bewusstsein über das problematische Verhältnis von Fiktion und

¹³ Vgl. Serge Dubrovsky, „Nah am Text“, *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008), 123-133, hier 123.

¹⁴ Vgl. Gabriele Schabacher, *Topik der Referenz: Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes‘ ‚Über mich selbst‘* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).

¹⁵ Vgl. Gérard Genette, *Fiktion und Diktion* (München: Fink, 1992), 65-94.

Realität ausstellen.¹⁶ Frank Zipfel fasst unter Autofiktion ferner nicht mit der Wirklichkeit kompatible Autobiografien sowie Autobiografien, in denen eine Namensidentität von AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn und somit ein autobiografischer Pakt vorliegen, während die Gattungsbezeichnung eine Zugehörigkeit zum Bereich des Fiktionalen und somit einen fiktionalen Pakt impliziert. Zudem, und das wird hier entscheidend sein, nutzt er den Begriff für jene Autobiografien, die ihren Konstruktionscharakter offenbaren und in denen Figuren als sich selbst fingierende, über das Motiv des Autobiografischen zugleich aber als ‚reale‘ in Erscheinung treten.¹⁷

Entgegen literaturwissenschaftlicher Ausdifferenzierungen gibt es in der Kunst kein ‚Etikett‘ und keine Theorie autofiktionaler bzw. autobiografischer Kunst.¹⁸ An das Forschungsdesiderat, dass Autobiografiethorien vor allem literarische Texte zum Gegenstand hatten, knüpft Innokentij Kreknin an, der neben textuellen auch performative Autor-Instanzen analysiert, die in anderen Medien und etwa durch öffentliche Auftritte generiert werden. Auf dieser Grundlage führt er als weiteres Kriterium autofiktionaler Formate auf, dass sie die AutorInnenenschaft selbst fiktionalisieren. Und mehr noch, die AutorInnen-subjekte, die in seiner Studie zu Rainald Goetz und anderen greifbar werden, präsentieren sich als fiktionale Figuren, die an die Stelle „alltagswirklicher“ Träger der AutorInnenfunktion treten.¹⁹ Im Bereich der Kunst- bzw. Theaterwissenschaft untersucht ferner Erika Fischer-Lichte autobiografische Performances, die entsprechende Narrationsmuster aufgreifen und von Erlebnissen des Performers/der Performerin erzählen, die konstitutiv für das Subjekt erscheinen. Autobiografische Performances befragen in dieser Thematisierung von Identität und Selbst die Inszeniertheit und Inszenierbarkeit derartiger Kategorien, die im Grunde nur im Moment ihrer jeweiligen Erzählung existieren.²⁰ Ähnlich fasst Alma Kittner den Begriff der Autobiografie in der Kunst, wenn sie hinsichtlich ‚visueller Autobiografien‘ Strategien erfasst, mit denen KünstlerInnen über die

¹⁶ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion und Gespenster“, *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008), 135-149.

¹⁷ Vgl. Frank Zipfel, „Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität“, in *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Berlin: de Gruyter, 2009), 285-314, hier 299; 306.

¹⁸ Verwiesen sei hier auf Alma-Elisa Kittner, *Visuelle Autobiographien: Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager* (Bielefeld: transcript, 2009) und Kathleen Bühler, Hg., *Ego documents: Das Autobiografische in der Gegenwartskunst* (Heidelberg: Kehr, 2008).

¹⁹ Vgl. Innokentij Kreknin, *Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 429 sowie Esther Kraus, *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts* (Marburg: Tectum, 2013), 208-209.

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance“, in *Inszenierung von Authentizität*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Tübingen/Basel: Francke, 2000), 59-70, hier 64-65.

Sammlung und Exponierung von Fotografien, Texten oder Objekten ihre Identität und ihr Selbst erst entwerfen.²¹ Jedoch handelt es sich bei entsprechenden künstlerischen Praktiken treffender um Suggestionen der In-eins-Setzung (von Kunst und Leben, öffentlich und privat bzw. persönlich)²², die etwa durch eine Kontextualisierung in Ausstellungsräumen/Museen oder anderen Medialisierungen authentisiert werden, wie Elena Zanichelli ausführt.²³ Vor dem Hintergrund soziologischer oder materialästhetischer Rezeptionsansätze kann sicher nicht von einem naiven Biografismus im Bereich der Kunst gesprochen werden, aber noch immer herrscht eine Vorstellung von der Einheit von Leben und Kunst. Ein „beachtlicher Teil der musealen Ausstellungs- und Präsentationsformen, die monographisch organisiert sind“ trägt den benannten Entwicklungen im Bereich des Künstlerischen „keine Rechnung und setzt weiterhin auf den Künstler als Angelpunkt theoretischer Beschäftigung mit dem Kunstwerk“.²⁴ Interpretation und Intention fallen dabei zusammen, ungeachtet dessen, ob sie als Teil des Kunstwerks inszeniert werden und somit dem Bereich der ‚Illusion‘ angehören oder eine Metaebene darstellen.

Dass den Medien, der Kritik und vielfach auch der Kunstgeschichte und -wissenschaft Aussagen und Erklärungen sowie Biografien von KünstlerInnen als maßgebliche Bezugspunkte für Interpretationen oder Auslegungen und weniger aber als Gegenstände einer Reflexion dienen, wurde in der Forschung bereits kritisch angemerkt.²⁵ Wie Gerd Blum resümiert, wird spätestens seit der Moderne eine hermeneutisch-biografistische Exegese auf ‚explizit autobiografische‘ Kunstwerke, aber auch auf Arbeiten angewandt, die keinen offensichtlichen autobiografischen Inhalt haben – etwa Portraits, die keine Selbstportraits sind und keine Anspielungen auf das Leben des Künstlers/der Künstlerin eröffnen.²⁶ Wenngleich schon Johann Joachim Winckelmann eine Geschichte der Kunst anstelle einer Geschichte der KünstlerInnen anstrebte, sind autobiografische Interpretationen und eine „Privilegierung des Lebensberichts“²⁷ in der Kunstwissenschaft bzw. -geschichte noch immer vorherrschend.

²¹ Vgl. Kittner, *Visuelle Autobiographien*.

²² Vgl. Beate Rössler, *Der Wert des Privaten* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001), 201.

²³ Vgl. Zanichelli, *Privat - bitte eintreten!*, 331.

²⁴ Vgl. Anja Zimmermann, „Künstler/Künstlerin“, in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011), 235-239, hier 238.

²⁵ Vgl. Sabine Kampmann, *Künstler sein: Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz* (München: Wilhelm Fink, 2006), 64.

²⁶ Vgl. Gerd Blum, „Visual Arts, esp. Painting“, in *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: *Theory and Concepts*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston: de Gruyter, 2019), 485-496.

²⁷ Isabelle Graw, „Reden bis zum Umfallen: Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs“, in *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, hrsg. von Lars Blunck, Michael Diers und Hans Ulrich Obrist (Hamburg: Philo Fine Arts, 2013), 284-301, hier 296.

Der Blick für und auf die Einheit von Leben und Werk des Künstlers/der Künstlerin wurde entscheidend von Giorgio Vasaris *Viten* beeinflusst, die das künstlerische Werk parallel zum Lebenslauf setzen und das ‚authentische Ich‘ fokussieren. Beiträgen zu Stereotypen und Fiktionalisierungsmechanismen der *Viten* wurde hingegen wenig Beachtung geschenkt.²⁸ Dabei deuten etwa Ernst Kris und Otto Kurz schon früh ähnlich der literaturwissenschaftlichen Forschung Verzahnungen von künstlerischer Inszenierung im Werk und künstlerischer Inszenierung in der Lebensrealität als Werk an und streifen so einen weiteren Aspekt der Diskussionen um Faktualität und/oder Fiktionalität von Künstlerfiguren, den sie ‚die gelebte Vita‘ nennen.²⁹

Im Zuge der Performativierung der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat der Diskurs um den Künstler/die Künstlerin gewissermaßen das Werk abgelöst. Und im Kontext performativer Kunst scheint es, dass die Thematisierung des Subjekts, seiner Biografie und Identität nicht wie andere Formen von Fiktionen gelesen werden, wie es Paul de Man in Hinsicht auf literarische Autobiografien betont hat,³⁰ sondern eine Identität zwischen Künstlerperson und performter Figur angenommen wird. Künstlerische Selbstentwürfe erweisen sich in der Performance und im Auftreten des Künstlers/der Künstlerin also als alltagswirklich. Vor allem das vorherrschende Verständnis von Authentizität ist problematisch, wenn wie bei Elisabeth Jappe verkürzt konstatiert wird, dass Performances „immer authentisch“ seien, insofern die Personen ausschließlich „sie selbst“ sind.³¹ Sicher knüpft diese Annahme an einen zentralen Punkt performativer Kunst an, denn performative Selbstinszenierungen sind keine Auführungen wie im klassischen Theater, bei denen etwa fingierte Verletzungen mit Kunstblut oder Nachahmungen auf die Bühne gebracht werden. Wie in Marina Abramovičs paradigmatisch gewordener Performance *Lips of Thomas* handelt es sich um eine Form des *embodiments*, der Verkörperung, des schlichten *Seins* und nicht um eine Form des Scheins, der Mimesis oder der Repräsentation.³² Dieser Programmatik folgend wird etwa Schlingensief attestiert, dass seine performativen Installationen im Stadtraum eine Grenzüberschreitung von Fiktion und Realität vollzögen und zwischen Realität und Fiktion anzusiedeln seien.³³ Nach wie vor wird der Fiktionsbegriff in diesem Bereich eher beiläufig

²⁸ Vgl. Regina Wenninger, „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“, in *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin: de Gruyter, 2014), 467-495, hier 487.

²⁹ Vgl. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010), 164.

³⁰ Vgl. Paul de Man, „Autobiography as de-facement“, *Modern Language Notes* 94.5 (1979), 919-930, hier 920.

³¹ Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa* (München: Prestel, 1993), 10.

³² Vgl. Fischer-Lichte, „Inszenierung von Selbst?“, 60; 63.

³³ Vgl. Karin Nissen-Rizvani, *Autorenregie: Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch* (Bielefeld: transcript, 2011), 24.

behandelt und parallel zu *Simulationen* und *Illusionen* in Opposition zu Realität definiert.³⁴ Die Kontrastierung von Fakt und Fiktion ist insofern differenzierungsbedürftig und problematisch, als dass die im Folgenden besprochenen Arbeiten in der realen Welt verortet und keine Repräsentationen sind, jedoch – wie es im Handbuch *Fiktionalität* mit Blick auf *fiktive Institutionen* und Nachahmungen heißt – *performativ fingiert* werden.³⁵

Vor allem in Hinsicht auf sozialpolitische Projekte und einen künstlerischen Aktionismus, also eine ‚Ineinssetzung von Leben und Kunst‘ und eine Generalisierung künstlerischer Performance, die zumindest motivisch Grenzen und Rahmungen verneint, geht es oftmals weniger um eine Abgrenzung des Realen zum Fiktionalen/Fiktiven, sondern um eine ‚realness‘ bzw. ‚Wahrhaftigkeit‘ künstlerischer Postulationen und um eine eindeutige Kategorisierung von Selbstentwürfen. Wie anfangs betont, stellt diese ‚realness‘ vor allem in Beuys‘ Fall ein Problem dar. Die breite, auch wissenschaftliche Rezeption hat den Künstler lange exegetisch in vielerlei Hinsicht im Sinne seiner Selbstinszenierung stilisiert, sodass darin künstlerische Intention bzw. ‚Aufführung der Idee‘ und Interpretation zusammenfallen. Die Künstlerbiografie sowie Bezüge von Werk und Leben haben häufig, nicht zuletzt auch für die von Beuys oft benutzten Materialien Fett und Filz, eine große Rolle gespielt, wenngleich diese ebenso mit Verweis auf seine *Plastische Theorie* erläutert und in der Tradition der Kunst verortet werden können.³⁶ Die bereits genannte vermeintliche Begegnung mit dem Tod ist dabei vornehmlich zentral. Beuys, so lässt sich die Legende verkürzt wiedergeben, sei als Flieger, Pilot und/oder Funker im Zweiten Weltkrieg über der Krim abgeschossen, schwer verwundet und von Tataren gerettet worden, die ihn in manchen Versionen sogar mit Fett einrieben und in Filz wickelten, um ihn am Leben zu erhalten. Dieses vermeintliche Erlebnis wurde zum Initiationsmoment des Künstlers bzw. zur Läuterung im Krieg stilisiert, die den Künstler in einer Art persönlichen Damaskuserlebnisses vom Saulus zum Paulus werden ließ. Die Biografie wird somit zur Legitimation der Künstlerschaft – die typischerweise mehr Berufung als Beruf ist. Sie fungiert mitunter als narrative Erklärung für verwendete Materialien, sodass diese zum authentischen Zeugnis der Lebenserfahrung werden.³⁷ Das Leben wird von der Kunst verifiziert und vice versa, denn nicht nur der Künstler bringt Werke aus Fett und Filz hervor, sondern die künstlerischen Materialien bringen – im Rahmen einer Aufer-

³⁴ Vgl. Wenninger, „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“, 478.

³⁵ Vgl. Wenninger, „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“, 485; 488.

³⁶ Vgl. dazu Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (München: C.H. Beck, 2001), 197-202.

³⁷ Das Authentische wird insofern von der breiten Beuys-Rezeption weniger als Effekt verstanden, entgegen der Definition bei Zeller: Vgl. Christoph Zeller, *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* (Berlin: de Gruyter, 2010), 242. Vgl. auch Susanne Knaller und Harro Müller, Hg., *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München: Wilhelm Fink, 2006), 23.

stehung innerhalb der Legende – den Künstler hervor.³⁸ Ebenso wurde und wird nicht zuletzt vor dem Hintergrund der mythischen Biografie auch Beuys' Position oder Vehemenz³⁹ hinsichtlich seiner Universalisierung von Kunst und seiner sozialpolitischen Utopien bewertet.

In der historischen Version der Geschichte kommen Tataren indessen nicht vor: „Beuys stürzte im März 1944 als Funker im Zweiten Weltkrieg über der Krim ab, überlebte im Gegensatz zum Piloten der Maschine das Unglück und wurde binnen 24 Stunden leicht verletzt in ein deutsches Lazarett gebracht.“⁴⁰ Das sei hier nicht angeführt, weil ein Abgleich von Legende und Realität als entscheidend erachtet wird, sondern weil die Diskussion um die Frage *Fakt oder Fiktion?* die allgemeine Beuys-Rezeption weitestgehend bestimmt hat und noch immer bestimmt. Frühe Zweifel, die bereits in den 1980er-Jahren an der Geschichte um Beuys' Kriegserfahrungen geäußert wurden, sind größtenteils ignoriert und übergangen worden.⁴¹ Ebenso als Ende der 1990er-Jahre zwei Autoren die „Subjektivierung der Geschichte“ bei Beuys problematisierten.⁴² Dabei wird allerdings eine moralische Ebene ausgeblendet, die vergleichbar mit Diskussionen um die Publikation *Bruchstücke: Aus einer Kindheit 1939–1948* ist. Diese wurde als Autobiografie über Benjamin Wilkomirskis Kindheit im Nationalsozialismus veröffentlicht und als authentisches Zeugnis gefeiert, büßte aber augenblicklich die Aura des Authentischen ein, ohne dass auch nur ein Wort verändert worden wäre, als man Wilkomirski als Bruno Dössekker enttarnte. Denn es handelte sich bei der ‚Autobiografie‘ (dem grundsätzlichen Verständnis nach) um eine Lüge, da sie keinen fiktionalen, sondern einen autobiografisch-faktualen Pakt anbot.⁴³ Eine Analyse der Konstitution der Beuys'schen Legende und Figur fördert hingegen gerade ihre Autofiktion zutage. Das schmälert vielleicht nicht die Problematik dessen, dass Beuys in der Analyse so unverbindlich erscheint, wo er doch so viel versprach. Doch geht man der Genese der Legende nach, zeigt sich, dass ‚die Geschichte‘⁴⁴ in der durch diese Bezeichnung suggerierten Singularität und eindeutigen Autorschaft nicht existiert bzw. dass sie auf eine Fiktionalisierung der Erzählerposition hinweist.

³⁸ Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 79.

³⁹ Vgl. dazu Isabelle Graw, „Mit einem Bein im Marktgeschehen“, *Texte zur Kunst*, 25. Nov. 2009, eingesehen am 4. Feb. 2019, www.textezurkunst.de/articles/mit-einem-bein-im-marktgeschehen-joseph-beuys/.

⁴⁰ Gieseke, *Flieger, Filz und Vaterland*, 76f.

⁴¹ Vgl. Benjamin Buchloh, „Joseph Beuys: Twilight of the Idol“, in *Joseph Beuys: The Reader*, hrsg. von Claudia Mesch und Viola Maria Michely (Cambridge: MIT Press, 2007), 109-126.

⁴² Vgl. Gieseke, *Flieger, Filz und Vaterland*, 10f.

⁴³ Vgl. Jochen Mecke, „Du musst dran glauben: Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur“, *Diegesis* 4.1 (2015), 18-48.

⁴⁴ Vgl. Peter Nisbet, „Crash Course: Remarks on a Beuys Story“, in *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, hrsg. von Gene Ray (New York: Distributed Art Publishers, 2001), 5-17, hier 6.

3. *Joseph Beuys*

3.1 Geschichten

Beuys selbst stellt in frühen Quellen lediglich eine geistige Verbundenheit mit den Tataren und somit eine Naturverbundenheit heraus, während seine Kriegserlebnisse eher als allgemeines Schicksal einer Generation dargestellt werden. Die früheste auszumachende Verschriftlichung der dramatischen Ereignisse stammt aus einer Zeitung von 1969. In *Ein grausames Wintermärchen* heißt es damals in der *Christ & Welt*:

Auf der Krim fliegt er während eines Schneesturms [...] – verklebte Scheiben, keine Sicht auf die Nachbarmaschine – den Angriff auf eine Flakstellung. Beim Abdrehen auf den Heimatkurs wird seine Maschine von einem Zufallstreffer erreicht, die Höhenmeßgeräte fallen aus, das Flugzeug bohrt sich mit laufendem Motor in den Boden. Ein Tataren-Suchkommando gräbt Beuys nach mehreren Tagen aus den Blechteilen.⁴⁵

Das im Titel des Artikels angedeutete Misstrauen gegenüber der Geschichte als Märchen wird nicht ausformuliert, hingegen das Motiv der Auferstehung des Künstlers im Krieg aufgegriffen.⁴⁶

In anderen Quellen wird das vermeintliche Erlebnis als (Re-)Konstruktion dargestellt, wenn Beuys angibt, dass er während der Begegnung mit den Tataren nicht bei Bewusstsein gewesen sei bzw. die entsprechenden Bilder in „übersetzter Form“ gespeichert habe.⁴⁷ Diese Formulierung wirft die Frage nach der Autorschaft der Legende auf. Und vor allem im Kontext der ersten Beuys-Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum 1979 scheint die Autofiktionalität der Beuys'schen Autobiografie ersichtlich. Der Rundgang war als Abschreiten des Lebenswegs von Beuys angelegt und in ‚Stationen einer Reise‘ unterteilt.⁴⁸ Werkchronologie und Biografie wurden verknüpft und Werk und Leben als Einheit dargestellt, die ausgestellten Objekte entsprechend etwa als Erinnerungsobjekte inszeniert.⁴⁹ Die vermeintliche Interpretation der Arbeiten in den Ausstellungstexten und im -katalog sowie auf dem Audioguide wurde dem Künstler selbst überlassen bzw. zugeschrieben. Die in die Ausstellungsmedien und Narration des Rundgangs aufgenommene Version seines Absturzes vereinte zuvor kursierende Elemente der Legende und schrieb explizit die lebensret-

⁴⁵ Ernst Günter Engelhard, „Ein grausames Wintermärchen“, *Christ und Welt* 1.XXII (1969), 13, hier 13.

⁴⁶ Der Abschnitt zum genannten Kriegserlebnis ist überschrieben mit „Begraben auf der Krim“ (Engelhard, „Ein grausames Wintermärchen“, 13) und weist insofern auf eine anschließende ‚Auferstehung‘.

⁴⁷ Vgl. Beuys in Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas, *Joseph Beuys* (Köln: Dumont, 1994), 16f. sowie dazu Schoene, *Beuys' Hut*, Kapitel „Die Biographie als Re-Konstruktionen“.

⁴⁸ Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, Kapitel „Bühne der Künstlerschaft: Der Ausstellungsraum“; besonders 190.

⁴⁹ Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 194f.

tende Funktion der Materialien aus.⁵⁰ Dabei lieh Beuys der Legende in ihrer Dramatik, die dem Bericht von 1969 folgt, seine Stimme und sprach den Audioguide 1979 selbst. Er ist aber nicht bloß Erzähler (oder Autor), er wird zum Leser der Erzählung.⁵¹ Insofern ist in der Konstitution des Subjekts zudem nur schwer zwischen Selbst- und Fremdbild zu unterscheiden und die Erzählposition wird fikionalisiert.

Das in der Ausstellung verkörperte Modell einer autobiografischen Rezeption, das die auktoriale Rolle des Künstlers inszenierte, wirkt noch heute im exegetischen Charakter der Beuys-Rezeption nach, allerdings griff die Retrospektive dieses Modell augenscheinlich auf, um es durchzuspielen und Raum für eine distanzierte Betrachtung zu bieten. Zwar folgt sie biografistischen Interpretationsmustern, allen voran aber projiziert und konstruiert sie derartige Muster – und macht eben das deutlich. Die Vermittlung der Kunst auf dem Audioguide etwa entsprach nicht einer tatsächlichen Kunstvermittlung, sondern war als ‚Aufführung der Idee‘ Teil der Illusion der Kunst, kein reelles Gegenstück. Die Ausstellungsrezensionen der damaligen Zeit zeichnen hingegen ein anderes Bild. Sie kritisieren, dass die postulierten Ideen nicht von den ausgestellten Werken eingelöst würden und die visuelle Erfahrung der Arbeiten aufgrund des privaten Bedeutungssystems unbefriedigend sei.⁵² Die Schau scheiterte also gewissermaßen.

Der Wahrnehmung der Rezensionen aber kann der theatrale Charakter der Beuys'schen Performance im Guggenheim Museum entgegengestellt werden, der nicht nur in der Narration, sondern auch der Kulissenhaftigkeit des Baus – als theatraler und fiktionaler Raum – gegenwärtig war. So kann die Beuys-Retrospektive als Feldversuch zum Stellenwert des Künstlers verstanden werden, der in einem exemplarischen Aufbau nachstellt, wie in der Kunst beispielsweise über die Tradierung und Kanonisierung bestimmter Legenden Bedeutung erzeugt wird. Die Ausstellung inszenierte den Moment der Bedeutungsgebung in der Kunst. Sie strebte kein Verständnis des Beuys'schen Kunst-Kosmos an, sondern machte eine Spannung sichtbar. Die ästhetische Erfahrung der Objekte wurde darin der ästhetischen Erfahrung der Erklärungen als Performance entgegengesetzt, auch wenn beides in derselben Rahmung geschah, was für die Faktualität/Fiktionalität der Künstlerperson und -position entscheidend ist.

⁵⁰ Vgl. [Transkript des Audioguides der Beuys-Retrospektive von 1979 im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY, 7.

⁵¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Kuratorin und nicht Beuys auch diejenigen Textpassagen verfasste, die etwa im Katalog dem Künstler zugewiesen werden und seine Autorschaft suggerieren. Vgl. Barbara Lange, „Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gisliind Nabakowski und Caroline Tisdall“, *Kritische Berichte* 26.3 (1998), 23-33, hier 27, Fn 16.

⁵² Vgl. etwa Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss und Annette Michelson, „Joseph Beuys at the Guggenheim“, *October* 12 (1980), 3-12, hier 17 sowie zu der Rezeption der Ausstellung Schoen, *Beuys' Hut*, Kapitel „Als Resümee: Zur Rezeption der Ausstellung“.

Denn die erklärte Bedeutung der Objekte, auf die mit Beuys verwiesen wird, existierte nur in einer Juxtaposition der Narration und in der Performance des Künstlersubjekts. Die Narration führte so von den realen, physischen Objekten weg und verdoppelte diese gewissermaßen als imaginierte, exemplifizierte⁵³ Objekte.

Zudem distanzierte sich Beuys wenig später und noch im Kontext der Retrospektive von der eigenen Lebensgeschichte und wies ihre – zuvor genährte – Bedeutung vor allem hinsichtlich seiner Materialesemantik zurück. Zugleich schrieb er den Ursprung der Legende Psychologen und Kunsthistorikern zu: „Da habe ich irgendeinmal in einem Katalog zu einer Ausstellung so eine Lebensgeschichte von mir gegeben, und dann hat es einer vom anderen abgeschrieben, und auf einmal gab es da diese Geschichte“⁵⁴, der er seine ‚Plastische Theorie‘ als künstlerischen Beitrag gegenüberstellte. Die Identität des Künstler-subjekts, die von der Rezeption angenommen wird, entpuppt sich somit als instabil und die Erzählungen um dieses Subjekt machen diese Instabilität auch sichtbar. Beuys ist immer nur im Moment des Erzählens jenes Subjekt, von dem er spricht bzw. von dem gesprochen wird – seine biografische Legende ist nur im Moment ihrer Aussage existent. Bei ihrer Wiedergabe geht es somit immer auch darum, gegen die eigene Referenzlosigkeit und einen Mangel an Referenz anzusprechen. Die Legende stellt so die Problematik einer Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion geradezu aus und spiegelt die Nicht-Kontinuität, Fragmentarität und Fiktionalität/Fiktivität des Subjekts wider. Sie existiert nicht im Sinne Boris Tomaševskijs und hinsichtlich eines literarischen Biografismus als ‚ideale biografische Legende‘ oder ‚literarisches Faktum‘,⁵⁵ welche die Wahrnehmung des Künstlers beeinflussen und als solche rekonstruiert werden könnten. Hingegen müsste gerade das parallele Existieren verschiedener Versionen diese Wahrnehmung geprägt haben, denn in ihrem Zusammenspiel wird die Konstitution der biografischen Geschichte im Erzählen selbst sichtbar: als ironischer Kommentar des Künstlersubjekts, das auf stereotype Muster verweist und mit diesen spielt.

Dem steht der Ernst gegenüber, mit dem die Legende aufgenommen und tradiert wurde. Beuys' biografische Erzählungen sind wirkmächtig geworden, da die Autorität des Erzählers und seine Position nicht hinterfragt wurden, auch wenn dieser dazu selbst gewissermaßen aufgerufen hat. Für die Ironie des Künstlersubjekts und für seine Autofiktionalität sprechen auch frühe autobiografische Zeugnisse und Beiträge. Hierzu zählt etwa eine mit *Lebenslauf Werk-*

⁵³ Nach Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997).

⁵⁴ Beuys in André Müller, „Interview mit Joseph Beuys“, *Penthouse* 5 (1980), 99f., hier 99.

⁵⁵ Vgl. Boris Tomaševskij, „Literatur und Biographie“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis u. a. (Stuttgart: Reclam, 2012), 49-61, hier 57-59.

lauf betitelte Aufzählung „halbfiktionaler biografischer Daten“⁵⁶, die als solche erstmals 1964 veröffentlicht und darauffolgend anstelle einer biografischen Übersicht durch Dritte in zahlreichen Ausstellungskatalogen veröffentlicht wurde.

3.2 Das Leben ‚erschreiben‘

Der *Lebenslauf Werklauf* wird oft als Beweis für Beuys' Einführung von Kunst und Leben aufgefasst und angeführt.⁵⁷ Doch er stellt in seiner Parallelsetzung von Leben und Werk eine weitere Referenz auf Stereotype sowie Stilisierungen in der Künstlerbiografie dar und wendet sich selbst gegen einen Biografismus und eine Rezeption, die die Künstlerbiografie befragt. In der früheren Version des künstlerischen Lebenslaufs führt Beuys dazu noch explizit aus:

Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen und Zeitungen liest [...] → schon klein Hänschen usw. Vielleicht lässt sich so etwas persönlicher, freier oder in größeren Zügen darstellen.⁵⁸

In der frühen Version findet sich auch eine Angabe, die als Faktum Eingang in zahlreiche Ausstellungskataloge und Köpfe vieler MuseumsbesucherInnen gefunden hat, nämlich dass Beuys in Kleve geboren sei. Dieser Angabe wird allerdings hinzugefügt, dass Beuys immer Kleve angebe, weil seine Geburt in Krefeld „rein zufällig war“⁵⁹ – bzw. die Geburt in Kleve besser in das Bild des der Natur zugewandten und von der Kunst eigentlich isolierten Künstlers passt,⁶⁰ das so zugleich als konstruiert dargestellt wird. Der Moment des ‚Erschreibens‘ der Autobiografie wird herausgestellt. Beuys folgt so hermeneutischen Autobiografieparadigmen, die zentrale Referenztexte literaturwissenschaftlicher Autobiografieforschung (etwa Goethes *Dichtung und Wahrheit* um ‚biografische Wahrheit durch Dichtung‘) und künstlerische Beiträge der damaligen Zeit aufgreifen (beispielsweise Max Ernsts biografische Notizen von 1962, die im Untertitel als *Wahrheitsgewebe und Lügengewebe* gekennzeichnet werden). Wie bei Goethe ist die Geburt des Künstlers in Beuys' *Lebenslauf Werklauf* Ursprung seines künstlerischen Schaffens. Sie wird als „Ausstellung einer mit Heftpflaster

⁵⁶ Fiona McGovern, *Die Kunst zu zeigen: Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Mertin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice* (Bielefeld: transcript, 2016), 75.

⁵⁷ Vgl. Jürgen Schilling, *Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation* (Frankfurt/M.: Bucher, 1978), 133.

⁵⁸ Joseph Beuys, „Notizzettel“, in *Josef Beuys: Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten* (Kleve: Städtisches Museum Haus Koekkoek, 1961).

⁵⁹ Beuys, „Notizzettel“.

⁶⁰ Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 88.

zusammengezogenen Wunde“⁶¹ aufgeführt. Mehr noch: Fast jede Station von Beuys' Leben wird zur Ausstellung und in dieser scheinbar wahllosen und inflationären Verwendung so der eigene Künstlerhabitus parodiert.

Die ‚Erschriebenheit‘ und ebenso die Ironie des Lebenslaufs werden insbesondere im Kontext seiner Veröffentlichung ersichtlich. Er war Teil eines Programmheftes, das 1964 im Rahmen eines Fluxus-Festivals an der Technischen Hochschule Aachen ausgeteilt wurde. Alle teilnehmenden Künstler gaben diesem Heft mehr oder weniger fiktive Lebensläufe bei, die sich in die programmatische Abwendung vom Ego des Künstlers/der Künstlerin in der Fluxus-Kunst fügten. Der Aussagegehalt des Autobiografischen für die Kunst wurde darin parodiert. Neben pedantisch genauen Zeitangaben wurden biografische Angaben verrätselt, ihre Austauschbarkeit und Selektivität im autobiografischen Schreiben herausgekehrt und auf kognitive Eigenschaften autobiografischen Erinnerns (und Vergessens) als (Re)Konstruktion verwiesen.⁶² Gerade Beuys' Performance *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* auf dem Festival wurde aber als Beweis seiner offensiven Künstlerrolle und ‚Vehemenz‘ wahrgenommen und die Ironie seiner autofiktionalen Selbstinszenierung und Negierung der eigenen Rolle in der Performancekunst geriet aus dem Blick.

Geradezu prägend und ikonenhaft für das Künstlerbild und den Beuys'schen Mythos ist eine Aufnahme geworden, auf der Beuys dem Publikum eine Christusfigur am Kreuz präsentiert. Den rechten Arm erhoben steht er entschlossen und konzentriert in einer Art Märtyrer-Pose, während ihm Blut aus der Nase über das Kinn läuft. Im Verlauf seiner Performance wurde angeblich die Kleidung eines Studenten mit Salzsäure beschädigt und nach kurzer Diskussion und Rangelei, an der Beuys nicht unbeteiligt war, schlug besagter Student dem Künstler die Nase blutig.⁶³ Die existierenden, erst in den 90ern veröffentlichten Filmaufnahmen zeigen deutlich, dass der auf der Fotografie festgehaltene Moment – naturgemäß – nur wenige Sekunden dauert und von den simultan stattfindenden und nahtlos anschließenden Aktionen bzw. Geschehnissen abgelöst und überlagert wird. Der dokumentarische Charakter der Fotografie, ihre Faktualität, wenn man so will, ist insofern relativ; sie ist ebenso theatral wie die Aktion selbst.⁶⁴

Hingegen sorgte vor allem die Medialisierung der Performance dafür, dass Beuys' Erscheinung in Bezug auf seine Künstlerschaft so offensiv schien. Die

⁶¹ Beuys, „Notizzettel“.

⁶² Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 164f.

⁶³ Zum Ablauf vgl. Moritz Pickshaus, „Man darf die Kartoffel nicht mit dem Messer schneiden“, in *Kunstzerstörer: Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, hrsg. von Moritz Pickshaus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988), 341-374.

⁶⁴ Vgl. Philip Auslander, „Zur Performativität der Performedokumentation“, in *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, hrsg. von Barbara Clausen (Nürnberg: Verlag für Neue Kunst, 2007), 21-34.

Medien berichteten von Schlägereien, einer blutigen Auseinandersetzung und Krawallen, die schließlich zur Auflösung der Veranstaltung geführt hätten. Mitunter hieß es sogar, dass ‚rechte Studenten‘ den Kunstprofessor geschlagen hätten, der somit noch deutlicher zum Revolutionär stilisiert wurde.⁶⁵ Das Wirklichkeitskonstituierende Moment der Performance lief insofern vor allem über die Medialisierung derselben ab, durch die das inszenierte Subjekt wirksam wird und die konstitutiv für die Identität des Künstlers ist. Die Verletzung des Künstlers während der Aktion wurde als Grenzüberschreitung wahrgenommen. Dies steht der in der Rezeption angenommenen Unmittelbarkeit der Performance entgegen.⁶⁶ Die Performance kann somit nicht wie in der *Ästhetik des Performativen* von Fischer-Lichte als Waffe gegen die Medialisierung gedeutet werden,⁶⁷ vielmehr ist sie abhängig von ihr und die Dichotomie von *real/presence* und *representation* nicht zutreffend.⁶⁸

3.3 Beuys' Hut

Wie für den charakteristischen Hut des Künstlers und das Multiple *La rivoluzione siamo Noi* ausgeführt werden kann, beleuchten Beuys' Performances die Identität als ein ständiges *becoming*, anstatt eine Form von Sein oder Präsenz zu behaupten, die einen Gegenpart zum Fiktional-Konstruierten darstellen würde. Auf dem genannten Multiple von 1972 schreitet Beuys in seiner unverkennbaren Uniformierung auf den Betrachter zu. Er zeigt sich als Vertreter eines ‚Wir‘, gegenwärtig durch den Schriftzug und Titel: Wir sind die Revolution. Doch Beuys tritt ohne die Menge auf, die er vertreten will und die ihm folgen soll. Auf dem Referenzgemälde *Der Vierte Stand* aus dem frühen 20. Jahrhundert wird diese Masse hingegen noch gezeigt.⁶⁹ Dieses Abbild eines Arbeiteraufstands war im Deutschland der 1960er-Jahre ein verbreitetes Motiv und die Figur, auf die sich Beuys' Pose bezieht, durchaus präsent. Indem die gemeinschaftliche Revolution in seiner Version aber nur im Titel des Bildes aufgerufen, nicht aber eingelöst wird, wird diese Konnotation als konstruiert ausgewiesen und der Aspekt der Repräsentation als Präsentmachen eines eigentlich Abwesenden im Auftritt des Künstlers herausgestellt.

⁶⁵ Vgl. John Russell, „The Shaman as Artist“, *The New York Times Magazine* 28.10 (1979), 38-43; 95; 103f.; 108f., hier 104 sowie dazu Schoene, *Beuys' Hut*, 171.

⁶⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2011), 116.

⁶⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 116.

⁶⁸ Diese wird bei Phelan eröffnet, vgl. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London/New York: Routledge, 1993), 2.

⁶⁹ Vgl. Beat Wyss, „Der lange Schatten des Diogenes“, Vortrag auf dem Symposium *Beuys Brock Vostell: Frühe Positionen der Performativität*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 28. Jun. 2015.

Auch Beuys' Uniformierung, genauer sein Hut, markiert diese Unentscheidbarkeit und Unmöglichkeit einer Differenzierung zwischen *making* und *faking* in der Performance – entgegen der verbreiteten Annahme des ‚making statt faking‘.⁷⁰ Sie macht nicht etwa das reale, empirische bzw. ‚private‘ bzw. persönliche Subjekt zu einem öffentlichen Ich, das sich als Identität des Künstlers manifestiert. Vor allem der Hut signalisiert eine Art ständige, permanente Performance, die über eine Rahmung als Künstlerisches hinausgeht. Durch das Tragen des Hutes ruft Beuys Eigenschaften und Konnotationen eines bestimmten Typs des Bürgerlich-Progressiven auf und adaptiert diese, ohne sie zunächst einzulösen. Sie werden rückwirkend auf das gesamte Beuys-Bild projiziert. Die Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit oder Authentizität dieser Rolle ist ein Effekt des Künstlertretens, der zugleich im Auftreten der Figur ersichtlich wird. Der Hut macht somit eine überaus theatrale Selbstpräsentation und letztlich ein autofiktionales Subjekt kenntlich. Im de Man'schen Sinne bedeutet er eine Maskierung, keine permanente Offenbarung oder Kennzeichnung eines ‚privaten‘ Subjekts: Den Hut in die Stirn gezogen erkennt man den Träger kaum und doch kann der Hut als Beuys' unverkennbares Erkennungsmerkmal fungieren. Die Bedeckung des Kopfes und das ‚Verhüllen‘ des ‚Inneren‘ bedeuten zugleich eine gewisse Entblößung. Und durch das Tragen des Hutes kann Beuys (als Jedermann) eine Zugehörigkeit zu einer Masse suggerieren, durch die individuelle Uniformierung aber zugleich aus dieser Masse heraustreten, die ihren Träger von eben dieser Masse unterscheidet und im Grunde keine Uniformierung ist. Das gleichbleibende Äußere von Beuys mag dabei einen Kontrast zu dem uneindeutigen oder instabilen Subjekt bilden, das nicht auf eine Identität mit der *Person Beuys* hinweist, und vielleicht der Grund für die schiefe Rezeption des hybrid-reflexiven Subjekts sein.

Beuys machte sein Rollenkennzeichen und Markenzeichen zu einem dauerhaften Element seines Auftretens. Er zeigte sich bei künstlerischen Aktionen, öffentlichen Auftritten, sozialpolitischen Veranstaltungen und auch in familiären Situationen wie z. B. einem gemeinsamen Familienabend vor dem Fernseher in der Atelierwohnung mit Hut.⁷¹ Befremdlich wirken hingegen jene Bilder, die Beuys mit Wollmütze zeigen, und fast anstößig Charles Wilps Fotografien von Beuys am Strand von Kenia, nicht etwa weil der Künstler darauf bis auf die Badehose entblößt, sondern eben hutlos ist. Beuys inszeniert eine Einführung von Leben und Kunst, eine Gestaltung seines Lebens als permanentes Theaterstück bzw. Aufführung. Er tritt als ästhetische Existenz und eine in einem ständigen Prozess der Konstruktion und De-Konstruktion begriffene Identität in Erscheinung.⁷² Entgegen der ‚Unmittelbarkeit‘ des Performens

⁷⁰ Vgl. Victor Turner, *From Ritual to Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 96.

⁷¹ Gemeint ist das Multiple *Enterprise 18.11.72, 18:5:16 Uhr* von 1973.

⁷² Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 106.

wird so der Moment der Künstlichkeit und ebenso der der Fiktionalisierung betont. So zeigt sich Beuys wie der Autor bei Barthes, der *scripteur*, der zeitgleich mit dem Text bzw. der Lektüre des Textes oder allgemeiner im Moment seines Performens besteht, diesem nicht aber vorangeht. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass Beuys' Figuren und Subjektentwürfe nicht bloß papiere sind, sondern aus ‚Fleisch und Blut‘, während diese Merkmale in der Literaturwissenschaft noch zur Differenzierung zwischen historisch-empirischem Autor und diskursiver Funktionsweise des Autors als ideologische und fiktional-fiktive Figur dienen.⁷³

In der Performancekunst, der Bodyart und auch bei Beuys ermöglichen ‚Fleisch und Blut‘ es, sich über den Moment des Faktualen von Theateraufführungen abzugrenzen und Verkörperung zu sein. Zugleich dienen sie weniger der Unterscheidung zum und Abgrenzung vom *Fiktionalen*, sondern die Dichotomie zwischen faktual und fiktional wird aufgehoben bzw. die autobiografisch-performative Inszenierung oszilliert zwischen diesen Polen. Somit ist eine Spannung charakteristisch für performative Kunst, die auch Juliane Rebentisch in Bezug auf Abramovičs bereits genannte Performance *Lips of Thomas* von 1975 benennt. Während dieser Performance ritzte sich die nackte Künstlerin mit einer Rasierklinge einen Stern in die Bauchdecke, geißelte sich und legte sich unter einem Heizstrahler auf ein Kreuz aus Eisblöcken, bis BesucherInnen ihrem Verhalten ein Ende bereiteten und somit das benannte Spannungsmoment brachen. Wie Rebentisch ausführt, wird die künstlerische Produktion, also die ästhetische Dimension, übergangen, wenn aus moralischen Gründen in die Kunstperformance eingegriffen wird. Andererseits wird die moralische, existenzielle Dimension (im Bereich des ‚Realen‘) außer Acht gelassen, wenn bloß die ästhetische Dimension der Performance und ihre Verortung in der Entwicklung der Kunst fokussiert werden.⁷⁴

4. Christoph Schlingensief

4.1 Das Selbst, Konstitution und Dekonstruktion

Auf die benannte Spannung performativer Kunst hat auch Schlingensief vielfach referiert. Entsprechend heißt es, er habe „überzeugend Verfahrensweisen, Formen und Praktiken der [...] Avantgarde des 20. Jahrhunderts eingesetzt und eine Einheit von Kunst und Leben erreicht“, während Theoretiker ihr Scheitern

⁷³ Vgl. Dirk Niefanger, „Der Autor und sein Label: Überlegungen zur ‚function classificatoire‘ Foucaults“, in *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, DFG-Symposium 2001, hrsg. von Heinrich Detering (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002), 519-539, hier 523.

⁷⁴ Vgl. Dominique Laleg, „Das Potenzial des Ästhetischen: Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik“, *All-over 3* (2012), eingesehen am 11. Jan. 2019, //allover-magazin.com/?p=1072.

postulierten.⁷⁵ Vor allem in jüngster Zeit wird ihm im Kontext des Projekts *Operndorf Afrika*, das den Bau von Unterkünften, einer Schule sowie einer Krankenstation in Burkina Faso umfasst, eine „Ineinssetzung von Leben und Kunst“⁷⁶ attestiert. In Bezug auf den Wirklichkeitseffekt in Schlingensiefs Schaffen sowie die theoretische Kontrastierung von Fakt und Fiktion im Kontext der sozialpolitischen Wirkmacht von Kunst soll im Folgenden hingegen herausgestellt werden, dass es immer auch um einen Bruch mit der Echtheit und um ein Erzeugen von Widersprüchen ging. Das lässt sich im Grunde auch aus Schlingensiefs Bezug auf Beuys herleiten.

Obwohl Schlingensief sich in die Tradition der Avantgarde einreicht, wurde seine künstlerische Praktik oft als Einbruch der Realität in die Kunst wahrgenommen,⁷⁷ etwa als er 1993 eine Aufführung von *100 Jahre CDU – Spiel ohne Grenzen* an der Volksbühne Berlin unterbrach. Das Stück simulierte in Zapping-Manier den chaotischen Zustand Deutschlands nach dem Mauerfall, mit Versatzstücken aus Talkshows, Nachrichten und anderen Formaten. An einem Abend trat Schlingensief außerplanmäßig auf die Bühne. Er zerbiss essbares Glas und eine Blutkapsel und setzte sich eine Spritze, die eine weitere Blutkapsel auslöste. Auf der Bühne sprach er vom Tod seiner Großmutter, schrie das Publikum an und zog sich – als symbolische Entblößung – aus. Von diesem Moment an habe es ihn, so Schlingensief, als Störfaktor auf die Bühne gezogen, weil es „dadurch gelinge, dem Ganzen eine Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit zu geben“⁷⁸. Sein Auftritt suggerierte als unerwartete Unterbrechung des Stückes tatsächlich eine besondere Spontaneität, eine Unmittelbarkeit und gar Authentizität, in jedem Fall einen anderen Realitätsmodus. Allerdings wurde der ‚Eindruck der Realität‘ durch den theatralischen Charakter des Auftritts unterminiert, weil dieser als Effekt sichtbar wurde.

In seinem Erscheinen bezog sich Schlingensief auf gängige Bilder der Performancekunst. Das eingesetzte Blut sollte seine Identität außerhalb der Aufführung mit der in Szene gesetzten Figur auf der Bühne verifizieren, die aber als inszenierter Körper sichtbar wurde, da es sich ganz offensichtlich um falsches Blut handelte. Der Auftritt von Schlingensief war insofern als auffälliges, artifizielles Ereignis, als „Erscheinenlassen von Gegenwart“ und somit Inszenierung

⁷⁵ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner und Katharina Pewny, „Avant-garde! Marmelade! Avantgarde! Marmelade! Schlingensief und seine Verortung in den Avantgarden“, in *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. von Pia Janke und Teresa Kovacs (Wien: Praesens, 2011), 236-250, hier 236.

⁷⁶ Franziska Dübgen, *Was ist gerecht? Kennzeichen einer transnationalen solidarischen Politik* (Frankfurt/M./New York: Campus, 2014), 270.

⁷⁷ Georg Seeßlen, „Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik“, in *Notruf für Deutschland: Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, hrsg. von Julia Lochte und Wilfried Schulz (Hamburg: Rotbuch Verlag, 1998), 40-78, hier 55.

⁷⁸ Schlingensief zitiert nach *100 Jahre CDU: Spiel ohne Grenzen*, eingesehen am 2. Feb. 2019, www.schlingensief.com/projekt.php?id=t001.

erkennbar,⁷⁹ auch wenn er als Bruch mit der Aufführung wahrgenommen wurde. Schlingensief verwies somit durchaus auf die wirklichkeitskonstituierende ‚Kraft‘ performativer Kunst und des Performens, wie sie auch Abramović demonstrierte, obwohl sein Auftritt nicht wie der ihre war. Bei dem Blut, das das Publikum zu sehen bekam, handelte es sich ganz offensichtlich nicht um das Blut des Regisseurs, sondern um die Zurschaustellung eines theatralen Elements, das den Eindruck von Identität zum Zwecke der Illusion intensivieren sollte. Es wurde als ‚fake‘ und Fiktionalisierung gekennzeichnet. Sein Einsatz hatte gewissermaßen einen Verfremdungseffekt, der auf das Auftreten des Regisseurs als Rolle abzielte, anstatt die Illusion einer Identität aufrechtzuerhalten. Zugleich erschien der reale Auftritt als Gegenstück zur fiktionalen Theaterinszenierung, etwa in seiner behaupteten Spontaneität. So wurde eine Spannung zwischen ‚fake‘ und Sein erzeugt, die entgegen einer ‚einheitlichen‘ oder transzendenten Realität des Subjekts wie bei Beuys nicht als Gegensätze dargestellt wurden. Entsprechend war es nicht der ‚Einbruch der Realität‘, sondern der Zweifel an eben diesem, der charakteristisch war. Schlingensiefs Interventionen sind daher treffender als Elemente einer „Ästhetik der Unentscheidbarkeit“ zu charakterisieren,⁸⁰ als permanente Verunsicherungen. Sie zielen nicht auf eine ‚Entwischung‘ verschiedener Realitätsmodi ab, sondern erzeugen und markieren Brüche, die auf die Nicht-Unterscheidbarkeit von Fiktion/Nicht-Fiktion/Realität, auf die Untrennbarkeit von Subjekt und Medium sowie auf die Realität des Subjekts als Prozess hinweisen. Der Bezug auf ikonografische Bilder der Performancekunst referiert auf die Darstellung und den Vollzug anschaulicher Realität und rückt den Körper als Medium in den Vordergrund, so dass die Modi der Repräsentation zur Schau gestellt werden.⁸¹

Schlingensief spielt geradezu damit, dass ein Authentizitäts- bzw. Realitätseffekt entsteht, obwohl zugleich auf eine Inszeniertheit verwiesen wird, die einem Spiel auf der Bühne nicht entgegensteht, sondern generelle Eigenschaft menschlicher Poiesis ist. Deutlicher ist das vielleicht in seinen späteren autobiografischen Stücken, die nach einer Krebsdiagnose 2008 entstanden sind und diese thematisieren. Die Medien fassten die Stücke als Versuch der Archivierung des Selbst im „Ring um Wahrhaftigkeit“ auf und attestierten eine ‚subjektive Aggressivität‘, wie bereits zitiert.⁸² Vielmehr aber kreisen diese späten

⁷⁹ Vgl. Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2013), 72; 75; 77.

⁸⁰ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2005).

⁸¹ Vgl. Doris Kolesch, „Die Schmerzen anderer betrachten: Zur Wahrnehmung von Performances“, in *Schmerz in den Künsten*, hrsg. von Corina Caduff und Tan Wälchli (Zürich: Museum für Gestaltung Zürich, 2009), 88-101, hier 96 sowie Amelia Jones, „Presence‘ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal* 56.4 (1997), 11-18.

⁸² Vgl. Fn 12.

Arbeiten als Vervielfachung des Subjekts um Formen von Präsenz und Repräsentation. Sie sind nicht der Versuch, das Subjekt zu archivieren, sondern stellen die Möglichkeit der Dokumentation und auch Konstitution des Subjekts infrage. In *Die Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Ein Fluxus Oratorium* (2008) verweisen die auftretenden Figuren auf verschiedene Weise auf Schlingensiefs Lebens- und Krankengeschichte. Sie tragen seinen Namen, lesen aus 2009 veröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen vor und sprechen eingespielte Tonbandaufnahmen von Schlingensief mit und nach. Die Stimme und Figur des Künstlersubjekts werden so multipliziert und das Subjekt zu einer Rolle; es wird verfremdet und fiktionalisiert, gewissermaßen von der ‚realen‘ Person abgelöst.

Das Bühnenbild, das auch 2010 auf der Biennale in Venedig installiert wurde, ist, wie auch im Ausstellungskatalog betont wird, ein Nachbau jener Kirche, in der Schlingensief lange als Ministrant tätig war.⁸³ Zu Beginn des Stücks zeigen auf ein Triptychon aus Leinwänden projizierte, verschwommene Aufnahmen Momente aus der Kindheit des Künstlers. Dann ist der weinende Schlingensief in Zeiten der Krebsbehandlung und in einer eindringlichen Präsenz zu sehen und zu hören. Nach und nach läuft diese anfänglich eröffnete Präsenz jedoch ins Leere. Die an Krebs erkrankte Hauptfigur ‚Christoph‘ ist ebenso wie andere Figuren eine Referenz auf Schlingensief selbst, die Identität des Subjekts aber weicht in dieser Vervielfachung und zugleich Fragmentierung einer Dekonstruktion und (Auto)Fiktionalisierung der Erzählerposition. Als der leibhaftige Schlingensief nach über einer Stunde Spielzeit auf der Bühne erscheint, tritt er als namenlose Figur auf. Ausgerechnet er referiert auf sein Tagebuch in der dritten Person und repräsentiert sich gewissermaßen nicht selbst, obwohl er eine indexikalische Figur bleibt,⁸⁴ die sich selbst verkörpert. So macht das Stück deutlich, dass ‚Authentizität‘ nicht am Subjekt selbst hängt, das wie beschrieben de- und rekonstruiert wird, und auch nicht an einer spezifischen Modalität oder Medialität, die eindeutig als real oder fiktiv klassifiziert werden könnten.

Auch in der Inszenierung *Mea Culpa: Eine ReadyMadeOper von Christoph Schlingensief* von 2009 geht es um einen an Krebs erkrankten ‚Christoph‘, der ein Operndorf bauen will. Und gegen Ende des Stücks erscheint Schlingensief wieder selbst. Seine Stimme wird zunächst aus dem Off eingespielt. Dann tritt der Regisseur über einen Steg auf die Bühne, kommentiert eine auf den Vorhang projizierte Videoarbeit und spricht mitunter genau das nach, was schon vom Band zu hören ist. Durch diesen Auftritt zwischen zwei Akten und indem das Authentische als Unmittelbares – repräsentiert in Schlingensiefs Auftritt –

⁸³ Vgl. etwa „Vorwort der Kuratorin Susanne Gaensheimer“, in *Pressemappe des Deutschen Pavillons*, (2010), 9-16, hier 14, eingesehen am 20. Feb. 2019, cdn.deutscher-pavillon.org/DeutscherPavillon_Pressemappe.pdf.

⁸⁴ Vgl. dazu auch Franziska Schößler, „Intermedialität und ‚das Fremde in mir‘: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper ‚Mea Culpa‘“, in *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. von Teresa Kovacz und Pia Janke (Wien: Praesenz, 2011), 117-134.

als aufgeführt und medialisiert markiert wird, wird eine Spannung zwischen Authentischem und Aufgeführtem erzeugt, auch wenn diese in der Forschung unlängst nicht mehr als Gegensätze betrachtet werden.⁸⁵

Zudem wird die im Stück eröffnete Referentialität gebrochen, da es sich um ein Readymade handelt. *Mea Culpa* ist eine Montage aus Zitaten verschiedener AutorInnen, biografischer Texte und Dokumente. Wie Boris Groys ausführt,

werden diese Texte als bloße Schrift- und Lautdinge benutzt, die ihre Aussagekraft verloren haben. Als solche stummen Dinge werden sie in eine Handlung integriert, die insgesamt wiederum keinen Sinn ergibt – und somit den Zuschauer in Unverständnis erstarren läßt.⁸⁶

Die Frage nach dem ‚autobiografischen Gehalt‘ des Aufgeführten wird so auf inhaltlicher Ebene zurückgewiesen, der Moment der Referenz bzw. Repräsentation im Ausweisen der eigenen Medialität und Intermedialität⁸⁷ kontinuierlich unterbrochen und als ‚Fiktion von Fakten‘ bzw. Fiktion durch Fakten aufgeführt.

Auffällig in Schlingensiefs Schaffen ist auch die Wiederholung verschiedener Textfetzen, Konstellationen, Motive und Personen aus seiner sogenannten Theater-Familie, die im Kosmos seiner Inszenierungen und Performances eine Vervielfachung der Erzähler- und Subjektposition kennzeichnen. Sie sind insofern als Nicht-Realität gerahmt, konstituieren aber zugleich Wirklichkeit bzw. erzeugen zumindest entsprechende Illusionen. Auch seine Biografie hat Schlingensief schon früh thematisiert, sodass sie eine Art ‚running gag‘⁸⁸ geworden ist. Angaben zu seiner Herkunft als Sohn eines Apothekers und einer Krankenschwester hat er durch ständige Wiederholung – gleich einem ‚wahllosen Füllsel‘⁸⁹ in Anlehnung an Vasaris *Viten* – als Teil einer Neuschreibung und Fiktionalisierung der eigenen Lebensgeschichte und Identität herausgestellt. In einer ironischen Geste der vermeintlichen Exponierung, Entblößung und referentiellen Illusion wurden diese Angaben als funktionsloses Element einer anekdotischen Narration ausgestellt.

Dass im Fall von Schlingensiefs Arbeiten eben nicht eindeutig zwischen verschiedenen Realitäts- und Fiktionalitätsmodi unterschieden werden kann, zeigt auch das Projekt *Bitte liebt Österreich!* (2000). Im Rahmen der Wiener Festspielwochen ließ der Künstler nahe der zentral gelegenen Oper einen Container mit einem großen „Ausländer raus“-Banner aufstellen. Die 12 Bewohner des Con-

⁸⁵ Vgl. Christopher F. Laferl und Anja Tippner, „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert“, in *Künstlerinszenierungen: Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Bielefeld: transcript, 2014), 15-36, hier 16f.

⁸⁶ Boris Groys, „Sprachversagen: Zur Arbeit des Künstlers und Theatermakers Christoph Schlingensief“, *Lette International* 90 (2010), 114-116.

⁸⁷ Vgl. Schößler, „Intermedialität“, 117-134.

⁸⁸ Vgl. Seeßlen, „Vom barbarischen Film“, 40.

⁸⁹ Vgl. Kris, *Die Legende vom Künstler*, 55.

tainers, die als Asylsuchende vorgestellt wurden, konnten in Big Brother-Maier online und vor Ort beobachtet und nach und nach aus dem Container – und somit gleichsam aus Österreich – gewählt werden. So behauptete es das Projekt jedenfalls. An seinem Wirklichkeitsgehalt bestanden viele Zweifel. Während Schlingensiefel selbst davon sprach, mit Asylsuchenden zu arbeiten, markierte der Direktor der Festspielwochen diese als Schauspieler.⁹⁰ Die TeilnehmerInnen erschienen zudem meist anonymisiert, mit Sonnenbrillen oder Perücken. Ihre Fotografien auf der Aktionswebseite waren zensiert, Namen und Biografien verändert und fiktiv. Ob die Aktion nun ‚real‘ oder fingiert bzw. gar ernst gemeint war, ist jedoch nicht entscheidend. Der Container und mit ihm der ausländerfeindliche Slogan wurden in der Innenstadt installiert, „Ausländer raus“ laut und deutlich im Stadtraum skandiert. Es wurde bekannt gegeben, dass innerhalb des Projekts Asylsuchende aus dem Land ausgewiesen werden würden. Die Unsicherheit, die für viele und vor allem für nicht eingeweihte Touristen im Moment der Konfrontation mit der Installation im Stadtraum bestand, aber auch die Irritation bezüglich der Frage, ob Kunst all dies dürfe, führte dazu, dass sich die Installation unvermittelt als Tatsache manifestierte. Die Realität der Aufführung ist somit unumstritten, unabhängig von ihrem Status. Schließlich machte die Installation aktive wie passive Passanten zu TeilnehmerInnen. Man befand sich ‚im Bild‘.⁹¹ Jedes Verhalten und jede Reaktion bzw. ausbleibende Reaktion war als Positionierung wahrnehmbar. Diese problematische Situation, in der sich das ‚Publikum‘ befand, spiegelt im Grunde die Ästhetik der performativen Kunst, in der das Betrachten der ‚Performance als Kunst‘ einer Reaktion darauf ‚als Realität‘ gegenübersteht. Distanziert betrachtet war die Installation eine Adaption, ein Nachahmen oder Durchspielen des politischen Programms der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs, die kurz zuvor in die Regierung eingezogen war. Sie war ein ‚fake‘, nicht ernst gemeint, aber sie ließ real bzw. hyperreal werden, was die FPÖ propagierte, wie Schlingensiefel selbst angab.⁹² Er hat eine Situation in der Realität simuliert und so den Wirklichkeitseffekt des Projekts übersteigert, da sich dieses im öffentlichen Raum zumindest potenziell (je nach Perspektive oder Wissensstand) verselbstständigen konnte. Zugleich wurde, wie Claire Bishop erläutert, im Rahmen des Projekts nichts ausdiskutiert, sondern es wurden Widersprüche in einem politischen Diskurs sichtbar gemacht, in dem eine Kunstinstitution mehr öffentliche Erregung und Empörung hervorrief als der Umstand, dass es ein Deportationslager nahe Wien gab, eine ‚künstlerische Re-

⁹⁰ Vgl. Matthias Lilienthal und Claus Philipp, *Schlingensiefels* Ausländer raus: Bitte liebt Österreich (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000), 12; 216.

⁹¹ Vgl. Christoph Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's* (Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2012), 102.

⁹² Vgl. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, 95.

präsentation' also mehr Wirkung als die Realität hatte.⁹³ Erst der fiktive Rahmen verlieh dem politischen Diskurs in diesem Fall Realität.⁹⁴

Die Frage, inwiefern derartige Projekte Leben und Kunst ,einen', betrifft vor allem das Vermögen der Kunst, soziale Wirklichkeit verändern zu können. Nun entsprach *Bitte liebt Österreich!* keinem positiven Aktivismus, keinem Kunst-Aktivismus im Sinne Groys, der eine Alternative zur Fremdenfeindlichkeit der FPÖ vorführen oder diese zumindest kommentierend vermitteln würde. Das scheint zunächst ein Unterschied zum *Operndorf* und auch zu Beuys' umwelt- bzw. sozialpolitischen Aktionen und Diskussionen zu sein, auch wenn letztere tatsächlich eher monologisch angelegt sind und den Modus der Diskussion nur simulieren.⁹⁵

4.2 Widersprüchlichkeiten aufführen

Das als interkultureller Ort geplante *Operndorf*, das nahe Ouagadougou in Burkina Faso mittlerweile größtenteils realisiert wurde, umfasst neben einem noch nicht fertiggestellten Opernhaus eine Schule, Unterkünfte sowie eine mittlerweile vom Land finanzierte und betriebene Krankenstation. Das Projekt sollte selbsterklärtermaßen Kunst wieder ,mitten im Leben' ansiedeln, doch wie gezeigt werden soll, geht es auch dem *Operndorf* weniger um den eigenen Stellenwert als ein ,Reales' oder eine eindeutige Zuordnung zum Bereich Fakt/Fiktion, sondern um eine ironische Adaptierung bestehender und tradierter Muster, während sich dies angesichts der Befürwortung des ,Hilfsprojekts' in der Rezeption doch mehr und mehr verliert.

Bei aller Befürwortung stößt es nämlich schon negativ auf, dass der Titel *Operndorf Afrika* auf keinen spezifischen Ort, sondern lediglich auf den afrikanischen Kontinent als abstrakten ,Nicht-Ort' verweist, was ansatzweise in referentieller Wiederholung kolonialisiertes Klischeedenken bedient und inszeniert.⁹⁶

⁹³ Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 282f.

⁹⁴ Vgl. Mark Siemons, „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt: Über die Selbstprovokation und die Leere“, in *Schlingensiefs* Ausländer raus: Bitte liebt Österreich, hrsg. von Matthias Lilienthal (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000), 120-127, hier 125f.

⁹⁵ Vgl. Barbara Lange, „Questions? You have questions? Joseph Beuys' Artistic Self-Presentation in Fat Transformation Piece/Four Blackboards (1972)“, in *Joseph Beuys: The Reader*, hrsg. von Claudia Mesch und Viola Michely (London: The MIT Press, 2007), 177-188.

⁹⁶ Zur Kritik an dem Projekt vgl. Marcel Bleuler, „Raum der unüberwindbaren Differenz? Christoph Schlingensiefs Arbeit in Afrika“, in *Ent/Grenzen: Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, hrsg. von Marcel Bleuler und Anita Moser (Bielefeld: transcript, 2018), 171-194, hier 172, sowie Minou Arjomand, „Christoph Schlingensief and Richard Wagner: #CheckTheirPrivilege“, *The Opera Quarterly* 32 (2016), 94-102 sowie Fabian Lehmann, „The African Roots of Wagner's Operas: Schlingensiefs Unsettling Montage in the Booklet *Festspielhaus Afrika* (2009)“, in *Art of Wagnis: Christoph Schlingensiefs Crossing of Wagner and Africa*, hrsg. von

Tatsächlich war die Präsentation des Projektes zu Lebzeiten Schlingensiefs, der 2010 vor der Realisierung verstarb, in seinen Referenzen auf tradierte europäische Erzählungen von einer romantischen Idealisierung und Exotisierung des afrikanischen Kontinents geprägt. Neben dem sozialutopischen Habitus⁹⁷ stand oft die Identität des Künstlers im Zentrum, wenn es um das *Operndorf* ging. Die fast manische Beschäftigung mit dem Projekt in einigen Inszenierungen, vor allem aber in der Dokumentation *Knistern der Zeit* erinnert nicht zuletzt an den exzentrischen *Fitzgerald* bei Werner Herzog, der im peruanischen Dschungel ein Opernhaus als kultivierteste Form von Zivilisation schaffen will. Im Gegensatz dazu betonte Schlingensiefel das Paradox, dass eine Oper in Afrika keine Bedeutung habe.⁹⁸ Zugleich beharrte er auf einer Neubesetzung des Opernbegriffs anknüpfend an die Erweiterung des Kunst-, Künstler- und Plastikbegriffs bei Beuys und betonte den Aspekt der Partizipation, etwa dass er die lokale Bevölkerung am Bau des Dorfes beteiligen und sie nicht in der Position distanzierter BeobachterInnen wissen wollte.⁹⁹ Das Leben selbst, der Schrei eines Neugeborenen auf der Krankenstation sei die Oper,¹⁰⁰ gab Schlingensiefel in Anlehnung an das avantgardistische Motto ‚das Leben ist die Kunst‘ an. In diesem Kontext betonte er auch die Kreativität, Ursprünglichkeit und Spiritualität Afrikas, was eben als Referenz auf tradierte europäische Erzählungen zu verstehen ist, die ironisch gebrochen wird.¹⁰¹ Dass Schlingensiefel angab, man müsse „in Afrika [...] investieren, indem man es vor Ort ausbeutet und seinen Reichtum benutzt“¹⁰², und dass er gegen Spenden gleich einer Motivgabe kleine Bastelmodelle anbot, kann nur als ironische Adaptierung tradierter rhetorischer Muster verstanden werden.

Einen ansatzweise kritischen Blick auf diese Konnotationen wirft auch die Inszenierung *Via Intolleranza II*, die u. a. auf die Problematiken klassischer Ent-

Fabian Lehmann, Nadine Siegert und Ulf Vierke (Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2017), 101-116.

⁹⁷ Vgl. Anna Schoeppe, *Theater und Entwicklungszusammenarbeit: Katalysator sozialen Wandels? Eine Diskussion zu Brecht, Boal, Wa Thiong'o und Schlingensiefel* (Universität Wien: Diplomarbeit, 2011), 81.

⁹⁸ Vgl. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, 166.

⁹⁹ Vgl. Jan Endrik Niermann, *Schlingensiefel und das Operndorf Afrika: Analysen der Alterität* (Wiesbaden: Springer, 2013), 93 sowie den Tenor der Tagung *The Transformative Power of Art: Richard Wagner's Gesamtkunstwerk and Christoph Schlingensiefel's Participatory Experiment Opera Village Africa* des Courtauld Institute of Art, London, 2016.

¹⁰⁰ Vgl. Johannes Dieterich, „Auf dem Roten Hügel. Schlingensiefs Operndorf“, *Frankfurter Rundschau*, 19. Okt. 2015, eingesehen am 1. März 2019, <https://www.fr.de/kultur/roten-huegel-11084195.html>.

¹⁰¹ Zitiert nach Fabian Lehmann, *Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso: Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?* (Lüneburg: Leuphana Universität, 2013), 7. Vgl. auch Bleuler „Raum der unüberwindbaren Differenz?“, 179; 181.

¹⁰² Zitiert nach Lehmann, *Christoph Schlingensiefs Operndorf*, 7.

wicklungshilfe verweist.¹⁰³ Sie referiert auf Menschenschauen in Hagenbecks Tierpark und die Geschichtsschreibung des Kolonialismus, die Identitäten und Bilder erst konstruiert und nicht etwa Realität abbildet. In collagierten Beiträgen auf Deutsch, der einstigen Kolonialsprache Französisch und Mòoré treten Burkiner als Tänzer, Sänger und Schauspieler neben bekannten Gesichtern aus Schlingensiefs Repertoire auf. Schlingensief bzw. nach seinem Tod ‚Alter Ego‘ Stefan Kolosko beschreibt in *Via Intolleranza II*, wie er sich nach seiner Krebsdiagnose fast krankhaft um eine humanitäre Wohltat bemüht habe und ‚natürlich nach Afrika‘ ging. Dabei mündet seine Hilfe nicht zuletzt in einer gewaltsamen Szene, in der er vehement versucht, einen sich windenden Burkiner zu einem Arztbesuch zu bewegen, bis dieser schließlich – in einer Szene der Objektivierung des Subjekts – bedrängt zu Boden geht. Am Ende des Stückes steht die Erkenntnis, dass die europäische Hilfskut letztlich inhumaner Akt der Gewalt ist und das Gutmenschentum scheitert.¹⁰⁴

Das *Operndorf*-Projekt wurde trotzdem realisiert und unterscheidet sich im Grunde kaum von anderen Entwicklungsinitiativen, die Arbeitsplätze schaffen und ‚Bildung‘ fördern wollen. Auch der Verweis auf die *Soziale Plastik* und den anthroposophischen Kunstbegriff von Beuys ist problematisch, da diesem ausgerechnet der Bienenstaat als ideale Gesellschaftsform dient, in dem nicht das einzelne Individuum zählt, sondern das große Ganze. Der Anspruch von Beuys' Kunstbegriff ist somit nicht bloß ästhetischer Natur, sondern impliziert ein „gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge“, das sich in der Umsetzung als Totalitarismus äußert.¹⁰⁵ Das *Operndorf*, so lässt sich schließen, ist von Schlingensief somit eher als Simulation angelegt, als Aufführung von Aktionismus, das vor allem „Manifestation eines Postulats“¹⁰⁶ und nicht Verwirklichung will. Insofern wird das Gesamtkunstwerk nicht als real Existierendes, nicht als Realität, sondern als Utopie, in einer Potenzialität konzeptualisiert.

5. Schluss

Wie Franziska Schöbler vor allem mit Blick auf *Bitte liebt Österreich!* ausführt, wird bei Schlingensief „der politische Diskurs durch eine Fiktion ‚realisiert‘

¹⁰³ Vgl. Bleuler, „Raum der unüberwindbaren Differenz?“, 177. Allerdings weist Schlingensief selbst darauf hin, dass er entsprechende Bilder in seiner künstlerischen Praxis durchaus produzierte, etwa in seinem Film *United Trash* (1995/96). Vgl. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, 94; 169.

¹⁰⁴ Vgl. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, 255.

¹⁰⁵ Vgl. Bazon Brock nach Alexandra Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘: Performative Interaktion als künstlerische Form* (Bielefeld: transcript, 2018), 23.

¹⁰⁶ Bazon Brock, „Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“, in *Bildersturm und stramme Haltung: Texte 1968 bis 1996*, hrsg. von Rolf Sachse (Hamburg: Philo Fine Arts, 2002), eingesehen am 22. Jan. 2019, [bazonbrock.de/werke/detail/?id=13§id=1118](https://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=13§id=1118).

und damit als derealisierter, als fiktiver, deutlich¹⁰⁷. Diese Realisierung durch Fiktion – oder bei Beuys die ‚Aufführung der Idee‘ – müsste nach dem Tod der Künstler weitergeführt werden, um als ‚Illusion von Wirklichkeit‘ bzw. als ‚Wirklichkeit durch Illusion‘ sichtbar zu bleiben. Zahlreiche Mechanismen im Kunstbetrieb bedingen, dass das nicht ohne Weiteres möglich ist. Außerdem findet eine Verschiebung statt, die nicht zuletzt mit der benannten Verselbstständigung der Projekte durch die Verortung in der Realität zusammenhängt, wie etwa für Beuys’ Performance von 1964 ausgeführt wurde. Fiktives und Reales gehen gewissermaßen Hand in Hand,¹⁰⁸ auch wenn das angesichts theoretischer und definitorischer Fragestellungen sicher unbefriedigend ist. Hinzu kommt, dass die bisher zentral gewesene Beantwortung der Frage *Fakt oder Fiktion?* – vor allem in Bezug auf Beuys – nicht bloß an Perspektive und Wissenshorizont der Rezeption gebunden, sondern letztlich gar eine Glaubensfrage war. Dies steht dem Versuch eines theoretischen Erfassens der Modi gegenüber und macht diese hingegen abhängig von ad hoc gefällten Urteilen und Unterscheidungen. Es zeigt zugleich aber auch, dass etwa das literaturwissenschaftliche Konzept eines faktualen bzw. fiktionalen Pakts greift und autobiografische Narration weder als grundsätzlich faktual noch fiktional erfasst werden kann.

Daran knüpft ein weiterer Umstand an, der auch das Problem von Schlingensiefs *Operndorf* und einen entsprechenden Fiktionsbegriff betrifft: Der Blick auf das ‚Projekt als Lebensrealität‘ geschieht bisher nicht aus dem ‚Kunstwerk‘ heraus, sondern von außen. Um das *Operndorf* als (lebendiges) Gesamtkunstwerk zu untersuchen oder vor der Annahme zu dekonstruieren, dass ein solches nicht existieren kann, müsste der Blick auf das Projekt aus dem Inneren erfolgen, was durchaus selbsterklärtes Ziel ist. Bis dieses Ziel jedoch realisiert wird, bleibt der ‚Blick auf das Andere‘, der wiederum nicht Realität einfängt, sondern (in der Definition und Bestimmung dieses ‚Anderen‘¹⁰⁹) eine von historischen, kulturellen und sozialen Gewohnheiten geprägte Fiktion ist. Das scheint das Grundparadox zu sein, das Schlingensief in der Selbstreflexivität seiner Projekte ausstellte und das sich auf die generelle Ästhetik performativer Kunst beziehen lässt: dass ihre Grenzen durchlässig und insofern wenig eindeutig sind und sie sich einer (dauerhaft) gültigen Charakterisierung entziehen.

¹⁰⁷ Franziska Schößler, „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief“, in *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*, hrsg. von Franziska Schößler, Ingrid Gilcher-Holtey und Dorothea Kraus (Frankfurt/M.: Campus Verlag, 2006), 269-293, hier 288.

¹⁰⁸ Vgl. Tilmann Köppe, „Fiktive Tatsachen“, in *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin: de Gruyter, 2014), 190-208, hier 191.

¹⁰⁹ Vgl. Bleuler, „Raum der unüberwindbaren Differenz?“, 176; 179. Wie Bleuler darlegt, werden Differenzen somit zwar nicht negiert, aber immerhin als reale Bedingung sichtbar.

Bibliographie

- 100 Jahre CDU: *Spiel ohne Grenzen*. Eingesehen am 2. März 2019, www.schlingensief.com/projekt.php?id=t001.
- Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas. *Joseph Beuys* (Köln: Dumont, 1994).
- Arjomand, Minou. „Christoph Schlingensief and Richard Wagner: #CheckTheirPrivilege“. *The Opera Quarterly* 32 (2016), 94-102.
- Auslander, Philip. „Zur Performativität der Performancedokumentation“. In *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, hrsg. von Barbara Clausen (Nürnberg: Verlag für Neue Kunst, 2007), 21-34.
- Beuys, Joseph. „Notizzettel“. In *Josef Beuys: Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten* (Kleve: Städtisches Museum Haus Koekkoek, 1961).
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).
- Bleuler, Marcel. „Raum der unüberwindbaren Differenz? Christoph Schlingensiefs Arbeit in Afrika“. In *Ent/Grenzen: Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, hrsg. von Marcel Bleuler und Anita Moser (Bielefeld: transcript, 2018), 171-194.
- Blum, Gerd. „Visual Arts, esp. Painting“. In *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: *Theory and Concepts*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston: de Gruyter, 2019), 485-496.
- Brock, Bazon. „Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“. In *Bildersturm und stramme Haltung: Texte 1968 bis 1996*, hrsg. von Rolf Sachse (Hamburg: Philo Fine Arts, 2002). Eingesehen am 22. Jan. 2019, bazonbrock.de/werke/detail/?id=13&ssectid=1118.
- Buchloh, Benjamin, Rosalind Krauss und Annette Michelson. „Joseph Beuys at the Guggenheim“. *October* 12 (1980), 3-21.
- Buchloh, Benjamin. „Joseph Beuys: Twilight of the Idol“. In *Joseph Beuys: The reader*, hrsg. von Claudia Mesch und Viola Maria Michely (Cambridge: MIT Press, 2007), 109-126.
- Buchmann, Sabeth. „Leben als Allegorie: Über ‚La rivoluzione siamo Noi‘ von Joseph Beuys“. *Texte zur Kunst* 79 (2010), 88-101.
- Bühler, Kathleen, Hg. *Ego documents: Das Autobiografische in der Gegenwartskunst* (Heidelberg: Kehr, 2008).
- Briegleb, Till. „A Portrait on Christoph Schlingensief“ [Aug. 2010]. Eingesehen am 2. März 2019, www.schlingensief.com/schlingensief_eng.php.

- Briegleb, Till. „Zum Tod von Christoph Schlingensief: Mit Mut und Menschlichkeit“. *Süddeutsche Zeitung Online*, 22. Aug. 2010. Eingesehen am 2. März 2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christoph-schlingensief-ist-tot-die-welt-verliert-ihren-herzlichsten-querulanten-1.991035-2>.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn und Katharina Pewny. „Avant-garde! Marmelade! Avant-garde! Marmelade! Schlingensief und seine Verortung in den Avantgarden“. In *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. von Pia Janke und Teresa Kovacs (Wien: Praesens, 2011), 236-250.
- Dickel, Hans. „Joseph und seine Söhne: Beuys-Rezeptionen in der zeitgenössischen Kunst“. Vortrag auf dem Symposium *Beuys ausstellen?*, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 7. Feb. 2011.
- Dieterich, Johannes. „Auf dem Roten Hügel: Schlingensiefs Operndorf“. *Frankfurter Rundschau*, 19. Okt. 2015. Eingesehen am 1. März 2019, <https://www.fr.de/kultur/roten-huegel-11084195.html>.
- Doubrovsky, Serge. „Nah am Text“. *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008), 123-133.
- Dübgen, Franziska. *Was ist gerecht? Kennzeichen einer transnationalen solidarischen Politik*. (Frankfurt/M./New York: Campus, 2014).
- Engelhard, Ernst Günter. „Ein grausames Wintermärchen“. *Christ und Welt* 1.XXII (1969), 13.
- Fischer-Lichte, Erika. „Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance“. In *Inszenierung von Authentizität*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Tübingen: Francke, 2000), 59-70.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2011).
- Genette, Gérard. *Fiktion und Diktion* (München: Fink, 1992).
- Gieseke, Frank und Albert Markert. *Flieger, Filz und Vaterland: Eine erweiterte Beuys-Biografie* (Berlin: Elefanten Press, 1996).
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997).
- Graw, Isabelle. „Reden bis zum Umfallen: Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs“. In *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, hrsg. von Lars Blunck, Michael Diers und Hans Ulrich Obrist (Hamburg: Philo Fine Arts, 2013), 284-301.
- Graw, Isabelle. „Mit einem Bein im Marktgeschehen“. *Texte zur Kunst*, 25. Nov. 2009. Eingesehen am 4. März 2019, www.textezurkunst.de/articles/mit-einem-bein-im-marktgeschehen-joseph-beuys/.
- Groys, Boris. „Sprachversagen: Zur Arbeit des Künstlers und Theatermakers Christoph Schlingensief“. *Lettre International* 90 (2010), 114-116.

- Jappe, Elisabeth. *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa* (München: Prestel, 1993).
- Jones, Amelia. „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“. *Art Journal* 56.4 (1997), 11-18.
- Kampmann, Sabine. *Künstler sein: Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz* (München: Wilhelm Fink, 2006).
- Kittner, Alma-Elisa. *Visuelle Autobiographien: Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager* (Bielefeld: transcript, 2009).
- Klein, Gabriele und Wolfgang Sting. „Performance als soziale und ästhetische Praxis: Zur Einführung“. In *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hrsg. von Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Bielefeld: transcript, 2005), 7-24.
- Knaller, Susanne und Harro Müller, Hg. *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München: Wilhelm Fink, 2006).
- Köppe, Tilmann. „Fiktive Tatsachen“. In *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin: de Gruyter, 2014), 190-208.
- Kolesch, Doris. „Die Schmerzen anderer betrachten: Zur Wahrnehmung von Performances“. In *Schmerz in den Künsten*, hrsg. von Corina Caduff und Tan Wälchli (Zürich: Museum für Gestaltung Zürich, 2009), 88-101.
- Kraus, Esther. *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts* (Marburg: Tectum, 2013).
- Kreknin, Innokentij. *Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst* (Berlin: de Gruyter, 2014).
- Kris, Ernst und Otto Kurz. *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010).
- Laferl, Christopher F. und Anja Tippner. „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert“. In *Künstlerinszenierungen: Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Bielefeld: transcript, 2014), 15-36.
- Laleg, Dominique. „Das Potenzial des Ästhetischen: Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik“. *All-over* 3 (2012). Eingesehen am 11. Jan. 2019, //allover-magazin.com/?p=1072.
- Lange, Barbara. „Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gisliind Nabakowski und Caroline Tisdall“. *Kritische Berichte* 26.3 (1998), 23-33.

- Lange, Barbara. „Questions? You have questions?‘ Joseph Beuys’ Artistic Self-Presentation in *Fat Transformation Piece/Four Blackboards* (1972) “. In *Joseph Beuys: The Reader*, hrsg. von Claudia Mesch und Viola Michely (London: The MIT Press, 2007), 177-188.
- Lange, Barbara. „Kunst und Leben: Joseph Beuys“. In *Leben als Kunstwerk: Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Bielefeld: transcript, 2010), 111-128.
- Lehmann, Fabian. *Christoph Schlingensiefels Operndorf in Burkina Faso: Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?* (Lüneburg: Leuphana Universität, 2013).
- Lehmann, Fabian. „The African Roots of Wagner’s Operas: Schlingensiefel’s Unsettling Montage in the Booklet *Festspielhaus Afrika* (2009)“. In *Art of Wagnis: Christoph Schlingensiefel’s Crossing of Wagner and Africa*, hrsg. von Fabian Lehmann, Nadine Siegert und Ulf Vierke (Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2017), 101-116.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater* (Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2005).
- Lilienthal, Matthias und Claus Philipp. *Schlingensiefel Ausländer raus: Bitte liebt Österreich* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000).
- de Man, Paul. „Autobiography as de-facement“. *Modern Language Notes* 94.5 (1979), 919-930.
- McGovern, Fiona. *Die Kunst zu zeigen: Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Mertin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice* (Bielefeld: transcript, 2016).
- Mecke, Jochen. „Du musst dran glauben: Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur“. *Diegesis* 4.1 (2015), 18-48.
- Müller, André. „Interview mit Joseph Beuys“. *Penthouse* 5 (1980), 99f.
- Niefanger, Dirk. „Der Autor und sein Label: Überlegungen zur ‚function classificatoire‘ Foucaults“. In *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, DFG-Symposium 2001, hrsg. von Heinrich Detering (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002), 519-539.
- Niermann, Jan Endrik. *Schlingensiefel und das Operndorf Afrika: Analysen der Alterität* (Wiesbaden: Springer, 2013).
- Nisbet, Peter. „Crash Course: Remarks on a Beuys Story“. In *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, hrsg. von Gene Ray (New York: Distributed Art Publishers, 2001), 5-17.
- Nissen-Rizvani, Karin. *Autorenregie: Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch* (Bielefeld: transcript, 2011).

- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).
- Pickshaus, Moritz. „Man darf die Kartoffel nicht mit dem Messer schneiden“. In *Kunstzerstörer: Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, hrsg. von Moritz Pickshaus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988), 341-374.
- Riegel, Hans Peter. *Beuys: Die Biographie* (Berlin: Aufbau Verlag, 2013).
- Rössler, Beate. *Der Wert des Privaten* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001).
- Russell, John. „The Shaman as Artist“. *The New York Times Magazine*, 28. Okt. 1979, 38-43; 95; 103f.; 108f.
- Schabacher, Gabriele. *Topik der Referenz: Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes’ ‚Über mich selbst‘* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).
- Schilling, Jürgen. *Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation* (Frankfurt/M.: Bucher, 1978).
- Schlingensief, Christoph. *Ich weiß, ich war's* (Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2012).
- Schoene, Janneke. *Beuys' Hut: Performance und Autofiktion* (Heidelberg: ART-Books, 2018).
- Schoeppe, Anna. *Theater und Entwicklungszusammenarbeit: Katalysator sozialen Wandels? Eine Diskussion zu Brecht, Boal, Wa Thiong'o und Schlingensief* (Universität Wien: Diplomarbeit, 2011).
- Schößler, Franziska. „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief“. In *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*, hrsg. von Franziska Schößler, Ingrid Gilcher-Holtey und Dorothea Kraus (Frankfurt/M.: Campus Verlag, 2006), 269-293.
- Schößler, Franziska. „Intermedialität und ‚das Fremde in mir‘: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper ‚Mea Culpa‘“. In *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. von Teresa Kovacz und Pia Janke (Wien: Praesenz, 2011), 117-134.
- Schuster, Peter-Klaus. „Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult“. In *Unsterblich: Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster (München: Hirmer, 2008), IX-XXIV.
- Seel, Martin. *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2013).
- Seeßlen, Georg. „Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik“. In *Notruf für Deutschland: Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, hrsg. von Julia Lochte und Wilfried Schulz (Hamburg: Rotbuch Verlag, 1998), 40-78.

- Siemons, Mark. „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt: Über die Selbstprovokation und die Leere“. In *Schlingensiefs* Ausländer raus: Bitte liebt Österreich, hrsg. von Matthias Lilienthal und Claus Philipp (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000), 120-127.
- Szeemann, Harald. *Individuelle Mythologien* (Berlin: Merve Verlag, 1985).
- Tomaševskij, Boris. „Literatur und Biographie“. In *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis u. a. (Stuttgart: Reclam, 2012), 49-61.
- [Transkript des Audioguides der Beuys-Retrospektive von 1979 im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982).
- Vinzenz, Alexandra. *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘: Performative Interaktion als künstlerische Form* (Bielefeld: transcript, 2018).
- „Vorwort der Kuratorin Susanne Gaensheimer“. In *Pressemappe des Deutschen Pavillons* (2010), 9-16. Eingesehen am 20. Feb. 2019, cdn.deutscher-pavillon.org/DeutscherPavillon_Pressemappe.pdf.
- Wagner, Monika. *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (München: C.H. Beck, 2001).
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Autofiktion und Gespenster“. *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008), 135-149.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“. In *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Bielefeld: Aisthesis 2013), 7-21.
- Wenninger, Regina. „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“. In *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin: de Gruyter, 2014), 467-495.
- Weskott, Hanne. „Private Wunderkammern“. *Neue Züricher Zeitung*, 8. Jun. 2015. Eingesehen am 25. Feb. 2019, www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/private-wunderkammern-1.18557507.
- Wyss, Beat. „Der ewige Hitlerjunge“. *Monopol: Magazin für Kunst und Leben* 10 (2008), 78-83.
- Wyss, Beat. „Der lange Schatten des Diogenes“. Vortrag auf dem Symposium *Beuys Brock Vostell: Frühe Positionen der Performativität*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 28. Jun. 2015.
- Zanichelli, Elena. *Privat - bitte eintreten! Rhetoriken des Privaten in der Kunst der 1990er Jahre* (Bielefeld: transcript, 2015).
- Zeller, Christoph. *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* (Berlin: de Gruyter, 2010).

- Zimmermann, Anja. „Künstler/Künstlerin“. In *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011), 235-239.
- Zipfel, Frank. „Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität.“ In *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Berlin: de Gruyter, 2009), 285-314.

Staging Hannah Arendt: TV and the Visual Politics of Interviewing on *Zur Person* (1964)

Stefanie Diekmann

1. Staging Interviews

In many ways, the talk show *Zur Person* (*ad personam*), hosted by *homme politique* and journalist Günter Gaus, appears to be the perfect example to illustrate the principles of factuality and matter-of-factness. The black box atmosphere, the minimalist décor, the focus on the invited guest and the intricacy and academic character of the questionnaire all contributed to the impression that this was a show in which set-design and cinematography were of little or no importance. At the same time, a closer look at the filmed encounters in *Zur Person*, especially in its early phase from 1963 until 1968, reveals that the minimization of all things visual or ornamental was neither artless nor accidental. In fact, this is minimization with a method, a programmatic austerity, promoting not just a certain style of *mise en scène*, but also, as I will try to show, a specific use of space and perspective as well as a concept of interviewing that functions as a form of world-building.

The following article will discuss these ideas with a focus on a famous interview between Günter Gaus and Hannah Arendt, which was recorded on September 16th 1964 and broadcasted six weeks later on October 26th. In many ways, this encounter resembles the interviews that preceded and followed it, insofar as *Zur Person* is a talk show, which seems to have offered little else but talk. Highly intelligent talk, to be sure, which, in the case of Arendt, begins with a discussion about the differences between philosophy and political theory, and then follows up with Arendt's biography. In a more or less chronological order, Arendt's childhood years in Königsberg to her studies in Marburg, Freiburg, and Heidelberg are all recalled; her escape from Nazi Germany in 1933, her exile in France and in the United States, her visits to Germany after 1945 up until the controversy surrounding her book on the Eichmann trial¹ (a German translation had been published not long before the author appeared on *Zur Person*, in the summer of 1964²).

¹ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* [1964] (Munich: Piper, 2006).

² Sonja Vogel, "50 Jahre Eichmann in Jerusalem. Der Verwaltungsmassenmörder," *die tageszeitung*, 21 May 2013, accessed 21 Mar. 2019, www.taz.de/!5067022.

The interview ends with some closing remarks by Arendt on “the venture into the public realm”, a quotation by Karl Jaspers, first used by Arendt herself in a laudatory speech on the philosopher.³ Here, re-quoted by Gaus, it causes Arendt to reflect upon the exposure und fallibility which are part of the experience of speaking in public. The reference to the interview situation on *Zur Person* is not so much implicit as very evident and it invites further investigation on the question of how the act of speaking and responding is staged in this talk, as it is certainly among the most interesting in the history of the filmed interview.

2. *Zur Person* / *ad personam*

The book that investigates the history of *Zur Person*, the patterns and protocols of the encounters, the question of who was and who was not invited, the way Günter Gaus prepared and asked his questions, the numerous changes from one public network to another (ZDF, SWF, WDR, DFF, RBB) ... is a book yet to be written. At the same time, even without an extensive study, it is widely acknowledged that *Zur Person* has been of great importance; not only as a contribution to the effort of self-reflection and self-definition in the Federal Republic of Germany during the 1960s and 1970s, but also because it documents a specific notion of the public persona, with an obvious focus on politics (Konrad Adenauer, Ludwig Erhard, Willy Brandt, Rudi Dutschke were all guests on *Zur Person*, later renamed *Zu Protokoll*), supplemented by some encounters with academia (Edward Teller, Golo Mann) and the arts (Gustaf Gründgens).⁴

The aesthetics of *Zur Person*, especially in its early phase from 1963 until 1968, are characterized by a design that is ostentatiously bare. The opening credits are in a modernist typeface [screenshot 01] (no serifs, no capital letters, the typeface a variation of the Futura font), set against a black background, and to a score taken from a composition by Ludwig van Beethoven (“Musik zu einem Ritterballett,” 1791). There is no décor, no visible backdrop or studio set, a lot of black space surrounding the interviewer and the interviewee, a limited range of camera angles, and almost no interruption to the Q & A.

³ Karl Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit* [1931], 5th ed. (Berlin: de Gruyter, 1955), 121.

⁴ A selection of interviews from *Zur Person* can be found on Youtube (the quality is mostly good) and on DVD, in an edition which was published by Hamburg Studio Enterprises in 2005.



With so little to see, the focus will inevitably be directed at the show's guest. This is clearly indicated by the opening credits, starting with the two words "zur person", supplemented with a black-and-white portrait of Arendt. The words "zur person" are then replaced by the name "hannah arendt" [screenshot 02], which, in turn, is replaced by the announcement "im Gespräch mit Günter Gaus" ("in conversation with Günter Gaus", as if the viewers were about to be introduced into a conversation that is already well under way.) This is all the information, which is given, before the camera cuts to Günter Gaus in his armchair, filmed from the left, who announces Hannah Arendt by addressing her as "the first woman to be portrayed on this show". (In German: "die erste Frau, die in dieser Reihe porträtiert werden soll."⁵)



While Gaus continues to address Hannah Arendt, the camera cuts to the invited guest who, from this moment on and until the end of the interview, is given all of the screen time, whereas the interviewer is mostly present as a voice with a complicated questionnaire, sometimes shown from the back, the top of his head just visible above the headrest [screenshot 03]. (Walter Jens is reported to have called Günter Gaus "the most famous back of the head in the history of

⁵ After the Arendt interview, another five years went by before a second woman, Dorothee Sölle, was invited on *Zur Person* (1969), and another five before the invitation of the third, the publisher Aenne Burda (1974). See: "Zur Person: Liste aller Interviews," rbb, accessed 21 Mar. 2019, www.rbb-online.de/zurperson/die_sendung/liste_aller_interviews.html.

German TV”; a quote which has been repeated by at least half of the articles published about the show and its famous host.⁶) The viewers are thus confronted with a *mise en scène* which is strikingly different from that of contemporary talk shows, where interviewer and interviewee are usually placed in a single frame, so that the interview is presented as a form of close interaction and a scenario which involves two protagonists. In contrast, *Zur Person* arranges its scene in such a way that it purports to be about one person only, with the other person present in the role of a questioner and prompter.



3. Listening

Like most formats on TV, both historical and contemporary, *Zur Person* is made for the small screen and therefore designed to privilege listening above viewing, i.e. the auditory above the visual experience.⁷ Moreover, and it may very well be here, where things become interesting, it is obviously designed to show that this show does not encourage visual pleasure and to indicate that those who fol-

⁶ Although there is no reliable source for the famous quote, it has been repeated in many articles about Gaus and his talk show. Kerstin Decker, “Ein Leben voller Fragen,” *Tagesspiegel Berlin*, 9 Apr. 2003, accessed 21 Mar. 2019, www.tagesspiegel.de/gesellschaft/m edien/ein-leben-voller-fragen/405366.html; “Diplomatie: Günter Gaus ist tot,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 May 2004, accessed 21 Mar. 2019, www.faz.net/aktuell/politik/diplo matie-guenter-gaus-tot-1160374.html; “Mittler zwischen Welten: Ex-SPIEGEL-Chefredakteur Gaus gestorben,” *Spiegel*, 15 May 2003, accessed 21 Mar. 2019, www.spiegel.de/politik /deutschland/mittler-zwischen-welten-ex-spiegel-chefredakteur-gaus-gestorben-a-300042.ht ml; Jonas-Erik Schmidt, “Ach, das war noch Fernsehen!,” *die tageszeitung*, 7 Jan. 2018, accessed 21 Mar. 2019, www.taz.de/!5475079.

⁷ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* (New York: Columbia University Press, 1994), 157.

low the encounters between Gaus and his respective guests should be prepared to give their full attention to what is being said. To cater even less to any expectations of a spectacle, there is little pretense of any spontaneous interaction between the conversation partners, at least not on the side of Gaus, the interviewer, who even reads his questions from his notes.

It should be noted that these notes are extensive (this is true of many conversations on *Zur Person*, but particularly of the Arendt interview) and that the questions asked by Gaus tend to be long and intricate. Written questions, to be sure, and academic questions; one might say, not necessarily incompatible with TV but nonetheless testimony to a period still marked by the idea that TV could (and should) be used as an educational medium.⁸ Not until Alexander Kluge and his own talk show *10 vor 11*, first broadcast in 1988, have there been questions of comparable length and intricacy on German TV.⁹ However, unlike *10 vor 11*, the potential unanswerability of some of these questions was never part of the concept in *Zur Person*. Instead, what becomes evident in the sheer length of the questions, is Gaus's effort to show himself *au par* with Arendt, who is not only the first woman, but also the first philosopher on the show. (The contrast between the ease of Arendt extemporizing and Gaus's very script-based performance remains a striking feature throughout this Q & A.)

To sum up these introductory observations: a few minutes into the interview, which is about one hour long, *Zur Person* has managed to establish certain rules and premises. This talk show is not about the interviewer, but about the interviewee; not about appearances, but about content; not about entertainment, but about education and, most importantly, not about viewing, but about listening, serious listening, one might say, especially in this case, where academia makes an appearance in a scenario hitherto dominated by politicians and *hommes publics*. At the same time, notwithstanding the somewhat austere scenario and the impression that this talk show pays little attention to matters of *mise en scène* and décor, there are some very interesting things happening on the visual level.

4. *The Black Box*

The studio, in which the Gaus-Arendt interview is situated, presents itself as a black box, i.e. no part of the studio space is visible in the camera images, nor is

⁸ See: Judith Keilbach, "Die vielen Geschichten des Fernsehens: Über einen heterogenen Gegenstand und seine Historisierung," *montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kunst* 14.2 (2005), 29-41.

⁹ On Alexander Kluge's interview technique: Georg Seeßlen, "Interview/Technik oder Archäologie des zukünftigen Wissens: Anmerkungen zu den TV-Interviews Alexander Kluges," in *Kluges Fernsehen: Alexander Kluges Kulturmagazine*, edited by Christian Schulte and Winfried Siebers (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002), 128-137.

there any master set or stage of the sort, which can be encountered in American shows of the same decade like *The Tonight Show* (since 1952) and *The Mike Douglas Show* (since 1961) or, to mention another famous talk show from the early history of West German TV, *Der Internationale Frühschoppen* (since 1952). As a matter of fact, the set in *Zur Person* seems to have been designed to create the impression of a *non-set*: no walls, no steps, no doors; none of the elements that have come to be so important in stage design for all kinds of TV shows; no visual markers other than the light and the armchairs, no décor or backdrop, and nothing to indicate the presence of a crew except some communication with a person off-screen, who is apparently in charge of refilling the glasses.

Obviously, the message implicit in such a form of *non-design* and *non-set* is that nothing should distract from the observation of the person that responds to the questionnaire. It is also obvious that the absence of décor (no frills, no distraction) indicates that the invited guest (herself or himself) is all that is needed to make the show worthwhile: *Zur Person, ad personam*, an experiment in visual minimalism, which relies on nothing but the respective *persona* to attract and to hold the viewer's attention. In the radical subtraction of décor, *Zur Person* brings to mind a number of early writings on cinematography and on camera appearance: from Béla Balázs's remarks about the competitive relation between space and protagonist¹⁰ to Walter Benjamin's observation about the organization of visibility in the film studio: "The equipment-free aspect of reality has here become the height of artifice."¹¹ (German: „Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden.“¹²)

"Equipment-free", or so it seems, and almost free of objects: although it is clear that in the history of the talk show, the darkened studio has never become the dominant model of staging interviews on camera, it is still possible to find similar uses of the studio space, on TV and in documentary film. One work from the history of German documentary film that comes to mind is the *Der lachende Mann / The Laughing Man* by GDR film makers Walter Heynowski and Gerhard Scheumann, recorded in 1966 at a TV studio in Munich; two more recent examples are *Notre Nazi / Our Nazi* by Robert Kramer (FRG 1984) and the multi-protagonist *Sieben Brüder / Seven Brothers* (G 2003) by filmmaker Sebastian Winkels.

In all of these films, darkness is used, first, to keep the focus on the respective protagonist and to prevent any competitive relation between space and figure;

¹⁰ Béla Balázs, "Großaufnahme," in *Der Geist des Films* [1930] (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001), 16-29.

¹¹ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction [1936]," in *The Work of Art [...] and Other Writings on Media*, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press 2008), 19-55: 35.

¹² Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," in *Illuminationen: Ausgewählte Schriften 1* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1955), 136-169: 157.

second, to isolate the figure and to remove it from any environment, surroundings, furnishings and props, which might otherwise serve to influence the viewer; third, to create the fiction of a world-building which, for better or worse, unfolds *ex nihilo*, based entirely on utterance and discourse. (There may be a strong biblical undercurrent in the cinematography of the black box; especially when the box becomes the setting for speech, which, as Arendt states herself during the interview, “is a form of action.”)

Of course, the apparently straightforward and unmediated performance of the interviewees on *Zur Person* is fabricated with the support of a very active media apparatus. “In the film studio“, Benjamin writes, “the apparatus has penetrated so deeply into reality that a pure view of that reality, free of the foreign body of equipment, is the result of a special procedure”¹³ (German: “das Ergebnis einer besonderen Prozedur”¹⁴). This is certainly true of the interview with Hannah Arendt, in which three or more cameras are operative in the darkened studio space, and it is also true of other studio interviews, from the investigative interview film *Der lachende Mann* (1966), to US-filmmaker Errol Morris’s experiments with the close-up and the device of the interrotron in his interview series *First Person* (US 2000) and films like *The Fog of War* (US 2003),¹⁵ all very good examples of the hypermediated quality of immediacy that has been described by Benjamin (and, more recently, by Bolter and Grusin in their book on *Remediation*¹⁶).

5. *Drawing Room & Library*

It has already been pointed out that the darkened, unmarked space, in which Gaus’s early interviews took place, appears programmatically underfurnished. No walls, no doors, no stairs; no desk, no sofa and certainly no podium for the band. At first sight, the space in the studio seems just about habitable, with the two armchairs placed vis-à-vis, two hidden side tables and the water glasses and ashtrays, which are hardly visible but very much in use. On closer inspection, however, this is a set which still retains certain features of genteel hospitality, not just in the form of service (the person who refills the glasses), but also in the arrangements, which recall the bourgeois drawing room and library.

Of the drawing room, the set retains the basics: the erudite conversation and some comfortable seats, where this conversation can take place. Of the library, it retains nothing but the memory. Nevertheless, that memory is very present,

¹³ Benjamin, *The Work of Art*, 35.

¹⁴ Benjamin, *Das Kunstwerk*, 157.

¹⁵ Errol Morris, “Interrotron,” *FLM Magazine* (Winter 2004), accessed 22 Mar. 2019, www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html.

¹⁶ Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA.: MIT Press, 2000), 20-51; 20-34.

because much of the conversation between Gaus and Arendt will be about books and reading: Arendt reading Kant at age fourteen and Jaspers and Kierkegaard only a little later (“all the books were in the library at home”, she tells Gaus); Arendt, the student, reading Greek and Latin, and Arendt, the scholar, who still knows a large number of German poems by heart and who proclaims, later on in the interview, “the German language is the essential thing that remained.”¹⁷

To anybody wondering what it may have meant to have a conversation like this in the year 1964, and to stage it the way it was staged, the Arendt interview must appear as an example in which set design and statements are particularly compatible. On various levels, this show is striving to make a point about what is essential: that, which remains if you take everything else away; that, which can be reclaimed, even when the furniture is gone and most of the library as well; that, which is still there, notwithstanding twelve years of Nazi Germany with their specific chronology of book-burning, censorship and exile.

In its décor, just as much as in the questions that were asked and the answers that were given, *Zur Person* reveals itself as a post-war project, contributing to a more general discourse about how values and traditions of pre-war Germany should figure into the modeling of the Bundesrepublik after 1945.¹⁸ To reclaim (and at the same time: to claim, to define, and to invent) pre-war traditions has been an important part of the cultural wars and politics in both Germanys after 1945; and in the talk show hosted by Günter Gaus, the program of West German self-reinvention was converted both into a politics of invitation and into a form of visual politics that favored scarcity, austerity, intellectuality and a decidedly non-materialist approach to questions of tradition and continuity.

This show never said that they wanted the furniture back. Or the house. Or the property. As a matter of fact, in its very protestant attitude against all things material and cumbersome, it may have been designed to oppose certain aspects of the famous West German ‘Wirtschaftswunder’, already accomplished at the beginning of the 1960s.

6. *Camera Work I: Frontality*

The camera work in this episode of *Zur Person* is worth a closer look as well, especially because the three or more cameras operating in the darkened studio seem partly guided by a strict set of rules, while other movements and opera-

¹⁷ Unless otherwise indicated, all quotes by Hannah Arendt are taken from her interview with Günter Gaus.

¹⁸ Knut Hackett, *Geschichte des deutschen Fernsehens* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1998), 198-280 (“Zwischen Lebenshilfe und politischer Aufklärung: Fernsehen in der Bundesrepublik von 1963 bis 1973”).

tions appear less coordinated. The focus on the invited guest is an obvious rule: the totality of perspectives and angles are organized in such a way that Günter Gaus is hardly visible (except in the very first shot), while Hannah Arendt gets all of the screen time and visual attention. Also obvious are the dominance of speech and its guiding function: the rhythm of the montage between various angles and shots follows the rhythm of the interview and is therefore subordinated to the flow (or rather: the punctuation) of the questions and answers. In the edited version of the interview, there is no indication that any of the cameras ever reacted to a facial or gestural expression; instead, the montage has been used to further accentuate the presence of the spoken word and the back-and-forth that happens in regards to the conversation.

In the *mise en scène* of this conversation, another striking aspect of the camera work is the avoidance of frontality, a very strict avoidance in the case of the master shot, which is dominated by a diagonal. Neither the camera nor the armchairs are positioned in a way that would allow it to film the two speakers from the front or to present the interview as an event directed at the viewers of this TV show [screenshot 04]. On the contrary, as the two chairs and the two speakers almost face each other and the master camera is placed somewhere behind Günter Gaus, the interview situation marks off its own closed space, relegating the camera not just to the outside, but rendering it a presence which may not be uninvited, but unaccounted for. In short, *Zur Person* casts both the master camera and the viewers not in the role of audience members, but in the role of witnesses. Present but never addressed (not even in the opening), attentive but never acknowledged, the viewers are admitted to the conversation but seem to play no part in its procedure or setup.



The avoidance of frontality can also be observed in the operation of the two other cameras, positioned left and right of the master camera. Of course, it

would be surprising if they were positioned otherwise, not just because of the technicalities, but because ever since the early days of photography, the frontal position has been reserved for the supposedly suspicious or the criminalized subject: subjects, who can be encountered in photographic taxonomies of the 19th and 20th century, and also in documentary films like *Der lachende Mann* or *Notre Nazi*. In contrast, Hannah Arendt is captured in a series of profile shots, the whole range from quarter to three-quarter, all in accordance with the traditions of Western portraiture, in which the profile is reserved for the worthy subject, the one, who deserves respectful contemplation and discretion.

It is worth pointing out that *Zur Person* took some time to adapt (or: re-adapt) to these principles of portraiture, and that, in the earlier episodes, the camera work seems more inconsistent. Ludwig Erhard, former Minister of Economic affairs and the very first guest on the show in 1963, is often filmed from the front, sometimes combined with a lower angle, as if to accentuate his posture and physical appearance [screenshot 05]. Gustaf Gründgens, in turn, whom Gaus visited at his residence in Manila, is filmed from a more ‘conversational’ position, i.e. at eye level, both in profile and from the front; and even Willy Brandt, who was Gaus’s guest on the show in the episode that preceded the interview with Arendt, receives a visual treatment which seems undecided between the frontal shot and the classical positioning of the honorary subject.



Exploring the possibilities of camera work on TV and at the same time reconciling these new possibilities with the traditional codes and conventions of representation is as much a part of the early history of television as it has been part of the early history of the cinema. In a sense, the first interviews on *Zur Person*, a show which changed the design of its opening sequence, title design, backdrops, furnishing and lighting several times during the first season, all retain the quality of an experimental set-up, especially if they are watched as a series.

7. *Camera Work II: Lighting and Close-ups*

Frontality and its avoidance are one issue in the Arendt interview; the contrast between lighting and camera work is another. Unlike other talk shows of the same decade, both in the US and in Germany, which favored the now-standard studio practice of high-key lighting and a very even illumination of the entire set, *Zur Person* favored a specific form of low-key lighting, which, according to a compendium on lighting techniques, is “all about shadow.”¹⁹ And unlike other episodes, the Arendt interview is filmed in such a way that figure and background are never fully separated. Instead, Arendt appears as a figure who is enveloped and partly absorbed by the blackened space: an almost sculptural effect, which, at the same time, binds the speaker to the opacity that surrounds her. Nevertheless, the chiaroscuro portrait in these camera images is not so much mysterious as protective, establishing a visual presence which is never fully available to the gaze of the camera nor to that of the viewers. (From Ludwig Erhard to Edward Teller, the episodes before and after this interview work with a different effect, always foregrounding the figures and cutting them out against the darkened space or background.²⁰)

If all this indicates that the rendering of Arendt on *Zur Person* is more or less in accordance with the traditions of Western portraiture and art (the respectful distance of the master camera, the profile, the chiaroscuro), it is all the more remarkable that, throughout the interview, the cinematography of the two side cameras seems to be guided by a different agenda. As a matter of fact, this camera work is far from being discrete, and after watching the Arendt interview a few times, the viewer will not only be more familiar with her biography and work or her voice and features, but also with her ears, her teeth and the texture of her skin [screenshot 06], not to mention her shins and knees, which figure so prominently in those of the master shots that are filmed from a lower angle.

¹⁹ Caleb Ward, “How Low-Key Lighting Can Instantly Make Your Film Dramatic,” *The Beat*, 7 July 2015, accessed 22 Mar. 2019, www.premiumbeat.com/blog/how-low-key-lighting-can-instantly-make-your-film-dramatic.

²⁰ The same effect can be observed in documentary films like Robert Kamers *Notre Nazi* (FR/BRD 1984) or Sebastian Winkels’s *Sieben Brüder* (GER 2003), where the black box and the low-key lighting are used to make the figure of the speaker all the more visible.



While there is obviously a protocol (and a script) for the verbal address of “the first lady to be portrayed on this show” (Gaus’s introduction of Arendt), the cinematographic protocol is only partly in place and the visual politics are a little inconsistent. It is bewildering to witness the almost investigative approach to the protagonist’s posture, face and features. Distance, a principle so important to genteel interaction, may be maintained on the level of verbal interaction. On the visual level, however, it is repeatedly interrupted by the somewhat unruly taxonomy, which takes over every now and again: a form of portrayal which may not be ‘in your face’ but which is definitely in Arendt’s.

What to make of her?, and *How to deal with Arendt?* If anything, the interview, which was recorded in September 1964 communicates a certain unease, which translates both into a very elaborated questionnaire and programmatic *mise en scène* (minimalism, austerity, a focus on the interviewee) and a somewhat uneven cinematography. As a visual document, the interview is remarkable for that very reason: the unease, the unevenness behind the invitation of a speaker whose appearance on West German TV was by no means self-understood.

Bibliography

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen* [1964] (Munich: Piper, 2006).
- Balázs, Béla. “Großaufnahme.” In *Der Geist des Films* [1930] (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001), 16-29.
- Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.” In *Illuminationen: Ausgewählte Schriften 1* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1955), 136-169.

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction [1936]." In *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction and Other Writings on Media*, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press 2008), 19-55.
- Bolter, Jay David and Richard Grusin. "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation." In *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 20-51.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen* (New York: Columbia University Press, 1994).
- Decker, Kerstin. "Ein Leben voller Fragen." *Tagesspiegel Berlin*, 9 Apr. 2003. Accessed 21 Mar. 2019. www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/ein-leben-voller-fragen/405366.html.
- "Diplomatie: Günter Gaus ist tot." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 May 2004. Accessed 21 Mar. 2019. www.faz.net/aktuell/politik/diplomatie-guenter-gaus-tot-1160374.html.
- Hickethier, Knut. *Geschichte des deutschen Fernsehens* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1998).
- Jaspers, Karl. *Die geistige Situation der Zeit* [1931], 5th ed. (Berlin: de Gruyter, 1955).
- Keilbach, Judith. "Die vielen Geschichten des Fernsehens: Über einen heterogenen Gegenstand und seine Historisierung." *montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kunst* 14.2 (2005), 29-41.
- "Mittler zwischen Welten: Ex-SPIEGEL-Chefredakteur Gaus gestorben." *Spiegel*, 15 May 2003. Accessed 21 Mar. 2019. www.spiegel.de/politik/deutschland/mittler-zwischen-welten-ex-spiegel-chefredakteur-gaus-gestorben-a-300042.html.
- Morris, Errol. "Interrotron." *FLM Magazine* (Winter 2004), n. pag. Accessed 22 Mar. 2019. www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html.
- Schmidt, Jonas-Erik. "Ach, das war noch Fernsehen!" *die tageszeitung*, 7 Jan. 2018. Accessed 21 Mar. 2019. www.taz.de/!5475079.
- Seeßlen, Georg. "Interview/Technik oder Archäologie des zukünftigen Wissens: Anmerkungen zu den TV-Interviews Alexander Kluges." In *Kluges Fernsehen: Alexander Kluges Kulturmagazine*, edited by Christian Schulte and Winfried Siebers (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002), 128-137.
- Vogel, Sonja. "50 Jahre Eichmann in Jerusalem: Der Verwaltungsmassmörder." *die tageszeitung*, 21 May 2013. Accessed 21 Mar. 2019. www.taz.de/!5067022.
- Ward, Caleb. "How Low-Key Lighting Can Instantly Make Your Film Dramatic." *The Beat*, 7 July 2015. Accessed 22 Mar. 2019. www.premiumbeat.com/blog/how-low-key-lighting-can-instantly-make-your-film-dramatic.

ZUR PERSON. Günter Gaus im Interview mit Hannah Arendt, ZDF, Sendung vom 28. Oktober 1964.

“Zur Person: Liste aller Interviews.” rbb. Accessed 21 Mar. 2019. www.rbb-online.de/zurperson/die_sendung/liste_aller_interviews.html.

‘The Grief Manual’: Fact, Fiction, and Narrative Podcasts

Colleen Morrissey

In 2014, millions of Americans were captivated by the debut of the smash hit podcast *Serial*. Hosted by journalist Sarah Koenig, *Serial*'s first season (which I will hereafter refer to simply as *Serial*) was released in twelve weekly episodes from October through December of 2014. The podcast follows Koenig's quest to reinvestigate the 1999 murder of 18-year-old Hae Min Lee in Baltimore, Maryland. Lee's ex-boyfriend, Adnan Syed, was found guilty of her murder by strangulation, and sentenced to life in prison in 2000. Under the assumption that the identity of Lee's murderer was not settled by Syed's conviction, Koenig embarks on both a journalistic and a personal quest to find the truth, revisiting crime scenes, retracing Lee's steps, talking to witnesses, and, most importantly, extensively interviewing Syed himself. *Serial* quickly broke download records and, as many have attested, turned the still somewhat niche medium of the podcast into a full-fledged mainstream phenomenon. The success of *Serial* ushered in a wave of narrative podcasts, an intriguingly hybrid form that now takes a prominent place in the US media landscape. By *narrative podcast* I mean a single story told across multiple episodes, produced either for web-simultaneous or exclusive web release (as opposed to the more one-off structure of interview-based or comedy podcasts). Not quite radio dramas and not quite hypertexts, narrative podcasts have mainly flown under the radar of narrative theorists. Marie-Laure Ryan's and Jan-Noël Thon's 2014 collection of essays moving "toward a media-conscious narratology" features fascinating theorizations of "storyworlds across media," including a chapter on "multimodal novels" by Wolfgang Hallet, but the collection does not mention podcasts as a narrative medium.¹ Ellen McCracken has only very recently initiated narratological exploration of the podcast form in her 2017 edited collection *The Serial Podcast and Storytelling in the Digital Age* and her contribution to the 2018 *Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*.² Now that podcasts like *Serial* and its spinoff *S-Town* (2017) have been downloaded hundreds of millions of times, we

¹ Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon, ed., *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014).

² McCracken's contributions to the narratological study of digital podcasts are based on understanding the multi-directional flow of the textuality and storyworld of the medium, including a collage-like association with paratextual materials. I am less concerned with flow and paratext and more concerned with how the podcast's primary aural mode constructs fictionality and factuality. See Ellen McCracken, "The *Serial* Commodity: Rhetoric, Recombination, and Indeterminacy in the Digital Age," in *The Serial Podcast*

must accord them a place in our consideration of narrative, especially since both of these podcasts offer such an intriguing interplay of factual and fictional narration, which can give us new insight into the workings of those narrative elements.

I argue that understanding the sudden popularity and appeal of narrative podcasts—the most prominent of which are ostensibly nonfictional—nevertheless requires that we understand the way they employ fictionality and fictive discourse. Conversely, the narrative podcast form gives us unique insight into the distinctions (or, indeed, the overlaps) between factual and fictional narration. Because the narrative podcast is still somewhat unestablished as an institution, a podcast's play among narrative genres—like murder mystery, biography, and reportage—and media modes—like radio, television, and the novel—renders the distinction between factual and fictional narration less initially discernible, thus providing new opportunities to explore the boundaries of these categories as well as receivers' behavior in response to them. The precedents established by *Serial* also unveil podcast-specific modes of fictionalization and nonfictional authenticity such as the narrator's intonation/accent and a kind of auditory *mise en scène*. These aural modes blend the conventions of audio journalism and radio drama and base their structure on a literary ethos that banks on sympathy, suspense, and even the marriage plot. Ultimately, the formal, ethical, and political ramifications of these podcasts' experimentation shed a new and perhaps troubling light on the way an ascendant popular media mode treats fact and fiction.

1. Fictionality and Fictive Discourse in the Narrative Podcast

Though *Serial* is an ostensibly nonfiction podcast, many critics point to its strong engagement with elements of fiction, particularly the speculation and simulation necessitated by the unsolved crime at the center of the story, which is, in turn, facilitated by its serial release (an aspect deemed so important to *Serial*'s structure and appeal that it doubled as its title).³ Erica Haugtvedt and others argue that the abundance of the conventions of fiction in *Serial* results in an audience “primed to expect a story with *characters* and a *plot*,” only “Sarah Koenig doesn't chronicle *characters*; she chronicles *people*—and the tension between these two categories produces one of the ethical dilemmas at the heart of *Seri-*

and Storytelling in the Digital Age, edited by Ellen McCracken, (London: Routledge, 2017), 54-71 and Ellen McCracken, “*Serial* as Digital Constellation: Fluid Textuality and Semiotic Otherness in the Podcast Narrative,” in *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*, edited by Zara Dinnen and Robyn Warhol (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 187-201.

³ For more on simulation, see Patrick Colm Hogan, “Jesus's parables: Simulation, Stories, and Narrative Idiolect,” *Narrative* 24.2 (May 2016), 113-133.

al.”⁴ This critique is based on Peter Lamarque’s and Stein Hugom Olsen’s institutional model of fiction articulated in *Truth, Fiction, and Literature*. They argue that “the [fiction-]specific attitude of audiences is triggered because they recognize the intentions of the producers that the audience should adopt a fiction-specific attitude[...].”⁵ Yet, as H. Porter Abbott has said, in a revision of John R. Searle’s original argument, “there is no textual property, syntactic or semantic, that will identify a text as a work of *nonfiction* [...] This is because fiction, with its freedom, can imitate every single device one can find in nonfiction and still remain fiction.”⁶ The ability to distinguish, then, between fiction, nonfiction, and deceit often comes down to the recognition of certain conventions usually associated with one mode or another.

Henrik Skov Nielsen, James Phelan, and Richard Walsh have similarly argued that, beyond the realm of literature, all successful rhetorical communication relies on a “shared understanding of the distinction between fictionality and nonfictionality, or [...] fictive and nonfictive discourse.”⁷ Nielsen, Phelan, and Walsh offer a distinction between fiction “as a set of conventional genres” like the novel or short story and “fictionality as a quality or fictive discourse as a mode.”⁸ Haugtvedt explains:

Fictionality is invoked when a person invents a hypothetical scenario in order to illuminate or comment upon the real world without explicitly referring to that world in the sense of claiming literal truth [...] Moments of fictional discourse can occur in acts of communication that otherwise have a globally non-fictive intent.”⁹

Since narrative podcasts combine the written constructedness of literature with the reportage of radio documentary and the vocal performance of oral storytelling, it is necessary to combine these literary-institutional and rhetorical approaches. It is not enough to call narrative podcasts like *Serial* and *S-Town* the inheritors of true-crime television shows or radio murder mysteries and all of *their* concomitant fictionalizing elements (like reenactments and sound effects),

⁴ Erica Haugtvedt, “The Ethics of Serialized True Crime: Fictionality in *Serial* Season One,” in *The Serial Podcast and Storytelling in the Digital Age*, edited by Ellen McCracken (London: Routledge, 2017), 7-23: 7.

⁵ Peter Lamarque and Stein Hugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 108.

⁶ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2nd ed. (New York: Cambridge University Press, 2008), 149. John Searle’s original statement was that “[t]here is no textual property, syntactic or semantic, that will identify a text as a work of fiction” (John Searle, “The Logical Status of Fictional Discourse,” *New Literary History* 6 (1975), 319-333: 325). Abbott offers his revision in response to Dorrit Cohn’s cogent counterargument that direct thought cannot be represented in nonfiction (Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), 117).

⁷ Henrik Skov Nielsen, James Phelan, and Richard Walsh, “Ten Theses about Fictionality,” *Narrative* 23.1 (2015), 61-73: 62.

⁸ Nielsen, Phelan, and Walsh, “Ten Theses,” 62.

⁹ Haugtvedt, “The Ethics,” 13.

because narrative podcasts also rely on literary conventions that date back to the rise of the novel.

For Nielsen, Phelan, and Walsh, “fictionality is not finally a matter of formal features, reference, or conversational rule-following but rather of a communicator’s intent to deploy invention in the service of some ends in relation to particular audiences.”¹⁰ I argue that, in the case of narrative podcasts in the style of *Serial* and *S-Town*, intention may be beside the point; regardless of creators’ intentions, the invocation of certain generic conventions of fiction in combination with fictive discourse creates a unique hybrid factual/fictional narrative form; this hybridity results from a combination of the creator(s)’ intent to provide factual information while (perhaps unintentionally) making use of fictionalizing tropes and/or modes. This combination is deployed “in the service of” a cultural trend initiated by certain fictions that preceded podcasting, specifically the serial murder mystery (in the case of both *Serial* and *S-Town*) and the realist marriage plot (in the case of *S-Town*).

2. Seriality as a Basis for Serial’s Fictionality

Form and production play no small part in this fictionalizing phenomenon. Many commentators have chalked up *Serial*’s success to the effects of a temporal gap between episodes. Seriality itself has become a hot-button topic in academic and popular discourse, making it seem particularly timely in today’s media landscape.¹¹ Indeed, sellers of contemporary serial fiction through apps like Radish have made the claim that even though seriality is a Victorian invention,

The Industrial Revolution, which gave rise to serialization the first time around, drastically altered patterns of human behavior just as the Digital Revolution is doing today [...] Given the magnitude of changes taking place today, a return to serialization seems to be the perfect way to adapt literature for a fickle modern attention span that thrives on easy availability and instant gratification.¹²

But the convenience factor offered by short, easily consumed parts cannot solely explain the wild success of something like *Serial*. After all, trends in television over the last ten years have moved *away* from seriality toward a model of release

¹⁰ Nielsen, Phelan, and Walsh, “Ten Theses,” 102.

¹¹ See, for instance, Sean O’Sullivan, “The Inevitable, the Surprise, and Serial Television,” in *Media of Serial Narrative*, edited by Frank Kelleter (Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2017), 204-221; and Felix Brinker, “Transmedia Storytelling in the ‘Marvel Cinematic Universe’ and the Logics of Convergence-Era Popular Seriality,” in *Make Ours Marvel: Media Convergence and a Comics Universe*, edited by Matt Yockey (Austin: University of Texas Press, 2017), 207-233.

¹² Seung Yoon Lee, “Fiction on your phone? That’s novel,” *Medium*, 26 July 2017, accessed 12 June 2019, <https://medium.com/radish-fiction/fiction-on-your-phone-thats-novel-bf402e2e84b2>.

that 'dumps' all episodes of a season at once online, encouraging viewers to 'binge-watch' them in one or two sittings.

However, as Haugtvedt points out, the temporal gaps created by serial release may strongly impact the way that audiences relate to a narrative, encouraging them to co-construct the narrative by producing their own fictive discourse.¹³ This phenomenon finds a direct antecedent in Victorian crime fiction. Haugtvedt explains that "the reporting of sensational murders blurred the line between fact, speculation, and fabrication in ways that reveal the interdependence of journalistic serial narratives and fictional serial narratives."¹⁴ Victorians loved true-crime and would often engage in "murder tourism," visiting sites of notorious crimes and stealing keepsakes.¹⁵ Compare this to the obsessiveness of *Serial* fans who have tracked down the real-life people featured in the podcast, including locating the home of suspect Jay Wilds.¹⁶ The Victorian voraciousness for stories of violence initiated both a genre and an industry of quickly-produced, serialized tales that not only took great liberties with fact but also invited readers to participate in their own speculation. "This interrogation of historical probabilities," Haugtvedt asserts, "powerfully resembles participation in fictional worlds in that both depend upon imaginative invention in relation to a constellation of foregoing evidence."¹⁷ Several critics have noted the numerous ways in which *Serial* host Sarah Koenig's narration and the podcast's various editorial touches facilitate this.¹⁸ For instance, Koenig invites the listener to participate in speculation by sharing her own hypotheses, speaking colloquially, and even sometimes directly imploring the listener by ending her sentences with "Right?" Haugtvedt's research also shows that Koenig's intentional or unintentional fictionalization is only one part of the equation; audience reception, including listeners' online discussion, speculation, and sleuthing, account for a dialectical fictionalization facilitated by seriality.¹⁹

Seriality, however, is not the cause but rather the vehicle for what listeners have found so appealing about narrative podcasts—that is, the unique pleasures afforded by the fictionalization of real people and real events. *Serial*, as Haugtvedt has shown, takes its structure and tropes from Victorian crime stories, which themselves blur the lines between reporting and inventing. This blend has also ended up appealing strongly to a young, twenty-first-century (primarily Anglo-American) audience, which, like the Victorians, is in the

¹³ Haugtvedt, "The Ethics," 8.

¹⁴ Haugtvedt, "The Ethics," 9.

¹⁵ Haugtvedt, "The Ethics," 10.

¹⁶ Haugtvedt, "The Ethics," 10.

¹⁷ Haugtvedt, "The Ethics," 10.

¹⁸ See, for instance, McCracken, "The *Serial* Commodity," 55; and Leslie Grace McMurtry, "I'm Not a Real Detective, I Only Play One on Radio': Serial as the Future of Audio Drama," *The Journal of Popular Culture*, 49.2 (2016), 306-324: 307.

¹⁹ Haugtvedt, "The Ethics," 8 f.

midst of a pop culture fad that has seen a sharp rise in true-crime narrative media.

3. *Factual and Fictional Effects in Serial*

At first, it may seem that *Serial* simply narrativizes the events of real-life subjects, organizing them into narrative form. Indeed, Koenig, whose background is in court reporting, often signals the supposed factuality of *Serial*'s representation of the Lee murder case through the inclusion of archival audio such as suspect interrogations and court proceedings (not to mention all the paratextual materials housed on the podcast's website, which includes municipal maps and crime scene photos). However, as Jillian DeMair points out, many of Koenig's methods of authentication—or, as Barthes would put it, Koenig's employment of “reality effects”—are to be found in fiction, *including* her “presentation of archival material [, which] mimics the literary convention often called a ‘discovered manuscript fiction,’ in which a narrator claims to have received information from a credible source, compiled the facts from a historical chronicle, or acquired some artifact that authenticates the claim.”²⁰ Even if, as Barthes has attested, there is no purely nonfictional mode of discourse (which would render all nonfictional narrative, not just *Serial*, fictive to some degree), Koenig pushes beyond the modes of fictive discourse into fictionalization when she invents human subjects' personalities.²¹

In *Serial*'s sixth episode, Adnan Syed voices his objection to this very tendency of Koenig. His obvious disturbance rattles Koenig, who does not seem aware of the fictionalizing effect of her seemingly unintentional invention:

Sarah Koenig: My interest in it, honestly, has been you, like you're a really nice guy. Like, I like talking to you, you know, so then it's kind of like this question of well, what does that mean? You know.

Adnan Syed: (Long Pause.) I just, yeah, oh, I mean, you don't even really know me though, uh, Koenig, I'm—you don't. I-I—maybe you do. Maybe, I don't—we only talk on the phone. I don't understand what you mean. I'm not—I mean, it's-it's-it's just weird to hear you say that, because, I don't even really know you—

Sarah Koenig: But wait, are you saying you don't think that I know you at all?

²⁰ Jillian DeMair, “Sounds Authentic: The Acoustic Construction of *Serial*'s Storyworld,” in *The Serial Podcast and Storytelling in the Digital Age*, edited by Ellen McCracken (London: Routledge, 2017), 24-36: 25.

²¹ See Roland Barthes, “The Reality Effect,” in *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory, 1900–2000*, edited by Dorothy J. Hale, 229-234 (Malden: Blackwell Publishing, 2006).

Adnan Syed: I mean, for you to say that I'm a great person, I mean, like a nice person, then, you know what I'm saying? That—I-I don't know—I've only talked to you on the phone a few times.²²

Frank Zipfel contends that literary depictions of real people, in order to be truly considered fictional, must be “significantly altered versions of real persons.”²³ But as Hayden White has famously theorized, all historical writing, including biography, is “essentially a [...] fiction-making operation” due to the fact that events and entities do not speak for themselves but rather must be *interpreted* as a part of the process of narrativization.²⁴ Even though Lubomír Doležel has argued that, unlike fictional gaps, historical gaps *can* be filled in because they possess actual entities and events, unless we have access to information that falsifies a storyteller's account of a person, we have no sense of whether that storyteller's account is fictional or factual.²⁵ In a narrative podcast focalized through a narrating host, the narrator/producer determines how we receive both the lingual and non-lingual elements of this audio story, including how we see the real people qua ‘characters’ who populate it.

Thus, *Serial's* depiction of Syed is different from, for instance, a historical novel depicting Abraham Lincoln or Winston Churchill. Whereas we have independent historical and archival information about Lincoln and Churchill that can act as our factual reference, our access to Syed comes almost exclusively through Koenig's story unless we seek out the very limited information about Syed in other media avenues (which, in turn, mostly came about because of *Serial's* amplification of the Lee murder case). To use Marie-Laure Ryan's terms, even though *Serial's reference world* is the real world, we still cannot reliably test the accuracy of Koenig's portrayal of Syed.²⁶ Perhaps Syed *is* a “great guy,” but unless we go ourselves to the Maryland correctional facility housing him, we have no way of comparing *Serial's* Syed with the flesh-and-blood Syed. By participating in the podcast, as Sandra Kumamoto Stanley puts it, “he [Syed] has essentially become a text that has been analyzed and interpreted and co-opt-

²² Sarah Koenig, “The Case Against Adnan Syed,” *Serial*, podcast audio, 30 Oct. 2014, accessed 12 June 2019, <https://serialpodcast.org/season-one/6/the-case-against-adnan-syed>.

²³ Frank Zipfel, “Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality” in *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, edited by Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014), 103-125: 105.

²⁴ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 85.

²⁵ Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), 169-184.

²⁶ Marie-Laure Ryan, “Story/Worlds/Media: Turning the Instruments of a Media-Conscious Narratology” in *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, edited by Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon, (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014), 25-49: 33-35.

ed.”²⁷ This extends to the true-crime genre as a whole—if an audience is unfamiliar with the crime through previous media exposure, there is no reliable reference for whether or not certain elements have been fictionalized in the telling. Furthermore, as Olson and Fludernik have shown, elements of narrative are context dependent, and therefore, as DeMair asserts, audience members’ judgments “depend [...] on their expectations of the kind of narrative they are reading and their knowledge of certain conventions.”²⁸ For a young 21st-century American listener, for whom radio dramas may be a thing of ancient history, the relative newness and unfamiliarity of the narrative podcast form might render this kind of fictionalization—and the editorial constructedness that enables it—less immediately apparent than it is in other, older narrative media.²⁹ Even older audiences may be susceptible to treating the subject of podcasts as quasi-fictional entities due to media precedent. *Serial* and *S-Town* producer Julie Snyder herself has pointed out that while there is “a big tradition of fiction serial storytelling in radio” in the US, for the past half-century there has been no such tradition for “nonfiction serialized storytelling” due to logistical constraints.³⁰ The difficulty of getting an audience to tune in at the exact same time every week for a limited-run nonfiction serial is wiped away by the cheapness and formal freedom of podcasting (in which, for instance, episode length is much more flexible); but because these production constraints existed for so long, audiences are much more accustomed to hearing *fictional* stories in serial form on the radio than to nonfictional ones.³¹

Still, setting aside potential audience naiveté, *Serial*’s fictionalizing tendencies could be accounted for by the pitfalls of all ostensibly biographical storytelling, particularly within the true-crime genre, which in turn shows a tendency to explain even serial killers’ violence by organizing perpetrators’ lives into causal traumas, thereby rendering them more sympathetic because of the author’s or audience’s desire for normalization. *Serial*’s spin-off podcast, *S-Town*, however, directly challenges the way we think not only about nonfiction but, strangely enough, the way we think about *the novel*.

²⁷ Sandra Kumamoto Stanley, “‘What We Know’: Convicting Narratives in NPR’s *Serial*,” in *The Serial Podcast and Storytelling in the Digital Age*, edited by Ellen McCracken (London: Routledge, 2017), 72-84: 84.

²⁸ Monika Fludernik and Greta Olson, “Introduction,” in *Current Trends in Narratology*, edited by Monika Fludernik and Greta Olson, (Berlin: de Gruyter, 2011), 1-33: 3; DeMair, “Sounds Authentic,” 36.

²⁹ As McMurtry has noted, broadcast radio serial dramas have been significantly less popular in the US than in Europe: “Twenty-first century Americans do not see themselves as missing out on edgy European audio drama or BBC Classic Serials.” (McMurtry, “I’m Not a Real Detective,” 307).

³⁰ Lev Grossman et al., “Contemporary Seriality: A Roundtable,” in *Narrative 27.1* (2019), 109-128: 113.

³¹ Grossman et al., “Contemporary Seriality,” 113.

4. *S-Town*: The “first true audio novel”?

Like *Serial*, *S-Town* received massive attention and acclaim in the US, winning its own Peabody Award, which honors excellence in TV, radio, and online storytelling. But unlike the weekly-posted *Serial*, all seven episodes of *S-Town*—pointedly called “chapters”—were posted online at the same time on March 28, 2017. Produced by the creators of *Serial* and hosted by journalist Brian Reed, *S-Town* profiles the colorful John B. McLemore, an incredibly intelligent misanthrope and antique horologist. While the podcast was still in production in 2015, John committed suicide by drinking potassium cyanide. Reed places this occurrence extra-diegetically at the end of the podcast’s second chapter, and the remaining five chapters deal with the fallout of John’s death as well as a slow uncovering of the secrets of his life. *Serial*’s 175 million downloads dwarf *S-Town*’s total of 77 million (as of March 2018), but two years after its release, *S-Town* “still remains one of the most popular podcasts in the world” as well as the record-holder for most downloads in its first week (16 million) and its first month (40 million).³² Even though *S-Town* is also labeled a work of nonfiction, featuring a real journalist interacting with real people in a real town, its Peabody Award profile reads, “‘S-Town’ breaks new ground for the medium by creating the *first true audio novel*, a non-fiction biography constructed in the style and form of a 7-chapter novel” (emphasis added).³³ The Peabody judges use with ease two seemingly contradictory terms for the same work of audio storytelling: *novel* and *non-fiction biography*. Considering the vast catalogue of audio dramas from the twentieth century into the present day, how can we make sense of such an audacious claim?

It could very well be that the Peabody committee, in their declaration that *S-Town* is “the first audio novel,” is willfully adopting a conceit of some kind, recognizing Brian Reed’s storytelling talent using the same honorific criteria *as though* he were a novelist. But after all, a few years before, *Serial* won a Peabody Award in recognition of its storytelling; why not also honor *S-Town* as yet another, albeit tonally and structurally different, “experiment in long-form, non-fiction audio storytelling”?³⁴ For the sake of inquiry, I am electing to take the Peabody committee at its word and will explore the idea that what, by the committee’s own words, is factually a “biography” also bears significant novelistic traits through the producers’ deliberate processes of fictionalization, including what Lamarque and Olsen have called the *institutional practice* of fiction, the de-

³² “Serial,” *Peabody Awards*, accessed 3 Mar. 2019, <http://www.peabodyawards.com/award-profile/serial>; Drew Taylor, “‘S-Town’ podcast impact still felt in Woodstock, 1 year later,” *AP News*, 26 Mar. 2018, accessed 12 July 2019, <https://www.apnews.com/f181f5504ff146edace036c7b3a7dc5d>.

³³ “S-Town,” *Peabody Awards*, accessed 3 Mar. 2019, <http://www.peabodyawards.com/award-profile/s-town>.

³⁴ “Serial,” *Peabody Awards*.

ployment of novelistic sympathy, and emplotment. Furthermore, *S-Town* employs what I theorize as podcast-specific modes of fictionalization; for instance, I argue that the focalization of the story through Brian Reed, a member of an East-Coast-based intellectual and liberal media organization, aids in rendering the ‘trashy’ Southern John B. McLemore into a ‘character,’ down to his strong Alabama accent.

So, if *S-Town* is a novel, what makes it so? On the surface, numerous literary tropes, especially those to be found in the American Southern Gothic novel, provide an answer, but, as I will show, it is not so much allusion as it is *institutional practice* which makes the presence of these tropes a significant factor in the fictionalization of *S-Town*.³⁵ There’s the omnipresent Gothic symbolism of the clock and the maze, both of which conjure up self-referential images of the novel form, particularly the realist novel that ascended in the mid-nineteenth century. John’s hedge maze is made up of concentric circles, mirroring the way the gears of a clock circumnavigate in tightly-controlled temporal movement, reminding one of the way that H.M. Daleski described the structure of Dickens’s major novels.³⁶ *S-Town* is transparently as obsessed with time as John was, with portions of its background music resembling the ticking of a clock.³⁷ The link between narrative time and human self-knowledge is beautifully voiced by one of John’s horologist friends: “The passage of time has something to do with me.”³⁸ The decaying McLemore house and property could not be a more perfect approximation of a Southern Gothic mansion, predating the American Civil War and complete with family graves; John’s mother says it’s been here “since time.”³⁹ The *sujet* of *S-Town* consists of Brian Reed on a novelistic quest *à la recherche du temps perdu*, in search of John’s lost time.

In the very first chapter, John includes William Faulkner’s short story *A Rose for Emily* in the bundle of “bedtime reading” he sends to Reed to facilitate the latter’s understanding of the situation in Woodstock. The other recommendations are stories by Guy de Maupassant and Shirley Jackson, all of them featuring, in Reed’s words “a creeping sense of foreboding—in these places that are allegedly home to polite society, an undercurrent of depravity.”⁴⁰ The inclusion

³⁵ Zipfel, “Fiction across Media,” 108.

³⁶ Using Dickens’s own language from *Dombey and Son*, Daleski argues that the “characteristic structure of Dickens’s large ‘social’ novels [...] is that of a ‘round world of many circles within circles’” moving in tight, supple rotations (H. M. Daleski, *Dickens and the Art of Analogy* (New York: Schocken Books, 1970), 118).

³⁷ Brian Reed, “Chapter III: Tedious and Brief,” *S-Town*, Podcast Audio, 28 Mar. 2017, accessed 17 Jun. 2019, <https://stownpodcast.org/chapter/3>.

³⁸ Brian Reed, “Chapter VII: You’re beginning to figure it out now, aren’t you?” *S-Town*, Podcast Audio, 28 Mar. 2017, accessed 17 Jun. 2019, <https://stownpodcast.org/chapter/7>.

³⁹ Brian Reed, “Chapter I: If you keep your mouth shut, you’ll be surprised what you can learn,” *S-Town*, Podcast Audio, 28 Mar. 2017, accessed 17 Jun. 2019, <https://stownpodcast.org/chapter/1>.

⁴⁰ Reed, “Chapter I.”

of this reading list, along with all of these other literary/novelistic tropes, situate *S-Town* itself among these pieces of fiction, casting itself as a literary descendent and signaling its own generic investments with very little subtlety—after all, the song that acts as outro music at the end of each chapter is actually *A Rose for Emily* by The Zombies. We can even recognize John as embodying any number of specific character types, including the unseemly, raunchy, and tragic Sir John Falstaff, complete with a younger ward who chooses family responsibilities over keeping company with his unrespectable mentor. The first two chapters of *S-Town* establish John’s character through the imposition of a false murder mystery as an instantiating conflict, with John as the Victorian-born archetype of the misanthropic genius detective Sherlock Holmes.

I am not attempting to conflate literariness with fictionality, a practice to which Paul Dawson objects in his “theses against fictionality.”⁴¹ More than generic echoes or allusions, I assert that this excess of literary trappings establishes the *institutional practice* of fiction within the narrative discourse of *S-Town*. The literariness is a *part* of the fictionality. Therefore, even though, like *Serial*, *S-Town* takes the extratextual world as one of its referents, unlike *Serial*, *S-Town* also immediately establishes the world of novels and short stories as an equally important referent. Reed’s interpretation of the shared theme of the “bedtime readings” suggests that *S-Town* itself is such a story, comfortably sitting on the shelf between the Faulkner and the Jackson. *S-Town* producer Julie Snyder likens the narrative to a “parable.”⁴²

Indeed, at times, John seems to cooperate with Reed’s establishment of a quasi-fictional storyworld. In addition to providing short stories as background information, when it comes to his sexuality, John also treats fiction as a reference. He finds such resonance with Annie Proulx’s short story, *Brokeback Mountain*, that he calls it “The Grief Manual.”⁴³ Collapsing the boundaries between a fictional short story and the quasi-narrative, nonfictional form of a manual, John’s alternative title reveals a persistent sense of the inseparability of fiction and real life. His suicide note and manifesto function similarly. The suicide note, meant to be read after death, overlays a story of development, with all its concomitant closure, onto the circumstances of John’s life, belying his vocalized nihilism. When Reed asks John why he is suicidal in Chapter IV, John says it is because he is “tired in a way [he] can’t put into words.”⁴⁴ But he already *has* put it into words, and put it into words that organize the moments of his life into a *bildungsroman*. His manifesto, it turns out, is its own factual/fictional sto-

⁴¹ Paul Dawson, “Ten Theses against Fictionality,” in *Narrative* 23.1 (2014), 74-100: 78.

⁴² Grossman et al., “Contemporary Seriality,” 117.

⁴³ Brian Reed, “Chapter VI: Since everyone around here thinks I’m a queer anyway,” *S-Town*, Podcast Audio, 28 Mar. 2017, accessed 17 Jun. 2019, <https://stownpodcast.org/chapter/6>.

⁴⁴ Brian Reed, “Chapter IV: If anybody could find it, it would be me,” *S-Town*, Podcast Audio, 28 Mar. 2017, accessed 17 Jun. 2019, <https://stownpodcast.org/chapter/4>.

ry, an apocalyptic prediction based on research but ultimately consisting of prediction and speculation. John's manifesto, *Critical Issues for the Future*, is a dystopian narrative of the consequences of catastrophic climate change. To quote the manifesto directly, the world will

enter a new Dark Ages, a sort of new feudalism ruled by theocratic dictators [...] [E]xpect public mutilations, executions, and torture to make a comeback in this region, flogging, boiling, burning, hand-cutting, hanging, evisceration, honor killings, gang rape. Due process will perish, and confederates will betray each other for minuscule gains. That gain may be as mundane as a morsel of food or a drink of water.⁴⁵

Skov Nielsen et al. categorize dystopian fictive discourse as one of the prime examples of their thesis that "fictive communication may invite the reader or listener to map an engagement with representations of *what is not* onto *what is*," thus "[...] substantially affect[ing] his or her sense and understanding of what is."⁴⁶ Reed confesses that his first reaction to John's bleak account was to deny its likelihood, but then he admits that he thought the same thing about John's suicide, strongly implying that the eventually-revealed non-fictiveness of John's avowal to commit suicide has now drastically affected Reed's attitude toward the debatable fictiveness of John's manifesto.

In this way, *S-Town* builds its storyworld on a shared literary-cultural reading experience. As Ryan attests, "The imagination [...] will import knowledge from the real world to fill out incomplete descriptions" in fiction, but as Lamarque and Olsen make clear, when an audience is presented with fiction-specific conventions, the audience will also use the knowledge of these conventions to fill out incomplete descriptions.⁴⁷ From the beginning, *S-Town* establishes similar fictive conventions as *Serial* did, particularly when fictionalizing the protagonist of the story, but with a significant difference: *S-Town* explicitly invites its audience to use what it knows of short stories and novels to fill in gaps about the character of John B. McLemore, the setting of his house and of Woodstock, and even the plot of the tragedy of John's life, death, and legacy. Stacking on another layer of referentiality, in order to fully understand *S-Town*, we must have already listened to *Serial*. *S-Town* presents itself as the inheritor of *Serial*, with Sarah Koenig beginning each episode by announcing, "Chapter One," "Chapter Two," as though it is she, in fact, who is the frame narrator of *S-Town*, just as Ira Glass is the frame narrator of *Serial*, his audio-storytelling vehicle *This American Life* an origin-text in this chain of inheritance.

Koenig's frame narration invites us, from the first second of *S-Town*, to expect a fictionalized true-crime story, and indeed, the promotion for *S-Town* invited the same. However, it turns out that the speculative nature of the central

⁴⁵ Reed, "Chapter IV."

⁴⁶ Nielsen, Phelan, and Walsh, "Ten Theses," 68.

⁴⁷ Ryan, "Story/Worlds/Media," 35; Lamarque and Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, 108.

conflict within *Serial* lends itself much more easily to emplotment than does *S-Town*. (I believe that's why *Serial* has remained so much more popular. *S-Town*'s structure is a bait and switch.) Thus, part of *S-Town*'s fact/fiction interplay involves an interplay of genre—specifically, the true-crime genre and the realist genre. Even though, in the *fabula* of *S-Town*, it becomes quickly apparent to Reed that there was no covered-up murder in Woodstock, in the *sujet* of the podcast the audience is made to believe for at least the first two chapters—and again, sporadically, through the remaining chapters—that there is some mystery or conspiracy to uncover in *S-Town*.

This is also the driving force behind *Serial*, to uncover the truth, and, as DeMair points out, it's a very Victorian approach to storytelling; Richard Alewyn, in "The Origin of the Detective Novel," has traced how Victorian realist novels are driven by the idea that methodically archiving and ordering facts can uncover reality.⁴⁸ Because *Serial* is actually a detective story, the premise (and promise) that there is a truth out there to discover is an easy one for the audience to accept and internalize.⁴⁹ But since the murder referenced at the beginning of *S-Town* is a red herring, the trajectory of the fictionalized plot of *S-Town* reroutes midstream with the revelation of John's suicide. We see this attempt to spell out a generic shift in Chapter III, the chapter which details the circumstances of John's suicide. Reed narrates:

[I]n the aftermath of his [John's] death, a whole other story unfurled in front of me piece by piece. A story I could picture John laying out for me with outrage and humor and sadness, maybe even written by one of his favorite short story writers. I could see John handing it to the next visitor he coaxed down to Bibb County as their bedtime reading, saying, read this, it'll help you understand this place I've lived nearly every one of my days. It'll help you understand me.⁵⁰

If *Serial* takes structural cues from a Victorian serial detective novel, then from Chapter III onward, *S-Town* aspires to the Modernist, character-driven introspection of Proust.

Yet Reed's fictionalization of John turns out more problematic than Koenig's fictionalization of Syed. What so many critics have identified as the key element of *Serial*'s commercial success—its invitation to participate in solving a mystery—would not be present in the story of *S-Town* without the imposition, first, of what turns out to be a false murder accusation and, second, Reed's imposition of a discoverable truth behind John himself. In this way, Reed is a true realist in the Victorian sense, "attempt[ing]," as George Levine would put it, "to use lan-

⁴⁸ Richard Alewyn, "The Origin of the Detective Novel" in *The Poetics of Murder*, edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, translated by Glenn W. Most, (San Diego: Harcourt, 1983), 62-78: 68; quoted in DeMair, "Sounds Authentic," 32.

⁴⁹ McCracken has argued that "*Serial* takes strong positions beneath the veneer of post-modern uncertainty" (McCracken, "*Serial* Commodity," 64).

⁵⁰ Reed, "Chapter III."

guage to get beyond language, to discover some non-verbal truth out there.”⁵¹ And like the Victorians, Reed’s deployment of novelistic realism in attempting to represent John B. McLemore’s life and death at times betrays a deep uneasiness with the arbitrariness of emplotment; willy-nilly, he picks up new tropes from detective fiction as he goes along and fails to resolve them, including an inheritance squabble, a hunt for a buried treasure, and a government conspiracy.⁵² There *is* a murder mystery here, Reed seems to insist, but “the body that would expose Shit-town” is John’s.⁵³ Except in the end there’s no nefariousness to uncover, no culprit to unmask. The result is a confusion of warring plots which becomes even further confused as the last two chapters drop everything else in favor of emplotting John’s sexuality and thwarted romances, cathecting his thwarted romance with his hometown.

In *Serial*, the promise of solving a murder compels a process of fictionalization; the speculation engaged in by Koenig and the listeners feeds the instantiation of conflict, which, as Abbott has argued, incites “desire” in a narrative’s audience and can result either in “satisfaction” or “frustration” depending on the narrative’s closure or lack thereof (suspense).⁵⁴ In *S-Town*, once an unsolved murder is removed as the story’s conflict, its producers switch fictionalizing modes from one driven by a murder mystery to one driven by suspense of a different kind: the answer to the question of why John B. McLemore killed himself. All the conventions of fiction established in the early chapters set us up, as listeners, for the question to be satisfied. And it is satisfied—much more neatly than the ending of *Serial* satisfies its propulsive question, *Did Adnan Syed kill Hae Min Lee?* In the last two chapters especially, Reed systematically lays out the dimensions of John’s depression, his disappointment in love, and his disillusionment with his home within the context of this question of his suicide’s motivation, ending with a passage full of poetic license that could have come straight from Faulkner: Reed paints before our mind’s eye the nineteenth-century Bibb County at the mercy of John’s gangster grandfather, then focuses on the image of John’s mother, sitting on the land and ritually rubbing her pregnant belly, praying to God to make her child a genius. All of these details lead us up to the birth of John B. McLemore, lending his fate an air of inevitability and predetermination.⁵⁵ Additionally, by withholding John’s suicide note—the document that is supposed to explain his suicide—until the very end of the podcast, Reed makes *S-Town* come to the kind of climactic, orgasmic end that

⁵¹ George Levine, *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterly* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 6.

⁵² Levine, *The Realistic Imagination*, 12.

⁵³ Reed, “Chapter III.”

⁵⁴ Abbott, *The Cambridge Introduction*, 57.

⁵⁵ Reed, “Chapter VII.”

Judith Roof has classified as necessarily heteronormative.⁵⁶ The pleasure of listening to John’s story ends not when John commits suicide, which, after all occurs diegetically at the end of Chapter II. Rather, it ends at the conclusion of the podcast’s final episode, after the question *Why did he do it?* has come, satisfyingly, to a conclusion.

And the form that this satisfactory closure takes, the fictional mode that Reed uses to resolve the generic confusion of the earlier episodes, is a marriage plot. As Robyn Warhol points out in her exploration of queer relationships and seriality in *Tales of the City*, “one of the definitions of the marriage plot is that the heroine’s story can be resolved only by marriage or death; there are no other options [...]”⁵⁷ Normalizing John’s suicide by placing it in the context of his supposed failure to find a life partner, as Reed does, coheres John’s life to the marriage plot and coheres his death to one of the only two options for the protagonist’s fate.

Reed’s imposition of the marriage plot in these final episodes results in a conspicuous mishandling of John’s masochistic behavior. Tellingly saving this revelation for the final chapter as well, Reed recounts a ritual that John gave the mischievous title “Church”; John would have his younger friend Tyler Goodson tattoo over tattoos as well as re-pierce his nipples multiple times. Reed explains John’s masochism by likening it to cutting, a self-harm behavior, and juxtaposes the details of “Church” with a lengthy exploration of the possibility that John had experienced mercury poisoning and thus had gone mad as a hatter.⁵⁸ Commentators have found the disclosure of these details controversial and have castigated Reed not only for potentially outing a queer man without his consent but also voyeuristically broadcasting his erotic practices. As cultural critic Daniel Schroeder points out, Reed “tries to translate McLemore into a framework he understands,” but his perspective as a heterosexual man lacks the “queer knowledge” needed to comprehend and respect John’s behavior.⁵⁹

Indeed, the marriage plot—both in content and in structure—does not allow for a BDSM practice that defies heteronormative closure. As critics have long recognized, masochism is not necessarily the experience of feeling pain as pleasure, but, rather, feeling pleasure in a state of *suspense*.⁶⁰ John’s masochism ex-

⁵⁶ Judith Roof, *Come as You Are: Sexuality and Narrative* (New York: Columbia University Press, 1996), 6.

⁵⁷ Robyn Warhol, “Making ‘Gay’ and ‘Lesbian’ into Household Words: How Serial Form Works in Armistead Maupain’s *Tales of the City*,” *Contemporary Literature* 40.3 (1999), 378-402: 399.

⁵⁸ Reed, “Chapter VII.”

⁵⁹ Daniel Schroeder, “S-Town Was Great: Until It Forced a Messy Queer Experience Into a Tidy Straight Frame,” *Slate*, 11 Apr. 2017, accessed 12 June 2019, http://www.slate.com/blogs/outward/2017/04/11/s-town_podcast_s_treatment_of_queer_experience_hobbled_by_straight_biases.html.

⁶⁰ See, for instance, the definitive Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty*, translated by Jean McNeil (New York: George Braziller, 1971).

ceeds Reed's ability to explain it through the marriage plot, *because masochism itself is anti-closure*. Reed's explanation of "Church" locates the inciting conflict in John's thwarted quest for a monogamous life-partner, and thereby attempts to satisfy our desire, as listeners, to learn why John would harm himself and eventually commit suicide. But Reed's explanation necessarily misses the fact that masochism (as it appears in *S-Town*) cannot be explained through this heteronormative framework, perhaps cannot even be narrativized at all in the way we are accustomed to understanding narrative (as is Roof's contention).⁶¹

So far, I have focused more on the fictionalization at work in *S-Town* and less on the idea of the podcast's specifically novelistic components. This is because I think that when the Peabody Awards committee and other commentators say that they find the podcast to be a "novel," they actually mean that it is highly fictionalized as well as highly dependent on fictional tropes, including master plots.⁶² However, there remains one more supposedly novelistic trait that bears investigation: If you skim through the dozens of published reviews of *S-Town*, you will see the words "empathy" or "empathetic" repeated many times.⁶³ Popular discourse on the novel form takes for granted that *empathy* is one of its necessary requisites, and indeed the inculcation of empathy, especially in young readers, is used as one of the justifications for the novel's continued existence in our own day. Scholars have seen the nineteenth century as a time in which the novel form became established as a vehicle for *sympathy*, a term, as Suzanne Keen desponds, that has been hopelessly conflated with *empathy*.⁶⁴ Studies of the novel's rise favor the term sympathy, which refers to the phenomenon that occurs when reading fiction and, as Catherine Gallagher puts it, "someone else's emotion becomes our own. It is the conversion of the idea of someone else's passion into a lively impression of that passion, which is indistinguishable from actually feeling the passion oneself."⁶⁵ In addition to this "feeling *with*" a character, sympathy can also mean "feeling *for*" a character (that is, experiencing a kind of compassion for that character's fictive emotions), and indeed, these two processes can be seen as indistinguishable.

⁶¹ Roof, *Come as You Are*, xxxi f.

⁶² "S-Town," *Peabody Awards*.

⁶³ See, for instance, Spencer Kornhaber, "S-Town Is a Well-Crafted Monument to Empathy," *The Atlantic*, 30 Mar. 2017, accessed 12 July 2019, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/03/s-town-podcast-review-empathy-cultural-divides/521325/>; and Siobhan McHugh, "Why S-Town invites empathy, not voyeurism," *The Conversation*, 26 Apr. 2017, accessed 12 July 2019, <https://theconversation.com/why-s-town-invites-empathy-not-voyeurism-76510>.

⁶⁴ Suzanne Keen, "Intersectional Narratology in the Study of Narrative Empathy," in *Narrative Theory Unbound*, edited by Robyn Warhol and Susan S. Lanser (Columbus, OH: Ohio State University Press, 2015), 123-146: 133.

⁶⁵ Catherine Gallagher, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1920* (Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press, 1994), 169.

Since the Victorian era, one of the assumed functions of the realist novel has been to initiate sympathy in the reader through the fictive portrayal of suffering.⁶⁶ The theory goes that portraying a suffering fictional subject allows readers to inhabit another person's (i.e. a character's) existence by perceiving (so to speak) that separate person's plight; since, as Gallagher has explained, this existence is actually "nobody's," a reader can in fact fully apprehend that character's dimensions, which would be impossible with a real person.⁶⁷ The novel, therefore, supposedly instructs readers to self-improve or to go out and alleviate real suffering. Whether or not reading novels actually inspires altruism is very much up for debate.⁶⁸ But what is clear is that the *sympathetic portrayal of suffering* has been so irrevocably assumed to be an integral part of the novel that an *autobiographical podcast*, if it portrays sympathetic suffering, can be said to be novelistic. Even further, this theory of the novel implies that if pain and suffering are portrayed sympathetically, the aforementioned autobiography *is* a novel, as though this convention allows fiction to overpower nonfiction. This has fascinating and perhaps startling implications, especially when it comes to the un-narrated story of slavery in the United States, which lies beneath the surface of *S-Town*.

John's largest tattoo, we learn in Chapter VII, is a bullwhip resting across his shoulders atop a back completely covered in lash marks. To create this tattoo, John apparently "hand-picked" a tree branch from the woods and asked Tyler and his friends to whip him with it and then tattoo lash marks over the wounds.⁶⁹ The whipping and the tattoo evoke, Reed says, an image included in John's manifesto: "A photo of a slave named Gordon who was believed to have escaped from a plantation in Louisiana, and whose back was photographed and distributed by abolitionists as visual proof of the terrors of slavery."⁷⁰ John's imagistic, phenomenological conjuration of white cruelty and black suffering makes a significant change from his usual mode of highly verbal expression—and the difference is appropriate. Biman Basu points out that in the Foucauldian tradition, inscription of the body is seen as a metaphorical act, the symbolic branding of the body. However, rather than "a writerly or academic indulgence in metaphor," for "African American and postcolonial discourses," "whipping as scripting" *literalizes* "the palimpsestic relation between the historical text and the body."⁷¹ No longer in the realm of metaphor, of fictionality,

⁶⁶ See, for instance, Rachel Ablow's excellent work on this subject in Rachel Ablow, *The Marriage of Minds: Reading Sympathy in the Victorian Marriage Plot* (Stanford: Stanford University Press, 2007).

⁶⁷ Gallagher, *Nobody's Story*, xv.

⁶⁸ Keen, "Intersectional Narratology," 134; 139-141.

⁶⁹ Reed, "Chapter VII."

⁷⁰ Reed, "Chapter VII."

⁷¹ Biman Basu, *The Commerce of Peoples: Sadomasochism and African American Literature* (Lanham, MD: Lexington Books, 2012), 8.

John's self-flagellation in part makes readable—and, indeed, inescapable, undeniable—the unnarrated horror of slavery which Reed, the narrator, seems reluctant to approach.

Just as seriality, in Warhol's words, "resists the settled, cathartic closure of tragedy and the redemptive telos of sentimentalism," the suffering depicted in *S-Town* resists closure.⁷² It resists closure because of its queerness, which "defies the heteronormative closure of the marriage plot."⁷³ It resists closure because masochism itself is suspenseful and thus anti-closure. And, finally, it resists closure because one of its significant inscriptions—the whip and lash marks—literalizes the still-open and unending pain of slavery. In this way, the form of *S-Town* bears more in common with its parent *Serial* than might be immediately obvious. Though *S-Town* was not serialized, as McCracken points out, "[e]ven when listening in the binge mode, there are inevitable delays in consuming the podcast straight through without interruption."⁷⁴ Both *Serial* and *S-Town* are multi-part stories that fictionalize their subjects through a dubiously sympathetic exhibition of their pain. Rather than a nineteenth-century plot of crime and punishment, *S-Town* in the end scaffolds a marriage plot onto autobiographical events. I do not mean to suggest that fictional precedents established in nineteenth-century novels perfectly cohere to twenty-first-century digital storytelling. I am not attempting to erase historical or modal differences. Rather, it is my contention that what we see playing out in *Serial* and *S-Town* amounts to more than the transformations of fictional and novelistic conventions across time. Realism, sympathy, the detective novel, and the marriage plot have all been with us in some way, shape, or form since their inception in the Victorian age. But contemporary narrative phenomena like *Serial* and *S-Town* rely on these specific conventions, and understanding them requires understanding the history of the novel.

5. *Toward a Theory of Fictionality in Narrative Podcasts*

While it is certainly true that *S-Town* appropriates the fictional tropes of specific novel genres, one of the elements that make podcasts modally distinct from the novel or the short story is the inclusion of the literal *voices* of narrators and characters. At first glance, the direct representation of the subjects' voices in *Serial* and *S-Town* can seem to be a counter-fictional element of the narrative podcast form, allowing the people who appear within them to tell their own story in their own words. However, as DeMair points out, the auralty of the podcast form can further obscure the role of editing in the shaping of stories like *Serial*

⁷² Warhol, "Making 'Gay' and 'Lesbian,'" 399.

⁷³ Warhol, "Making 'Gay' and 'Lesbian,'" 399.

⁷⁴ McCracken, "The *Serial* Commodity," 60.

and *S-Town*; whereas in a television interview, where edits to an interviewee’s responses must be masked with awkward cuts away from the speaker, in a podcast there is no such telltale visual sign, and so recognition of audio editing can take much more expertise.⁷⁵ Indeed, the auditory format can give an almost archival (and thus *factual*) slant to a podcast’s contents, including what Elke Huwiler and Götz Schmedes have identified as the “paraverbal” aspects of radio drama such as intonation, background noise, etc.⁷⁶ In other words, the crunching of the gravel underneath the feet of Reed and McLemore as they walk through the hedge maze can produce a kind of auditory *mise en scène* that serves to make the moment seem more real, as though Reed had merely lived this audio rather than composed it.⁷⁷ This, in turn, gives an impression of the direct representation of reality rather than showing itself for what it is—a highly edited, mediated product.

I would argue that subjects’ *accents* even lend themselves to this fictionalizing process, given the context of the podcast’s production. John B. McLemore’s audacious Alabama accent, combined with his sing-song cadence, provide a captivating audio experience one simply could not find in a textual novel. Yet, to the millions of listeners of this podcast, most of whom are far alienated from the geographical and social originations denoted by this accent, the accent itself could contribute to John’s fictionalization. Records pertaining to the regional cultures of listeners of *S-Town* are not available, but listeners of National Public Radio-affiliated shows definitively skew urban, US Northern, and liberal.⁷⁸ The voices of John, Tyler Goodson, and others, with their Alabama accents, may serve to render them more caricature-like to listeners. For instance, audio from

⁷⁵ DeMair, “Sounds Authentic,” 36.

⁷⁶ Huwiler and Schmedes are cited in DeMair, “Sounds Authentic,” 27; Elke Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst* (Paderborn: Mentis, 2005); Götz Schmedes, *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens* (Münster: Waxmann, 2002).

⁷⁷ McMurtry notes that this “found sound” tactic bolsters “an illusion of the real in audio fiction.” (McMurtry, “I’m Not a Real Detective,” 308).

⁷⁸ A 2012 Pew Research Center poll found that NPR listeners tend to be more highly educated and possess higher incomes than the average American public. In addition, 43% of NPR listeners identify as Democrats, 37% identify as Independents, and only 17% identify as Republicans. (“In Changing News Landscape, Even Television is Vulnerable,” Pew Research Center, 27 Sept. 2012, <http://www.people-press.org/2012/09/27/section-4-demographics-and-political-views-of-news-audiences/>.) NPR’s own audience demographic data from 2017 shows that adults from the East South-Central US states (Alabama, Kentucky, Mississippi, and Tennessee) are 51% less likely than the general US adult population to be NPR station listeners (Antonio Miller and Susan Leland, “Profile 2017: Insights into the Public Radio Audience,” National Public Radio, 2017, 15, accessed 22 Nov. 2019, https://dev-support.whro.org/images/pdf/NPR_Profile_2017.pdf). “Compared to the average U.S. adult, however, they [NPR listeners] are more likely to live in New England and Pacific states.” (Miller and Leland, “Profile 2017,” 7) US adults from smaller counties (i.e. rural areas) are also 25-50% less likely to be NPR listeners than the average US adult. (Miller and Leland, “Profile 2017,” 16).

an interview of Tyler Goodson that Reed conducted includes very Southern-inflected background affirmations from Tyler's "Uncle Jimmy." Since Uncle Jimmy is not in any sense a participant in the diegesis of *S-Town*, his exclamations like "yessuh" are unquestionably included for comedic effect, or, at the very least, to provide local color. When bookended within Brian Reed's prototypically Midwestern accent—the accent adopted by most mainstream, national news commentators in the US for its perceived/supposed neutrality—John's voice is othered. Northern, urban listeners may therefore draw on their prior conceptions of rural Southerners, informed in many cases by stereotypes in narrative media like cartoons and films. Sarah Koenig's accent is near-identical to Reed's in its so-called neutrality, but Koenig's vocal performance is more inflected than Reed's.⁷⁹ It's not exactly 'up-talk', a term which describes the way that many young American women have been noted to elevate their tone at the end of a sentence as though asking a question even if making a declaration. But Koenig's intonation *does* have the effect of making her narration sound more spontaneous instead of scripted, which, in turn, creates an air of intimacy with the listener, as though Koenig were ingenuously thinking out loud rather than reading from a script. Reed's intonation, on the other hand, is more monotonous, which has its own air of apparent neutrality. Though Koenig's and Reed's vocal styles differ, their *accents* both denote authority and credibility. Their subjects, like John with his Alabama drawl and Adnan Syed with his Black Vernacular-adjacent accent, are inversely subordinated; in a US cultural context, the accents reaffirm that Koenig and Reed are the controlling narrators, whereas Syed and McLemore are the constructed characters.

The combination of verbal and paraverbal institutions of fiction and fact are not new. When considering the precedent of radio drama, I am reminded of Orson Welles's 1938 dramatization of *The War of the Worlds*, which appropriated the form of the radio news broadcast (including coverage of the Hindenburg disaster) to lend an electrifying air of authenticity to a fictional story about alien invasion. However, as I have made clear, the rise of the narrative podcast is more than a simple reprise of radio; it is not a retro trend. It is, instead, a fascinating site of resistance to a media landscape saturated with the visual, a repudiation of visual culture within the mainstream. Building from Marshall McLuhan's argument in *Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Sandra Kumamoto Stanley points out that, just as the invention of the Gutenberg press shifted storytelling culture from oral to print, "privileging the eye over the voice, the visual over the acoustic," the electronic age has also enacted another

⁷⁹ McCracken addresses Koenig's vocal performance, but focuses more on her diction and rhetoric than on intonation, and does not address her accent (McCracken, "Serial as Digital Constellation," 194).

paradigm shift in the “human imagination.”⁸⁰ In a time when narrative consumption has never been more customizable and our daily lives have never been more saturated with multimodal media, it is highly significant that the narrative podcast—a form that in and of itself makes use of a single, pre-digital (aural) mode—has garnered hundreds of millions of devotees.⁸¹ Why? Could it be that the act of “listening bridges *both* the sensory, embodied experience *and* the political realm of debate and deliberation,” thus perhaps satisfying a thirst for embodied experience in this cerebral, postmodern existence, as Kate Lacey posits?⁸² If that alone explained it, non-narrative podcasts would be just as popular as narrative ones.

I hypothesize that the answer lies in the way that listeners are engaging with the real people depicted in these podcasts at least partially as though they were fictional characters. Lev Grossman, discussing contemporary serial films and TV shows, has observed that the way we consume these stories renders them “book-like”: “The hallmark of reading, especially reading in a codex format, is the massive amount of control you have over it. You take it everywhere; if you want to go back through, you can review a chapter, you can jump back and forth, you read at your own pace, you can control the speed.”⁸³ Prior to the dawn of the podcast form, serial audio storytelling had no precedent for this degree of receiver control over consumption. It may well be the case that, when receivers encounter a narrative in this form, they fall back on preset modes of interpretation that align with the closest experienced corollary—literature. Now, certainly, this degree of receiver control could apply to a nonfiction book as easily as it could to a novel, but when combined with the institutions of fiction and fictive discourse I have laid out above, a production/publication format which receivers have heretofore associated with fiction has demonstrably resulted in those receivers responding to the narrative as though it were fiction. As Abbott attests, “too much art and narrative drive” in a nonfiction narrative can, in receivers’ minds, violate the boundaries of fact.⁸⁴

⁸⁰ Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962); Stanley, “What We Know”, 74.

⁸¹ McCracken has argued that “oral storytelling in the digital age almost immediately overcomes the transitory nature of traditional oral communication” in part because of online engagement via social media and online discussion forums (McCracken, “Serial as Digital Constellation,” 187). I contend, however, that paratextual engagement is by no means a guaranteed receiver behavior. Many millions more *simply listen* to podcast episodes and never engage with the fan community online. While listener engagement may determine what creators do in serialized podcasts, I maintain that online co-participation with a podcast is extra to the receiving experience, not integral.

⁸² Kate Lacey, *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age* (Malden, MA: Polity Press, 2013), 5. Emphasis added.

⁸³ Grossman et al., “Contemporary Seriality,” 119.

⁸⁴ Abbott, *The Cambridge Introduction*, 145.

6. Conclusion

Since its record-breaking first season, *Serial* has produced two more seasons, each progressively moving further and further away from the narrative formula that made the first season such a hit. Season 3, the last episode of which was posted online on November 15, 2018, decenters Koenig by incorporating multiple narrators and, instead of taking on one single story with one human subject, takes as its subject the various entities operating within a courthouse in Cleveland, Ohio. The tagline for the podcast changed from “One story, told week by week” to the somewhat nonsensical “One courthouse, told week by week.”⁸⁵ Consequently, almost every element of fictionalization has been removed from the podcast’s structure, resulting in a much more straightforwardly journalistic product. This change seems to have been prompted by some of the criticism Koenig and her team faced in response to the first season—or, perhaps, from the creators’ own disturbance at their seemingly unintentional invocation of fictional elements. Julie Snyder, a producer for both *Serial* and *S-Town*, voiced this discomfort: “We’re doing journalism. So we’re trying to report a story; it was about sticking to the truth [...]. It just feels like we got hit a bit by an onslaught of fandom that you see in fiction realms [...]. It just felt like—‘This isn’t what we intended, this isn’t what we wanted. This feels gross to us.’”⁸⁶ Intention, we can see from Snyder’s words (and we can infer from the subsequent changes made to later seasons of *Serial*), does not always determine the *effect* of a narrative’s perceived factuality or fictionality. It may well be said, then, that nonfictional narrative podcast producers can tell the *truth* while still producing *fiction*.

Faced not only with criticism but also with the troubling “fandom”-like response to *Serial*’s first season, Koenig and her team have now apparently attempted to disown the structure that gained them wild success. The direction of *Serial*’s third season, combined with the fact that no additional spinoffs have been made in the vein of *S-Town*, signals an attempt to get away from the fictionalization that accompanied the earlier podcasts’ serialization of a single story, usually a true-crime mystery, because of the ethical fallout. But imitators have already produced numerous serial podcasts following this lucrative formula in which a single investigator stirs up a cold case with the promise of solving it. Unfortunately, many of these imitators are not as scrupulous as Koenig’s team when it comes to appropriating elements of fiction in order to tell the truth. In this post-truth, fake news era, there are serious ethical and political consequences to this mode, of which *Serial* and *S-Town* are precedents. Reckoning with those consequences means allowing the boundary-crossings of these

⁸⁵ Sarah Koenig, *Serial*, season 3, podcast audio, 25 Sept.–15 Nov. 2018, accessed 17 June 2019, <https://serialpodcast.org/>.

⁸⁶ Grossman et al., “Contemporary Seriality,” 121.

narrative podcasts to reframe how we think of the intersections of factual and fictional narration.

Bibliography

- Abbot, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2nd ed. (New York: Cambridge University Press, 2008).
- Ablow, Rachel. *The Marriage of Minds: Reading Sympathy in the Victorian Marriage Plot* (Stanford: Stanford University Press, 2007).
- Alewyn, Richard. "The Origin of the Detective Novel." In *The Poetics of Murder*, edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, translated by Glenn W. Most (San Diego: Harcourt, 1983), 62-78.
- Barthes, Roland. "The Reality Effect." In *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, edited by Dorothy J. Hale (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 229-234.
- Basu, Biman. *The Commerce of Peoples: Sodomasochism and African American Literature* (Lanham, MD: Lexington Books, 2012).
- Brinker, Felix. "Transmedia Storytelling in the 'Marvel Cinematic Universe' and the Logics of Convergence-Era Popular Seriality." In *Make Ours Marvel: Media Convergence and a Comics Universe*, edited by Matt Yockey (Austin: University of Texas Press, 2017), 207-233.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998).
- Daleski, H. M. *Dickens and the Art of Analogy* (New York: Schocken Books, 1970).
- Dawson, Paul. "Ten Theses Against Fictionality." *Narrative* 23.1 (2014), 74-100.
- Deleuze, Gilles. *Masochism: Coldness and Cruelty*, translated by Jean McNeil (New York: George Braziller, 1971).
- DeMair, Jillian. "Sounds Authentic: The Acoustic Construction of *Serial's* Storyworld." In *The Serial Podcast and Storytelling in the Digital Age*, edited by Ellen McCracken (London: Routledge, 2017), 24-36.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998).
- Fludernik, Monika, and Greta Olson. "Introduction." In *Current Trends in Narratology*, edited by Monika Fludernik and Greta Olson (Berlin: de Gruyter, 2011), 1-33.
- Gallagher, Catherine. *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1920* (Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press, 1994).

- Grossman, Lev, et al. "Contemporary Seriality: A Roundtable." *Narrative* 27.1 (2019), 109-128.
- Haugtvedt, Erica. "The Ethics of Serialized True Crime: Fictionality in *Serial* Season One." In *The Serial Podcast and Storytelling in the Digital Age*, edited by Ellen McCracken (London: Routledge, 2017), 7-23.
- Hogan, Patrick Colm. "Jesus's Parables: Simulation, Stories, and Narrative Idiolect." *Narrative* 24.2 (2016), 113-133.
- Huwiler, Elke. *Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst* (Paderborn: Mentis, 2005).
- "In Changing News Landscape, Even Television is Vulnerable." Pew Research Center, 27 Sept. 2012. Accessed 17 June 2019. <http://www.people-press.org/2012/09/27/section-4-demographics-and-political-views-of-news-audiences/>.
- Keen, Suzanne. "Intersectional Narratology in the Study of Narrative Empathy." In *Narrative Theory Unbound*, edited by Robyn Warhol and Susan S. Lanser (Columbus, OH: Ohio State University Press, 2015), 123-146.
- Koenig, Sarah. "The Case Against Adnan Syed." *Serial*. Podcast audio, 30 Oct. 2014. Accessed 12 June 2019. <https://serialpodcast.org/season-one/6/the-case-against-adnan-syed>.
- Koenig, Sarah. *Serial*. Season 3. Podcast audio. 20 Sept.–15 Nov. 2018. Accessed 17 June 2019 <https://serialpodcast.org/>.
- Kornhaber, Spencer. "S-Town Is a Well-Crafted Monument to Empathy." *The Atlantic*, 30 Mar. 2017. Accessed 12 July 2019. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/03/s-town-podcast-review-empathy-cultural-divides/521325/>.
- Lacey, Kate. *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age* (Malden, MA: Polity Press, 2013).
- Lamarque, Peter, and Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* (Oxford: Oxford University Press, 1994).
- Lee, Seung Yoon. "Fiction on your phone? That's novel." *Medium*, 26 July 2017. Accessed 12 June 2019. <https://medium.com/radish-fiction/fiction-on-your-phone-thats-novel-bf402e2e84b2>.
- Levine, George. *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterly* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).
- McCracken, Ellen. "The *Serial* Commodity: Rhetoric, Recombination, and Indeterminacy in the Digital Age." In *The Serial Podcast and Storytelling in the Digital Age*, edited by Ellen McCracken (London: Routledge, 2017), 54-71.
- McCracken, Ellen. "*Serial* as Digital Constellation: Fluid Textuality and Semiotic Otherness in the Podcast Narrative." In *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*, edited by Zara Dinnen and Robyn Warhol (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 187-201.

- McHugh, Siobhan. "Why *S-Town* invites empathy, not voyeurism." *The Conversation*, 26 Apr. 2017. Accessed 12 July 2019. <https://theconversation.com/why-s-town-invites-empathy-not-voyeurism-76510>.
- McLuhan, Marshall. *Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962).
- McMurtry, Leslie Grace. "'I'm Not a Real Detective, I Only Play One on Radio': *Serial* as the Future of Audio Drama." *The Journal of Popular Culture*, 49.2 (2016), 306-324.
- Miller, Antonio, and Susan Leland. "Profile 2017: Insights into the Public Radio Audience." National Public Radio, 2017. Accessed 22 Nov. 2019. https://dev-support.whro.org/images/pdf/NPR_Profile_2017.pdf.
- Nielsen, Henrik Skov, James Phelan, and Richard Walsh. "Ten Theses about Fictionality." *Narrative* 23.1 (2014), 61-73.
- O'Sullivan, Sean. "The Inevitable, the Surprise, and Serial Television." In *Media of Serial Narrative*, edited by Frank Kelleter (Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2017), 204-221.
- Reed, Brian. *S-Town*. Podcast audio. 28 Mar. 2018. Accessed 17 June 2019. <https://stownpodcast.org/>.
- Roof, Judith. *Come, as You Are: Sexuality and Narrative* (New York: Columbia University Press, 1996).
- Ryan, Marie-Laure, and Jan-Noël Thon, ed. *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2014).
- Ryan, Marie-Laure. "Story/Worlds/Media: Turning the Instruments of a Media-Conscious Narratology." In *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, edited by Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2014), 25-49.
- Schmedes, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens* (Münster: Waxmann, 2002).
- Schroeder, Daniel. "S-Town Was Great: Until It Forced a Messy Queer Experience Into a Tidy Straight Frame." *Slate*, 11 Apr. 2017. Accessed 12 June 2019. http://www.slate.com/blogs/outward/2017/04/11/s_town_podcast_s_treatment_of_queer_experience_hobbled_by_straight_biases.html.
- Searle, John. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6 (1975), 319-332.
- "Serial." *Peabody Awards*. Accessed 8 Mar. 2019. <http://www.peabodyawards.com/award-profile/serial>.
- Stanley, Sandra Kumamoto. "'What We Know': Convicting Narratives in *NPR's Serial*." In *The Serial Podcast and Storytelling in the Digital Age*, edited by Ellen McCracken (London: Routledge, 2017), 72-84.

- “S-Town.” *Peabody Awards*. Accessed 8 Mar. 2019. <http://www.peabodyawards.com/award-profile/s-town>.
- Taylor, Drew. “‘S-Town’ Podcast Impact Still Felt in Woodstock, 1 Year Later.” *AP NEWS*, 26 Mar. 2018. Accessed 12 July 2019 <https://apnews.com/f181f5504ff146edace036c7b3a7dc5d>.
- Warhol, Robyn. “Making ‘Gay’ and ‘Lesbian’ into Household Words: How Serial Form Works in Armistead Maupain’s *Tales of the City*.” *Contemporary Literature* 40.3 (1999), 378-402.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973).
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).
- Zipfel, Frank. “Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality.” In *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, edited by Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2014), 103-125.

Theater des Schreckens: Eine diachrone Narratologie des Strafprozesses

Frank L. Schäfer

1. Neuland für die deutsche Rechtsgeschichtswissenschaft

Wir alle erinnern uns aus den Medien an große, spektakuläre Strafprozesse. Manche haben sich direkt vor unserer Haustür in Freiburg abgespielt. Die Taten, die Schicksale der Opfer oder das Nachtatverhalten der Täter im Prozess rufen regelmäßig emotionale und mediale, in manchen Fällen auch politische Reaktionen hervor. Zu Recht bezeichnete einmal der Historiker Richard van Dülmen den Strafprozess der Frühen Neuzeit als „Theater des Schreckens“.¹ Auch nach Abschaffung der Todesstrafe in der Bundesrepublik Deutschland ist van Dülmens Verdikt eine durchaus treffende Beschreibung des heutigen Strafprozesses. Der Strafprozess ist ein Staatsschauspiel, das eine besondere Form der gesellschaftlichen Konfliktlösung inszeniert und uns mehr unfreiwillig als freiwillig einen Blick auf die ‚wahren‘ Herrschaftsverhältnisse hinter dem Bühnenbild des Gerichtssaals gewährt.

Der Begriff ‚Theater‘ bietet zugleich eine gute interdisziplinäre Überleitung. Wie der Untertitel „Eine diachrone Narratologie des Strafprozesses“ verrät, soll die Geschichte des Strafprozesses nicht aus dem gewohnten Blickwinkel der (trotz aller Bekenntnisse zu historischen Methoden) weithin normativ fixierten deutschen Rechtsgeschichtswissenschaft, sondern als Objekt der Narratologie betrachtet werden. Diese Sichtweise ist nicht zwingend, erweitert aber den Horizont der Rechtsgeschichte, hilft der Rechtsgeschichtswissenschaft bei der Evaluation ihrer klassischen Methoden und unterstützt sie beim interdisziplinären Brückenschlag zu anderen Geisteswissenschaften. Es geht um nicht weniger als um die Anschlussfähigkeit der Rechtsgeschichtswissenschaft an die wissenschaftliche Moderne. Studien zur Narratologie des Strafprozesses sind bislang ganz überwiegend jenseits der deutschen Rechtsgeschichts- und Rechtswissenschaft entstanden, so dass hier erheblicher Nachholbedarf besteht.²

¹ Siehe bereits im Titel: Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, 6. unveränderte Aufl. (Beck'sche Reihe 349) (München: Beck, 2014).

² Siehe z. B. Lisa Kern-Griffin (Common Law), „Narrative, Truth, and Trial“, *The Georgetown Law Journal* 101 (2013), 281-335; Dominique Hipp (Geschichtswissenschaft), *Täternarrative vor Gericht: Berichte aus Dachau, Mauthausen und Ravensbrück* (Arbeitstitel), Diss. Freiburg, 2018; Kati Hannken-Illjes (Sprechwissenschaft), „Geschichten und Gegenge-

Zum besseren Verständnis muss das geltende Strafprozessrecht an ausgewählten Stellen als Referenzpunkt mitbehandelt werden. Heute ist der Strafprozess in der Strafprozessordnung (StPO) geregelt. Die in diesem Gesetzbuch enthaltenen Normen ähneln den Regieanweisungen für ein Theaterstück oder, in die Narratologie übersetzt, dem Modus der *externen Fokalisierung*. Der deutsche Strafprozess unterscheidet sich ganz erheblich vom US-amerikanischen Strafprozess, wie er nicht nur in den Medien, sondern auch in der englischsprachigen Literatur zur Narratologie im Gedächtnis abgelegt ist.³ Die Rolle des Strafrichters ist in der Bundesrepublik Deutschland weitaus stärker als in den USA, so dass der deutsche Strafprozess weitaus weniger advers angelegt ist. Das deutsche Gerichtsverfassungsrecht kennt keine Jury mit Geschworenen mehr, sondern nur Schöffen, die auf der Richterbank neben Volljuristen Platz nehmen. Auch differieren deutsches und US-amerikanisches Strafverfahren bei den Beweismitteln, beispielsweise beim Einsatz eines Lügendetektors oder bei der Reichweite verbotener Beweismittel (*fruit of the poisonous tree*). Es liegt auf der Hand, dass diese Unterschiede auch für die Narratologie bedeutsam sind.

2. Ein komplexes, dynamisches und vergängliches Korpus

Der Strafprozess generiert für die Narratologie nicht nur eine Erzählung im Urteilstext, sondern sehr viele weitere, sich teilweise widersprechende Erzählungen. Damit tritt uns der Strafprozess mit einem sehr dynamischen und damit äußerst komplexen Textkorpus entgegen, der sich an einigen Stellen nur mit profunden Kenntnissen des historischen bzw. gegenwärtigen Strafverfahrensrechts entwirren und deuten lässt.

schichten: Erzählen im Strafrecht“, in *Narrativität als Begriff: Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*, hrsg. von Matthias Aumüller (Berlin: de Gruyter, 2012), 281-297; Audun Kjus (Kulturgeschichte), *Stories at Trial* (Legal Semiotics Monographs 12), übers. John C. Anthony (Liverpool: Deborah Charles Publications, 2010); ferner ist hinzuweisen auf die Konferenz „Narratives in the Criminal Process“ in Bergen, 30.11–1.12.2018. – aus dem Bereich der Rechtswissenschaft: Andreas von Arnould und Stefan Martini, „Unreliable Narration in Law Courts“, in *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, hrsg. von Vera Nünning (Berlin: de Gruyter, 2015), 347-370; Gerhard Dannecker, „Narrativität im Recht: Zur Gestaltung der Sachverhalte durch die Gerichte“, in *Verfassungsvoraussetzungen: Gedächtnisschrift für Winfried Brugger*, hrsg. von Michael Anderheiden u. a. (Tübingen: Mohr, 2013), 621-642; nicht einschlägig: Brigitte Baur, *Erzählen vor Gericht: Klara Wendel und der „grosse Gauner- und Kellerhandel“ 1824–1827* (Clio Lucernensis 11) (Zürich: Chronos, 2014).

³ Im Detail Ruth Blufarb, *Geschichten im Recht: Übertragbarkeit von ‚Law as Narrative‘ auf die deutsche Rechtsordnung* (Recht und Literatur 3) (Baden-Baden: Nomos, 2017).

2.1 Pluralität der Autoren und Erzähler

Die Anzahl der Autoren und Erzähler ist im Strafprozess überaus groß. Als primäre Gruppe kommen die Prozessbeteiligten in Frage; sie sprechen *im* Strafprozess (Gerichtsrede im engeren Sinne), teilweise auch *über* den Strafprozess. Chronologisch betrachtet treten der Angeklagte, der Staatsanwalt, der Strafverteidiger, das Opfer (technisch: der/die Geschädigte) und die restlichen Zeugen auf; der Richter führt nach den Vorgaben der StPO die Regie. Hinzu kommen die Kriminalpolizei im Vorfeld des Prozesses und die Zuschauer. Auf alle diese Personen wird ausführlich einzugehen sein, da sie teils als Autoren, teils als Erzähler und zusätzlich als Figuren wirken. Vorab ist jedenfalls festzuhalten, dass es sich um eine sehr heterogene Gruppe mit ebenso unterschiedlichen Interessen handelt.

Als sekundäre Gruppe kommen alle Personen außerhalb des Strafprozesses in Betracht. Sie rezipieren zunächst fremde Erzählungen, können aber auch eigene, neue Erzählungen *über* den Prozess generieren. Auch diese Gruppe ist von höchst unterschiedlichen Interessen geprägt. Bereits während eines Prozesses erzählen die Medien über den Strafprozess. Sie bedienen damit das Informationsbedürfnis der Bürger, die aus Neugierde oder Anteilnahme unterrichtet werden wollen. Rechtsstudierende, Wissenschaftler und Rechtspraktiker nehmen von einem Prozess mit einiger Verzögerung zusätzlich Kenntnis, wenn das Urteil eine wichtige Rechtsfrage erörtert und schriftlich vorliegt. Strafrechtshistoriker befassen sich mit einem Prozess, soweit ihm wegen der beteiligten Personen, der Tat oder eines Rechtsproblems historische Relevanz zukommt.

2.2 Quellen wie Treibsand

Die Komplexität steigert sich durch die zeitlich begrenzte Verfügbarkeit vieler Erzählungen. Die Primärquellen für solche Erzählungen verändern sich im Zeitverlauf sehr stark. Während des Prozesses stehen kommunizierte Eindrücke der Zuschauer, Pressemitteilungen des Gerichtssprechers oder Interviews des Strafverteidigers zur Verfügung. Nicht in allen Fällen werden diese Erzählungen dauerhaft gespeichert. Das mündlich verkündete Urteil wird zunächst lediglich durch eine zusammenfassende Pressemitteilung dokumentiert. Später folgt die schriftliche Urteilsfassung, deren Details keinesfalls vollkommen mit der mündlichen Verkündung identisch sind.

Die Publikation der schriftlichen Urteilsfassung gestaltet sich höchst unterschiedlich.⁴ Zuerst sind Angebote im Bereich des digitalen Open Access zu nen-

⁴ Dazu Reinhard Walker, „Die Publikation von Gerichtsentscheidungen in der Bundesrepublik Deutschland: Entwicklung und Veröffentlichungslage“, *JurPC* 100 (1998), Abs. 1-104.

nen. Die Internetseite des Bundesgerichtshofes dokumentiert lückenlos die Entscheidungen auf Bundesebene.⁵ Die Rechtsdatenbanken der Bundesländer publizieren hingegen nur nach dem Gesichtspunkt juristischer Relevanz ausgewählte Entscheidungen.⁶ Im kommerziellen Bereich überschneidet sich im Zeitalter der Digitalisierung das Angebot der Fachzeitschriften (z. B. *Neue Juristische Wochenschrift*, *Neue Zeitschrift für Strafrecht*) und der elektronischen Datenbanken (Marktführer Beck-Online und Juris). Bei sonstigen, nicht publizierten Entscheidungen steht Journalisten ein presserechtlicher Anspruch auf Überlassung einer Urteilsabschrift zu,⁷ sonstigen Dritten nach § 475 StPO nur ausnahmsweise bei berechtigtem Interesse.⁸ In jedem dieser Fälle darf die Veröffentlichung bzw. Überlassung zum Schutz der Persönlichkeitsrechte lediglich anonymisiert erfolgen.

Am Ende können in Einzelfällen die Verfahrensakten in Staatsarchiven eingesehen werden. Erst mit der Einsichtnahme in das Archivgut kann die Strafrechtsgeschichte und somit auch die Narratologie umfassend auf das Korpus zugreifen. Bis dahin ist es allerdings ein steiniger und langer Weg. Der Aktenumfang fällt im Einzelfall höchst unterschiedlich aus, da die Normen über die Akten (z. B. die Aktenordnungen der Bundesländer⁹) deren Inhalt nicht selbst definieren.¹⁰ Im Maximum reicht der Umfang der Verfahrensakte von der Strafanzeige über Vernehmungs-, Verhandlungsprotokolle, Gutachten, über das schriftliche Urteil bis hin zur Kostenabrechnung und Vollstreckung im Anschluss an den Prozess.¹¹

Die Verfahrensakten werden zunächst von der Staatsanwaltschaft bzw. dem Gericht aufbewahrt, wo sie der Einsichtnahme Dritter grundsätzlich entzogen sind. Die Fristen reichen je nach Verfahren bis zu 30 Jahre.¹² Welche Akten da-

⁵ Z. B. <http://juris.bundesgerichtshof.de/>.

⁶ Z. B. <http://www.landesrecht-bw.de>.

⁷ Dazu Holm Putzke und Jochen Zenthöfer, „Der Anspruch auf Übermittlung von Abschriften strafgerichtlicher Entscheidungen“, *Neue Juristische Wochenschrift* (2015), 1777-1793.

⁸ Bundesgerichtshof, „Beschluss vom 20.6.2018 – 5 AR (Vs) 112/17“, *Neue Juristische Wochenschrift* (2018), 3123.

⁹ Z. B. „Aktenordnung für die Geschäftsstellen der Gerichte der ordentlichen Gerichtsbarkeit und der Staatsanwaltschaften“, Bekanntmachung des Bayerischen Staatsministeriums der Justiz vom 13.12.1983, Aktenzeichen 1454 – I – 236/83, *Justiz- und Ministerialblatt Bayern* (1984), 13.

¹⁰ Dazu Gunther Warf, „Der Begriff der Akte und ihre Vorlage im Strafverfahren“, *Neue Juristische Wochenschrift* (2015), 3195-3200.

¹¹ Jürgen Finger und Sven Keller, Hg., *Vom Recht zur Geschichte: Akten aus NS-Prozessen als Quellen der Zeitgeschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009); allgemein Rainer Polley, „Die deutschen Archivgesetze: Richterrecht, Kommentierungen, Forschungen. Zum Anspruch des Bürgers auf Vernichtung von Archivgut“, *Archivalische Zeitschrift* 90 (2008), 65-90.

¹² Z. B. „Anlage zur Verordnung über die Aufbewahrung von Schriftgut der Gerichte, Staatsanwaltschaften und Justizvollzugsbehörden (Aufbewahrungsverordnung)“ vom 29.7.2010, *Gesetz- und Verwaltungsblatt Bayern* (2010), 644.

nach dauerhaft archiviert werden, legen interne Normen fest, die auf den Empfehlungen der ARK¹³ und seit 2015 auf denen der KLA¹⁴ basieren. Beispielhaft ist die Dienstanweisung für Baden-Württemberg: dort sind Akten nach gesetzlichen Aufbewahrungsbestimmungen zu archivieren, wenn ihnen rechtsgeschichtliche oder rechtswissenschaftliche Bedeutung zukommt (Punkt 2.3.1 der Dienstanweisung).¹⁵ Die Archivierungspflicht umfasst im Bereich des Strafprozesses Akten „über Friedensverrat, Hochverrat, Gefährdung des demokratischen Rechtsstaats, Landesverrat und Gefährdung der äußeren Sicherheit, Angriffe gegen die verfassungsgemäße Ordnung und gegen Regierungen oder die Gesetzgebungsorgane, Demonstrationen, Unruhen, politisch motivierte Straftaten, Fahnenflucht, Dienstflucht, Straftaten im Amt“, über „zeittypische Kriminalität oder über Fälle mit bemerkenswertem sozialem Hintergrund (zum Beispiel Wirtschaftsstraftaten, Rauschgiftmissbrauch, Jugend- und Ausländerkriminalität, Umweltstraftaten)“ und „über Verfahren wegen unter dem nationalsozialistischen Regime begangener Gewalttaten (zum Beispiel Verfolgung aus rassistischen, religiösen oder politischen Gründen, Tötungen in Konzentrationslagern und Heilanstalten, Kriegsverbrechen)“ (Punkt 2.3.3 der Dienstanweisung). Auf Bundesebene ist auf die Richtlinien für die Archivierung zu den Strafsenaten des Bundesgerichtshofs hinzuweisen.¹⁶ Die Auswahl umfasst die „durch den BGH als historisch wertvoll bezeichneten Akten“, die „in die Amtliche Sammlung bzw. das Nachschlagewerk des BGH aufgenommenen Prozesse“, „Prozesse zu den Deliktarten §§ 174-176 StGB [sexueller Missbrauch], § 181 StGB [ehemals schwerer Menschenhandel, jetzt § 232a StGB], §§ 211-213 StGB [Mord und Totschlag], § 218 StGB [Abtreibung] sowie Verbrechen gegen die Menschlichkeit.“ Alle sonstigen Akten werden vernichtet.

Die Frist für die Benutzungsfreigabe der archivierten Akten hängt von der konkreten Archivordnung, von Datenschutzregelungen sowie von den Persönlichkeitsrechten der betroffenen Personen ab, wobei hier unterschiedliche Schutzfristen zu beachten sind.¹⁷ So darf nach § 6 Abs. 2 Landesarchivgesetz Ba-

¹³ Konferenz der Archivreferentinnen und -referenten und Leiterinnen und Leiter der Archivverwaltungen des Bundes und der Länder.

¹⁴ Konferenz der Leiterinnen und Leiter der Archivverwaltungen des Bundes und der Länder.

¹⁵ Z. B. für Baden-Württemberg die „Innerdienstliche Anordnung des Justizministeriums zur Aufbewahrung und Aussonderung der Unterlagen der ordentlichen Gerichtsbarkeit, der Staatsanwaltschaften und der Justizvollzugsbehörden“ vom 25.3.2015 – Az: 1452/0247, abrufbar unter <https://www.landearchiv-bw.de>.

¹⁶ Datenbank *invenio*, Anmerkungen zu Bestandssignatur B 283 auf <http://www.bundesarchiv.de/>.

¹⁷ Überblicke bei Stefan Ittner, „Zugangsregelungen zu Archivgut in den Archivgesetzen des Bundes und der Länder“, *Perspektive Bibliothek* 1.1 (2012), 196-215; Martina Wiech, „Veränderungen im Zugang zu Archivgut im Spiegel der rechtlichen Rahmenbedingungen“, in *Neue Wege ins Archiv – Nutzer, Nutzung, Nutzen: 84. Deutscher Archivtag in Magdeburg*, hrsg. vom Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e.V. (Fulda: Selbstverlag des VdA, 2016), 201-210.

den-Württemberg personenbezogenes Archivgut (dazu zählen Strafprozesse) frühestens 10 Jahre nach dem Tod der betroffenen Person eingesehen werden.¹⁸ Damit ist allerdings nur das Recht zur Einsichtnahme eröffnet. Soweit im Einzelfall das Archivgut urheberrechtlich geschützte Texte enthält, die veröffentlicht werden sollen, setzt § 64 Urheberrechtsgesetz mit 70 Jahren nach dem Tod des Urhebers eine weitere, höchst lange Frist.

Nicht zur Verfahrensakte, sondern zu den sog. „Sonderheften“ gehören die für die Rechtsgeschichte besonders interessanten Entscheidungsentwürfe und Voten der Richterbank, die einen tiefen Blick in den geheimen Maschinenraum der Justiz gewähren (stellvertretend § 34 Geschäftsordnung des Bundesverfassungsgerichts).¹⁹ Sie werden nur in seltenen Fällen archiviert (explizit für das Bundesverfassungsgericht § 35b Abs. 5 S. 2 Bundesverfassungsgerichtsgesetz). Im Einzelfall kommen weitere Quellen hinzu, die aber mit Ausnahme von an Behörden gerichteten Schreiben (etwa Gnadengesuche während der Strafvollstreckung) höchstens in Privatarchiven die Zeitläufe überdauern. Zu nennen sind interne behördliche Notizen im Sinne einer kurzzeitigen Gedankenstütze, die ebenfalls nicht unter den Begriff der Verfahrensakte fallen (§ 2 Nr. 1 Informationsfreiheitsgesetz, § 46 Abs. 2 S. 2 Bundesdatenschutzgesetz alte Fassung). Ferner ist an Tagebücher oder Memoiren der Prozessbeteiligten sowie an die dem Anwaltsgeheimnis unterliegende Handakte des Strafverteidigers zu denken.

2.3 Die Vergänglichkeit des gesprochenen Wortes

Ausgerechnet der wichtigste Teil des Korpus, die Aussagen des Angeklagten und der Zeugen, sind in Deutschland nur eingeschränkt zugänglich.²⁰ Bei der Vernehmung im vorgerichtlichen Ermittlungsverfahren werden teilweise Wortlautprotokolle angefertigt, auch Videoaufnahmen von Zeugenaussagen sind nach § 58a StPO gestattet. Ganz anders liegt es im folgenden Strafprozess, in den die vorprozessualen Wortlautprotokolle und die Videoaufnahmen (vgl. § 255a StPO) nur ausnahmsweise zum Beweis eingeführt werden dürfen.

§ 273 Abs. 2 S. 1 StPO ordnet zur Protokollierung während des Strafprozesses an: „Aus der Hauptverhandlung vor dem Strafrichter und dem Schöffengericht sind außerdem die wesentlichen Ergebnisse der Vernehmungen in das Protokoll aufzunehmen [...]“. Danach besteht beim Amtsgericht (unterteilt in Strafrichter und Schöffengericht) keine Pflicht zur Anfertigung eines Wortlautpro-

¹⁸ „Gesetz über die Pflege und Nutzung von Archivgut (Landesarchivgesetz) Baden-Württemberg“ vom 27.7.1987, *Gesetzblatt Baden-Württemberg* (1987), 230.

¹⁹ Vom 19.11.2014, *Bundesgesetzblatt* (2015) I, 286.

²⁰ Dazu neuerdings Bertram Schmitt, „Die Dokumentation der Hauptverhandlung“, *Neue Zeitschrift für Strafrecht* (2019), 1-10.

tokolls über einzelne Aussagen. § 273 Abs. 2 S. 2 StPO überlässt es vielmehr dem Ermessen des Vorsitzenden, ob er beispielsweise zum Zeugenschutz (zur Vermeidung einer erneuten Vernehmung in zweiter Instanz) „anstelle der Aufnahme der wesentlichen Vernehmungsergebnisse in das Protokoll einzelne Vernehmungen im Zusammenhang als Tonaufzeichnung zur Akte“ nimmt. Im Umkehrschluss bedeutet die Norm ferner, dass bei Verfahren oberhalb des Amtsgerichts kein Wortlautprotokoll anzufertigen ist. Denn für Verfahren mit erster Instanz am Landgericht (z. B. für Mord) und am Oberlandesgericht (z. B. für Terrorakte) existiert keine höhere Instanz, bei der die erneute Vernehmung nach § 325 StPO durch die Verlesung der „Protokolle über Aussagen der in der Hauptverhandlung des ersten Rechtszuges vernommenen Zeugen“ ersetzt werden könnte.²¹ Die nächsthöhere Instanz für Verfahren am Land- und Oberlandesgericht, der Bundesgerichtshof, ermittelt als bloßes Revisionsgericht den Sachverhalt nicht erneut, sondern überprüft ein Urteil nur auf Rechtsfehler und stützt sich dazu auf den bereits festgestellten Sachverhalt. Da die schweren Straftaten in nur einer Tatsacheninstanz vor dem Landgericht bzw. dem Oberlandesgericht verhandelt werden, fehlt für große Teile des deutschen Strafprozesses somit ein Wortlautprotokoll zur Vernehmung des Angeklagten und der Zeugen.

Die Wortlautprotokollierung ist am Land- und Oberlandesgericht in jeweils erster Instanz nach § 273 Abs. 3 StPO nur anzuordnen, wenn die „Feststellung eines Vorgangs in der Hauptverhandlung oder des Wortlauts einer Aussage oder einer Äußerung“ für das Verfahren entscheidend ist. Diese Ausnahmenorm hat in der Rechtspraxis fast keine Bedeutung. Auch die audiovisuelle Vernehmung von Zeugen, die der Narratologie ein Ersatzkorpus liefern könnte, ist während des Prozesses nur ausnahmsweise nach § 247a StPO erlaubt. Dem Gericht bleibt es daneben zwar unbenommen, als interne Gedächtnisstütze Tonbandaufnahmen anzufertigen.²² Doch sind diese Aufnahmen nicht Teil der Verfahrensakten und somit regelmäßig für Außenstehende nicht verwertbar.

Die mangelnde Dokumentation der Aussagen im Strafprozess ist nicht nur für die Narratologie ein großes Problem, sondern auch für Rechtspolitik und Zeitgeschichte ein Ärgernis ersten Ranges. Die *Süddeutsche Zeitung* kommentiert dazu anlässlich des NSU-Prozesses (2013-18): „Denn es gibt kein Protokoll; nicht im Strafprozess. Das aber weiß kaum jemand. Wer im Bundestag die Stenografen sitzen sieht, die jedes Wort mitschreiben, der kann sich nicht vorstellen, dass ausgerechnet im Strafprozess, wo es um Mord und Totschlag geht, um lebenslang oder Bewährung, nichts protokolliert wird. In den Protokollen ste-

²¹ Siehe Claus Roxin und Bernd Schünemann, *Strafverfahrensrecht: Ein Studienbuch*, 29. Aufl. (München: Beck, 2017), § 51 Rn. 4.

²² Tobias Kulhanek in *Münchener Kommentar zur StPO*, hrsg. von Christoph Knauer, Hans Kudlich und Hartmut Schneider, Bd. 3/2 (München: Beck, 2018), § 169 Gerichtsverfassungsgesetz, Rn. 36, m.w.N.

hen nur lapidare Sätze wie: ‚Der Zeuge erschien und machte Angaben zur Sache.‘ Was er sagte, steht da nicht. Oder: ‚Der Zeuge wurde unvereidigt entlassen.‘ Welche Fragen ihm gestellt wurden, erfährt man nicht.“²³ Das Netzwerk „NSU-Watch“ fertigte daher privat Wortlautprotokolle an und stellte sie der Öffentlichkeit zur Verfügung.²⁴ Angesichts der historischen Bedeutung des Prozesses ist das eine legale und legitime Vorgehensweise, um die Gerichtsöffentlichkeit über die Wände des Gerichtssaales hinaus in die demokratische Öffentlichkeit zu tragen.

3. Epochen des Strafprozesses

Die Breite des Korpus unterliegt aus diachroner Perspektive ganz erheblichen Schwankungen. Die Frage beim historischen Gang durch die sehr unterschiedlichen Arten des Strafverfahrens lautet, welche dieser Verfahren überhaupt eine Erzählung und somit ein brauchbares Korpus liefern.

3.1 Archaische Rechtsschicht – Blutrache

Am historischen Ausgangspunkt existierten weder Staat noch Kriminalstrafe. Im Altertum, im Frühmittelalter und über weite Strecken des Hoch- und Spätmittelalters mussten das Opfer und seine Sippe das Recht selbst in die Hand nehmen und dem Täter gegenüber Rache üben.²⁵ Alternativ konnten das Opfer bzw. dessen Sippe mit dem Täter einen Sühnevertrag abschließen, der den Täter zur Zahlung eines sog. *Wergeldes*, zu einer Sühneleistung verpflichtete.²⁶ Aus heutiger Sicht ist dieser Sühnevertrag als privatrechtlicher Vergleich (§ 779 Bürgerliches Gesetzbuch) nach einem Delikt (privatrechtliche Rechtsverletzung mit Schadensersatz als Rechtsfolge) bzw. nach einer Straftat mit der Rechtsfolge

²³ Annette Ramelsberger, „Ein Protokoll, das nichts protokolliert, ist keines“, *Süddeutsche Zeitung Online* 20. Jul. 2017, eingesehen am 1. März 2019, <https://www.sueddeutsche.de/politik/nsu-prozess-ein-protokoll-das-nichts-protokolliert-ist-keines-1.3596042>; siehe auch Pia Lorenz, „Dokumentation der Hauptverhandlung im Strafprozess ‚Wie kann man das von einem Richter erwarten?‘“, *Legal Tribute Online* 25.6.2018, eingesehen am 1. März 2019, <https://www.lto.de/recht/justiz/j/strafprozess-hauptverhandlung-dokumentation-w-ortprotokoll-revision-rechtsmittelinstanz/>.

²⁴ Annette Ramelsberger u. a., Hg., *Der NSU-Prozess: Das Protokoll*, 5 Bde. (München: Verlag Antje Kunstmann, 2018).

²⁵ Dazu Hartmut Böttcher, „Blutrache“, in *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, hrsg. von Heinrich Beck, Dieter Geuenich und Heiko Steuer, Bd. 3, 2. Aufl. (Berlin: de Gruyter, 1978), 85-101; Peter Oestmann, *Wege zur Rechtsgeschichte: Gerichtsbarkeit und Verfahren* (Wege zur Rechtsgeschichte 1) (Köln: Böhlau, 2015), 34-54.

²⁶ Siehe Andreas Roth, „Wergeld“, in *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Robert-Henri Bautier, Robert Auty und Norbert Angermann, Bd. 8 (München/Zürich: LexMA-Verlag, 1997), 2199-2201.

eines Schadensersatzes einzuordnen. Das Adhäsionsverfahren nach § 403 StPO, mit dem vermögensrechtliche private Ansprüche im Strafverfahren geltend gemacht werden können, ist ein Relikt aus dieser archaischen Zeit.

Für Erzählungen verbleibt innerhalb des Sühneverfahrens nur wenig Raum. Narrativität setzt nach einer klassischen Definition die „Anwesenheit von mindestens zwei Handlungen oder Ereignissen in zeitlicher Abfolge“ voraus, die „aufeinander bezogen sind“. Des Weiteren sollen „die Ereignisse spezifisch auf der Zeit-Raum-Achse lokalisierbar sein.“²⁷ In vielen Fällen gingen dem Aushandeln der Sühneleistung teils widersprechende Erzählungen von Täter bzw. Opfer voraus. Der Sühnevertrag selbst nimmt aber nur auf die Parteien und eine bestimmte Tat Bezug, d.h. auf ein singuläres Ereignis. Was bleibt, sind historische Erzählungen *über* die Abwendung der Selbsthilfe.

3.2 Früh- und Hochmittelalter – Formalisierung

In seltenen Ausnahmefällen trat ein formalisiertes Gerichtsverfahren an die Stelle der Selbsthilfe. Da weder Staat noch Staatsanwaltschaft existierten, musste das Opfer im sog. *Akkusationsverfahren*, d.h. Anklageverfahren, den Täter selbst vor Gericht verklagen.²⁸ Das heutige Strafprozessrecht ermöglicht die Privatklage in § 374 StPO nur noch bei leichten Taten gegen persönliche Rechtsgüter. Das Gericht des Akkusationsverfahrens war mehr Moderator als Entscheider. Ein Urteil musste nicht gefällt werden, wenn sich die Parteien unter tatkräftiger Hilfe des Gerichts auf eine Sühneleistung einigten. In seltenen Fällen verfolgte ein starker Herrscher Unrecht im Bereich von Gemeinschaftsgütern (z. B. Altarschändung) oder Kapitalverbrechen auch ohne Privatklage. Ebenso lag es bei Majestätsverbrechen, d.h. persönlichen Angriffen gegen den Herrscher, da hier Opfer und Gerichtsherr zusammenfielen.²⁹

Mit Ausnahme des summarischen Verfahrens bei Majestätsverbrechen, wo ein Schnellverfahren durchgeführt wurde, setzte sich das Gericht wie noch heute in der anglo-amerikanischen Jury aus einem Richter und den Schöffen zusammen. Anders als im anglo-amerikanischen Recht legte der Richter aber nicht einmal das Strafmaß fest. Die Schöffen entschieden vollumfänglich über

²⁷ Monika Fludernik, *Erzähltheorie: Eine Einführung*, 3. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010), 176f.

²⁸ Dazu Andreas Roth, „Anklage“, in *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, hrsg. von Albrecht Cordes u. a., Bd. 1, 2. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 2008), 244f.

²⁹ Überblick bei Jürgen Weitzel, Hg., *Hohheitliches Strafen in der Spätantike und im frühen Mittelalter* (Konflikt, Verbrechen und Sanktion in der Gesellschaft Alteuropas: Symposien und Synthesen 7) (Köln: Böhlau, 2002).

Tatfrage (Tathergang), Rechtsfrage (Subsumtion unter eine Straftat) sowie über das Strafmaß.³⁰ Für den Richter verblieb demnach allein die Verfahrensleitung.

Da in einem Strafverfahren die Beweislage in den seltensten Fällen eindeutig ist, musste das Gericht eigene Ermittlungen anstellen. Die dazu eingesetzten Mittel dienten aber nicht zur Aufklärung der materiellen Wahrheit.³¹ Vielmehr führte das Gericht ein Gottesurteil herbei. Dem Angeklagten wurde ein sog. *Reinigungseid* aufgegeben, mit dem er sich vom Schuldvorwurf reinwaschen konnte.³² Dazu musste er Gott anrufen und auf einen heiligen Gegenstand schwören. Falls der Angeklagte die Eidesformel fehlerfrei mündlich wiedergeben konnte, galt er als unschuldig, bei Fehlern (z. B. Stottern oder Verhaspeln eines Wortes) dagegen als schuldig. Dahinter stand der Gedanke, dass Gott einen Meineid durch Einwirkung auf den Angeklagten unterbinden werde. Der Angeklagte durfte sich manchmal von Eideshelfern aus seinem Verwandten- und Bekanntenkreis unterstützen lassen.³³ Sie bezeugten ebenfalls nicht die materielle Wahrheit des Tathergangs, sondern den guten Leumund des Angeklagten. Standen keine Eideshelfer bereit, konnte das Gericht statt eines Reinigungseides auf andere Formen des Gottesurteils zurückgreifen, beispielsweise auf das Laufen über glühende Kohlen oder auf einen Zweikampf zwischen dem Angeklagten und einer Person der Opfersippe.³⁴ In einem derart formalisierten Verfahren, das überhaupt nicht auf die Erkenntnis des Tathergangs abzielte, blieb nur wenig Raum für Erzählungen. Die Gottesurteile enthielten in ihrer Performanz keine Erzählung, sondern konnten nur Gegenstand einer späteren Erzählung werden, beispielsweise einer Erzählung über einen Zweikampf.

3.3 Spätmittelalter und Frühe Neuzeit – Inquisitionsprozess

Der aus dem Kirchenrecht stammende Inquisitionsprozess mischte die Karten im Strafprozess nach 1200 für rund 600 Jahre vollkommen neu.³⁵ Die Kirche führte nach Schwierigkeiten mit der disziplinarischen Verfolgung innerkirchli-

³⁰ Dazu Friedrich Battenberg, „Schöffen, Schöffengericht“, in *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, hrsg. von Adalbert Erler, Ekkehard Kaufmann und Dieter Werkmüller, Bd. 4, 1. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 1990), 1463-1469.

³¹ Überblick bei Oestmann, *Wege zur Rechtsgeschichte*, 72-82.

³² Stefan Esders, „Der Reinigungseid mit Helfern: Individuelle und kollektive Rechtsvorstellungen in der Wahrnehmung und Darstellung frühmittelalterlicher Konflikte“, in *Rechtsverständnis und Konfliktbewältigung: Gerichtliche und außergerichtliche Strategien im Mittelalter*, hrsg. von Stefan Esders (Köln: Böhlau, 2007), 55-78.

³³ Siehe Jürgen Weitzel, „Eideshelfer“, in *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, hrsg. von Albrecht Cordes u. a., Bd. 1, 2. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 2008), 1261-1263.

³⁴ Siehe Wolfgang Schild, „Gottesurteil“, in *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, hrsg. von Albrecht Cordes et al., Bd. 2, 2. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 2012), 481-491.

³⁵ Überblicke bei Gianna Burret, *Der Inquisitionsprozess im Laienspiegel des Ulrich Tengler: Rezeption des gelehrten Rechts in der städtischen Rechtspraxis* (Forschungen zur deutschen Rechtsgeschichte 27) (Köln: Böhlau, 2010); Alexander Krey, „Inquisitionsprozess“, in

cher Taten die Anklage durch Amtspersonen ein. Der Inquisitionsprozess war ein schriftliches Verfahren ohne Gerichtsöffentlichkeit und ohne an die Parteien ausgegebene Urteilsbegründung. Das verlieh dem Inquisitionsprozess das Gepräge eines Geheimverfahrens. Der Inquisitionsprozess basierte auf zwei Prinzipien: Erstens auf der *Offizialmaxime*, das heißt auf dem Verfahren von Amts wegen.³⁶ Die Strafverfolgung lag nicht mehr in den Händen des Opfers, sondern beim gelehrten Richter. Das Prinzip der Gewaltenteilung war unbekannt, Ankläger und Richter waren ein und dieselbe Person, die altertümlichen Schöffen waren weggefallen. Zweitens ist die *Instruktionsmaxime* zu nennen.³⁷ Mit dem Verbot des Gottesurteils sollte nunmehr die materielle Wahrheit im Prozess erforscht werden. Das Geständnis des Täters avancierte damit zum wichtigsten Beweismittel. Der Zeugenbeweis als weiteres Beweismittel wechselte seine Rolle vom Bezeugen des guten Leumunds hin zum Bezeugen des Tathergangs.

Die Folgen dieser Umstellung des Verfahrensrechts waren gewaltig. Die nunmehr zentrale Rolle des Geständnisses zur Wahrheitssuche öffnete den Weg zur Folter als Mittel im Strafverfahren. Wo weder Zeugen in ausreichender Anzahl bereitstanden noch der Angeklagte freiwillig ein Geständnis ablegen wollte, ordnete die Obrigkeit an, das Geständnis bei Vorliegen eines ausreichenden Anfangsverdacht zu erpressen. Aus narratologischer Sicht bietet der Inquisitionsprozess mangels Gerichtsöffentlichkeit und Urteilsbegründung nur ein sehr beschränktes Korpus. Die Wissenschaft muss auf Geständnis- und Zeugenprotokolle sowie auf interne Entscheidungsvorlagen der Gerichte und Tagebücher einzelner Richter zurückgreifen, um die Erzählungen der Verfahrensbeteiligten zu ermitteln.

3.4 Moderne – Ausdifferenzierung der Rollen im Spontantheater

Nach der großen Wende vom Alten Reich zum Deutschen Bund setzten sich die Ideen der Aufklärung auch im Strafverfahren durch. Der moderne Strafprozess ist ein Kind der Französischen Revolution. Das neue Strafverfahren behielt zwar die auch für die Narratologie wichtige *Instruktionsmaxime* bei, löste aber im Übrigen den Inquisitionsprozess in Kontinentaleuropa ab. Mit dem Staatsanwalt hielt die Gewaltenteilung Einzug in den Strafprozess.³⁸ Der moderne

Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, hrsg. von Albrecht Cordes u. a., Bd. 2, 2. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 2012), 1243-1248.

³⁶ Dazu Roxin und Schünemann, *Strafverfahrensrecht*, § 12 Rn. 1-5.

³⁷ Dazu Roxin und Schünemann, *Strafverfahrensrecht*, § 15 Rn. 1-7.

³⁸ Ausführlich Ernst S. Carsten und Erardo Christoforo Rautenberg, *Die Geschichte der Staatsanwaltschaft in Deutschland bis zur Gegenwart: Ein Beitrag zur Beseitigung ihrer Weisungsabhängigkeit von der Regierung im Strafverfahren*, 3. Aufl. (Baden-Baden: Nomos, 2015).

Prozess zeichnet sich durch Öffentlichkeit, Mündlichkeit und Unmittelbarkeit aus. Der Strafprozess soll in jeder Hinsicht für alle Verfahrensbeteiligten sowie für die Öffentlichkeit transparent verlaufen. Alle diese Prinzipien sind für die Narratologie wichtig, da sich erst mit dieser Prozessform der Prozess auf sehr verschiedenen Ebenen voll und ganz dynamisch (und narrativ) entfalten kann. In seiner Performanz ähnelt der moderne Strafprozess aus Sicht des Zuschauers im Gerichtssaal dem Spontantheater. Erst die Urteilsbegründung sperrt die Spontaneität des Verfahrens in die textuelle Konservendose der Schriftlichkeit ein.

Im Detail ordnet der heutige § 169 Abs. 1 S. 1 Gerichtsverfassungsgesetz (GVG) die Öffentlichkeit des Verfahrens an: „Die Verhandlung vor dem erkennenden Gericht einschließlich der Verkündung der Urteile und Beschlüsse ist öffentlich.“ Das Wort „öffentlich“ ist auf die körperliche Präsenz von Zuschauern beschränkt, wie die weiteren Sätze und Absätze der Norm belegen. § 169 Abs. 1 S. 2 GVG verbietet „Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen sowie Ton- und Filmaufnahmen zum Zwecke der öffentlichen Vorführung oder Veröffentlichung ihres Inhalts“. Das Gericht darf aber seit 2018 nach § 169 Abs. 1 S. 3 GVG die simultane „Tonübertragung in einen Arbeitsraum“ für Medienvertreter gestatten, ebenso nach § 169 Abs. 2 S. 1 GVG, die Archivierung von Tonaufnahmen „zu wissenschaftlichen und historischen Zwecken“, „wenn es sich um ein Verfahren von herausragender zeitgeschichtlicher Bedeutung für die Bundesrepublik Deutschland handelt“. Der Gesetzgeber nahm sich mit letzterer Ausnahme den ersten Auschwitz-Prozess (1963-65) zum Vorbild: „Große Teile der Hauptverhandlungen wurden auf Tonband aufgezeichnet, obwohl Ton- und Bildaufzeichnungen zur Information der Öffentlichkeit bereits damals nach der Rechtsprechung des Bundesgerichtshofes verboten waren und im Verlauf des Prozesses § 169 S. 2 GVG [heute § 169 Abs. 1 S. 2 GVG] eingeführt wurde. Das Gericht ließ diese Aufzeichnungen für gerichtsinterne Zwecke anfertigen. Im Rahmen journalistischer Recherchen wurden die Aufnahmen 1990 wiederentdeckt und in erheblichem Umfang zusammen mit noch vorhandenen alten Lichtbildaufnahmen zur Erstellung eines Dokumentationsfilmes über den Auschwitz-Prozess [...] verwertet.“³⁹

Der in der Strafprozessordnung an mehreren Stellen (z. B. §§ 33, 261 StPO) angedeutete Grundsatz der Mündlichkeit besagt, dass nur der mündlich vorgelegte Prozessstoff in der Hauptverhandlung dem Urteil zugrunde gelegt werden darf. Alles, was im Verfahren geschieht, etwa die Vernehmung des Angeklagten, die Beweisaufnahme (insbes. die Zeugenbefragung), die Plädoyers, muss mündlich erfolgen. Ansonsten wäre die Öffentlichkeit eine leere Hülse. § 250 StPO kodifiziert zuletzt das Unmittelbarkeitsprinzip, das die Öffentlichkeit und Mündlichkeit absichert: „Beruht der Beweis einer Tatsache auf der

³⁹ Deutscher Bundestag, *Drucksache* 18/10144, 19.

Wahrnehmung einer Person, so ist diese in der Hauptverhandlung zu vernehmen. Die Vernehmung darf nicht durch Verlesung des über eine frühere Vernehmung aufgenommenen Protokolls oder einer schriftlichen Erklärung ersetzt werden.“ Bei Zeugen darf der Richter daher zum Beweis nicht ausschließlich auf deren polizeiliche Vernehmungsprotokolle zurückgreifen. Er darf solche Protokolle bei Erinnerungslücken aber zum Vorhalt einsetzen und zum Beweis vorlesen, wenn der Zeuge erklärt, er erinnere sich zwar nicht mehr an den Inhalt seiner Aussage, er habe aber damals bei der Vernehmung zutreffende Angaben gemacht.

4. Akteure im Prozess

Werfen wir nun unter der Frage, wer wem etwas erzählt, einen Blick auf die Beteiligten im Strafprozess. Dabei soll der Schwerpunkt auf dem heutigen Verfahrensrecht liegen. Die Beteiligten können als Autor, Erzähler, Figuren oder als Adressaten auftreten.

4.1 Der Angeklagte

Der Angeklagte rahmt die Hauptverhandlung erzählerisch ein. Der Richter befragt ihn im ersten Akt der Hauptverhandlung noch vor Verlesung der Anklage zu seinen persönlichen Verhältnissen (§ 243 Abs. 2 StPO). Dem Angeklagten gebührt nach § 258 Abs. 2 StPO beim Schlussvortrag auch das letzte Wort vor der Urteilsverkündung. Erzählerisch am wichtigsten ist aber die Einlassung des Angeklagten dazwischen (§ 243 Abs. 5 S. 2 StPO). Besonders wichtig ist das Geständnis; darunter ist das Zugestehen der Tat oder einzelner Tatsachen, die für die Entscheidung zur Schuld oder Rechtsfolgenfrage erheblich sein können, zu verstehen.⁴⁰ Der Übergang eines Geständnisses zum Leugnen als weiterer Form der Einlassung ist fließend.

Schwieriger ist die Frage nach der Autorschaft zu beantworten. Im Inquisitionsprozess der Frühen Neuzeit trifft die Narratologie in vielen Fällen auf durch Folter erpresste Geständnisse.⁴¹ Die zeitgenössischen Juristen erkannten durchaus das Dilemma, dass ein erpresstes Geständnis schwerlich als Schuldeingeständnis taugte. Das Reichsstrafgesetzbuch von 1532, die *Constitutio Criminalis*

⁴⁰ Helmut Kreicker in *Münchener Kommentar zur StPO*, hrsg. von Christoph Knauer, Hans Kudlich und Hartmut Schneider, Bd. 2 (München: Beck, 2016), § 254 StPO Rn. 21.

⁴¹ Eingehend zur Folter statt aller Mathias Schmoeckel, *Humanität und Staatsraison: Die Abschaffung der Folter in Europa und die Entwicklung des gemeinen Strafprozess- und Beweisrechts seit dem hohen Mittelalter* (Norm und Struktur 14) (Köln: Böhlau 2000); Robert Zagolla, *Im Namen der Wahrheit: Folter in Deutschland vom Mittelalter bis heute* (Berlin: be.bra Verlag, 2006).

Carolina, demonstriert das eindringlich.⁴² Relevant sollte nur das Geständnis sein, dass die gefolterte Person *nach* der Folter zu Protokoll gab (Artikel 58). Auch sollte ein Richter mit einem Abstand von mindestens einem Tag zur Folter das Geständnis durch Vorhalt des Protokolls außerhalb des Folterraumes überprüfen (Artikel 56). Diese Maßnahmen zur Herstellung eines Abstandes zwischen Folter und juristisch relevantem Geständnis können aber nicht über die Unfreiheit des Geständnisses hinwegtäuschen. Erzähler und Autor des Geständnisses fallen *aus heutiger Perspektive* auseinander. Der die Folter überwachende Richter gibt den Inhalt des Geständnisses vor und ist somit als Autor des Geständnisses einzustufen. Das in seinem Willen gebrochene Folteropfer dient nur als Erzähler, um den Schein eines freien Geständnisses zu wahren. Aus Sicht der zeitgenössischen Juristen freilich bestand dieser Widerspruch nicht; für sie war der Delinquent der Autor und somit voll für sein Geständnis verantwortlich.

Ganz anders stellt sich die Lage im heutigen Strafprozess dar. Das Geständnis des Angeklagten hat im Zeitalter der freien richterlichen Beweiswürdigung (§ 261 StPO) die zentrale Position verloren, die es im Inquisitionsprozess innehatte. Das Geständnis ist weder Voraussetzung für eine Verurteilung, noch ist der Richter an den Inhalt des Geständnisses gebunden. Das Geständnis zählt nicht einmal zu den förmlichen Beweismitteln, gleichwohl kann es die Grundlage des Urteils bilden. Die Motive für das Geständnis sind höchst unterschiedlich. Der Angeklagte kann eine Strafmilderung erreichen wollen, er kann aber auch apathisch sein, er will in das Gefängnis oder an der Stelle des Täters bestraft werden oder er möchte sich ein Alibi für eine andere, schwerere Tat beschaffen.

§ 136a Abs. 1 StPO verbietet in Abkehr vom Inquisitionsprozess und von den menschenunwürdigen Praktiken des Nationalsozialismus folgende Praktiken zur Erpressung eines Geständnisses: Misshandlung, Ermüdung, körperliche Eingriffe, die Verabreichung von Mitteln, Quälerei, Täuschung, Hypnose, grundsätzlich auch Zwang sowie die Androhung solcher Praktiken. Aus narratologischer Sicht sichert das Folterverbot die Authentizität der Aussage ab. Der Angeklagte tritt mit seinem Geständnis als Autor und Erzähler seiner eigenen Geschichte auf. Er richtet sich im deutschen Strafprozess mit seinem Geständnis primär an den Richter als Adressaten, im anglo-amerikanischen Jury-Verfahren an die Geschworenen, in seltenen Fällen auch an das Publikum oder an die Presse, um die Erzählung über den Prozess zu beeinflussen.

Die Erwartungshaltung an die belastende oder entlastende Einlassung des Angeklagten ist allerdings nur sehr gering, da den Angeklagten keine Wahr-

⁴² Beispiel für Druckausgabe: *Des allerdurchleuchtigsten großmechtigste[n] vnüberwindtlichsten Keyser Karls des fünfften: vnnd des heyligen Römischen Reichs peinlich gerichts ordnung*, Drucker Ivo Schöffler (Mainz 1533).

heitspflicht trifft.⁴³ Er hat zwar nicht förmlich, aber doch *de facto* das Recht zur Lüge, soweit er dadurch keine Straftat wie eine Falschverdächtigung oder eine Verleumdung anderer Personen begeht.⁴⁴ Das Recht zur Lüge erschüttert aber nicht per se die subjektive Glaubwürdigkeit des Angeklagten und die objektive Glaubhaftigkeit seiner Aussagen. Ein Richter darf die von ihm erkannte Lüge des Angeklagten nur mit Vorsicht als Beweisanzeichen für dessen Schuld heranziehen, „weil auch ein Unschuldiger vor Gericht Zuflucht zur Lüge nehmen kann und ein solches Verhalten nicht ohne weiteres tragfähige Rückschlüsse darauf gestattet, was sich in Wirklichkeit ereignet hat.“⁴⁵ Das bedeutet im Umkehrschluss indessen nicht, dass ein Leugnen des Angeklagten stets entlastend wirkt. Ein Richter muss eine Einlassung bei Zweifeln nicht zwangsläufig seinem Urteil im Sachverhalt zugrunde legen. Denn der Grundsatz *in dubio pro reo* greift als bloße Entscheidungsregel erst, wenn dem Richter trotz seiner freien Beweiswürdigung in der Gesamtwürdigung des Ergebnisses der Beweisaufnahme Zweifel bleiben.⁴⁶ Für die Narratologie liegt die Einlassung des Angeklagten als Erzählung zwar nicht idealtypisch im Zentrum, aber immer noch am Rand der Faktualität bzw. der Praxis des faktualen Erzählens. Auch die Lüge kann Bestandteil einer faktualen Erzählung sein.⁴⁷

4.2 Der Strafverteidiger

Der Strafverteidiger ist der engste Verbündete des Angeklagten. Er steht dem Angeklagten im Prozess mit seiner juristischen Sachkunde bei. Erzählerisch unterstützt er den Angeklagten neuerdings bei größeren Verfahren durch seine Eröffnungserklärung (§ 243 Abs. 5 S. 3, 4 StPO) und traditionell durch seinen Schlussvortrag (§ 258 Abs. 3 StPO). Er nimmt dabei eine doppelte Rolle ein: Teils spricht er für sich selbst als unabhängiges Organ der Rechtspflege (§ 1 Bundesrechtsanwaltsordnung), teils als Beistand des Angeklagten (§ 137 StPO). Darin soll nach der sog. *Organtheorie* kein Gegensatz liegen, da der Verteidiger nicht als Vertreter an die Stelle des Angeklagten tritt, sondern ihn nur bei der Verteidigung unterstützt.⁴⁸ Dieses Verständnis passt jedoch zumindest nicht auf

⁴³ Im Detail Britta Lawaczek, *Das Phänomen des falschen Geständnisses im Strafverfahren* (Hamburg: Kovač, 2010).

⁴⁴ Bundesgerichtshof, Urteil 10.2.2015 – 1 StR 488/14 = *Entscheidungen des Bundesgerichtshofes in Strafsachen* (BGHSt) 69, 198.

⁴⁵ Bundesgerichtshof, Urteil 5.7.1995 – 2 StR 137/95 = *Entscheidungen des Bundesgerichtshofes in Strafsachen* (BGHSt) 41, 153 (154).

⁴⁶ Yvonne Ott in *Karlsruher Kommentar zur Strafprozessordnung*, hrsg. von Rolf Hannich, 7. Aufl. (München: Beck, 2013), § 261 StPO, Rn. 57.

⁴⁷ Statt aller Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 10. Aufl. (München: Beck, 2016), 12.

⁴⁸ Übersicht zur Einordnung bei Roxin und Schünemann, *Strafverfahrensrecht*, § 19 Rn. 3-16, m.w.N.

den vom Angeklagten vertraglich beauftragten und somit privatrechtlich weisungsunterworfenen Wahlverteidiger.

Unabhängig von seiner Statureinordnung unterliegt der Verteidiger bei der Verteidigung des Angeklagten einem Dilemma. Einerseits darf er selbst dann auf Freispruch plädieren, wenn er aufgrund eines ihm gegenüber abgelegten Geständnisses von der Schuld des Angeklagten überzeugt ist. Andererseits muss er aufpassen, keine Straftat wie Strafvereitelung (§ 258 StGB) zu begehen oder gegen Berufsrecht zu verstoßen. Anders als der Angeklagte hat er kein Recht zur Lüge.⁴⁹ Seine Äußerungen vor Gericht stehen somit in einem großen Spannungsverhältnis zwischen eigenen Pflichten und dem Schutz des Angeklagten. Dieser Zwiespalt lässt sich nur schwerlich auflösen, da das Anwaltsgeheimnis dem Strafverteidiger verbietet, mit einem nur internen Geständnis des Angeklagten vor das Gericht zu treten oder an die Öffentlichkeit zu gehen.

Der Zwiespalt stellt auch die Narratologie vor große Herausforderungen, soweit sie nicht auf einen allwissenden Erzähler zurückgreifen kann, der nicht nur über das komplette Wissen des Verteidigers verfügt, sondern zusätzlich auch die Motive und Zielsetzungen seines prozessualen Handelns aufdeckt. Es muss im Einzelfall für die Bestimmung von Autor und Erzähler ermittelt werden, welche Rolle der Verteidiger einnimmt: die eines selbstständigen Sprechers; als Vertreter des Angeklagten, der eine eigene, aber weisungsabhängige Erklärung abgibt; oder als Bote des Angeklagten, der nur eine fremde Erklärung übermittelt.

4.3 Der Staatsanwalt

Der Staatsanwalt als Gegenspieler des Angeklagten muss im Prozess zwei große Erzählungen liefern: zur Eröffnung des Hauptverfahrens die Anklageschrift (§§ 199 Abs. 2, 200 StPO) und nach dem Schluss der Beweisaufnahme sein Plädoyer (§ 258 Abs. 1 StPO). Wie die Demission des ehemaligen Generalbundesanwalts Harald Range eindrucksvoll lehrt, sind Staatsanwälte nach § 146 GVG weisungsgebunden, d.h. in ihrer Entscheidungsfreiheit durch Weisungen höherrangiger Dienststellen gebunden.⁵⁰ Der Staatsanwalt ist eben kein unabhängiges Mitglied der Justiz, sondern nur ein Befehlsempfänger höherer Instanzen, die vom Leitenden Oberstaatsanwalt über den Generalstaatsanwalt bis hin zum Staatssekretär und zum Justizminister reichen. Obwohl das Weisungsrecht seinerseits seine Grenzen in der Verfolgung Unschuldiger (§ 344 StGB) einerseits und der Strafvereitelung (§ 258a StGB) andererseits findet, fallen in Einzelfäl-

⁴⁹ Bundesgerichtshof, Urteil vom 26.11.1998 – 4 StR 207/98, *Neue Zeitschrift für Strafrecht* (1999), 188.

⁵⁰ Christian Trentmann, „Der Fall netzpolitik.org: Lehrstück für den Rechtsstaat“, *Zeitschrift für Rechtspolitik* (2015), 198-201.

len, bei denen Dienstvorgesetzte den Inhalt der Anklageschrift und die weitere Prozessstrategie im Detail vorgeben, Autor (Dienstvorgesetzte) und Erzähler (Staatsanwalt) auseinander. Sind die Weisungen weniger detailliert, wird man von Mitautoren ausgehen dürfen.

4.4 Der Zeuge

Zeugen sind ähnlich wie der Angeklagte für die Beweiswürdigung unter dem Aspekt der subjektiven Glaubwürdigkeit und der objektiven Glaubhaftigkeit ihrer Aussage relevant. Diese Kategorien sind nicht mit unzuverlässigem Erzählen identisch, überschneiden sich aber zu einem gewissen Grad.⁵¹ Zeugen dürfen nur in eng begrenzten Fällen das Zeugnis verweigern und sind ansonsten anders als der Angeklagte zur Wahrheit verpflichtet. Faktualität steht im Zentrum der Zeugenaussagen, auch wenn in der Aussagepsychologie das Phänomen der Konfabulation lehrt, dass eine als wahr intendierte Aussage nicht zwangsläufig objektiv wahr sein muss. Auch generieren Zeugenaussagen – soweit Wortlautprotokolle vorliegen – ein reiches Korpus, da ein Richter den Zeugen keine Suggestivfragen stellen darf, d.h. Zeugen sollen einen zusammenhängenden Sachverhalt erzählen, anstatt nur „Ja“ oder „Nein“ zu antworten.

4.5 Das Opfer

Wenden wir uns nun dem Opfer, technisch gesprochen dem Geschädigten, zu. Das Opfer bzw. dessen Angehörige treten in manchen Verfahren nach §§ 395 ff. StPO als Nebenkläger auf. Dabei werden sie von einem Rechtsanwalt unterstützt. Wie das Adhäsionsverfahren und die Privatklage ist die Nebenklage ein Relikt des längst vergangenen Akkusationsverfahrens. Zugleich ist das Opfer der wichtigste Zeuge. Damit nimmt das Opfer in manchen Prozessen eine Doppelrolle ein: Als Ankläger darf es wie der Staatsanwalt als auktorialer Erzähler auftreten, der im Detail z. B. über Motive und Absichten des Täters erzählt. Als Zeuge ist das Opfer aber auf die Perspektive eines Ich-Erzählers beschränkt.

4.6 Der Richter

Dem Richter kommt im Strafprozess wie in allen anderen Verfahren vor Gericht die Schlüsselrolle zu. Er entscheidet über die Eröffnung des Hauptverfahrens (§ 199 StPO) und übernimmt fortan die Verfahrensleitung. Der Richter lei-

⁵¹ Ausführlich Andreas von Arnould und Stefan Martini, „Unreliable Narration in Law Courts“, 357-359 mit den Kategorien „Konsistenz“ und „Kohärenz“.

tet damit auch die Befragung des Angeklagten und der Zeugen. Am Ende schließt der Richter die Hauptverhandlung mit der mündlichen Verkündung des Urteils ab (§ 260 Abs. 1 StPO). Ist das Urteil mit den Gründen nicht bereits vollständig in das Protokoll aufgenommen worden, so ist es binnen fünf Wochen zu den Akten zu bringen (§ 275 StPO). Die gesetzliche Begründungspflicht ist umfassend; sie umspannt alle tatsächlichen und rechtlichen Aspekte und insbesondere die Rechtsfolgen. Bei rechtskräftigen Entscheidungen (§ 267 Abs. 4, Abs. 5 S. 2 StPO) darf das Gericht die Begründung abkürzen.

In den Urteilsgründen muss der Richter erstens die persönlichen Verhältnisse und den Verfahrensgang dokumentieren, zweitens den Sachverhalt feststellen, drittens die Beweiswürdigung erläutern, auf deren Basis er den Sachverhalt festgestellt hat, viertens den Sachverhalt rechtlich würdigen, d.h. unter Strafnormen subsumieren, fünftens das Strafmaß ermitteln und sechstens eventuell Nebenentscheidungen begründen.

Aus narratologischer Sicht führt der Richter, wie sich beispielhaft in seiner Beweiswürdigung zeigt, alle Erzählstränge der anderen Erzähler in seiner eigenen Haupterzählung zusammen.⁵² Zur Erzählung zählen nicht nur die persönlichen Verhältnisse des Angeklagten, der Verfahrensgang und der Sachverhalt, sondern im Einzelfall auch die rechtliche Würdigung des Sachverhalts sowie die Ermittlung des Strafmaßes, da beim sog. *Subsumtionsvorgang* Fakten und Recht, Faktualität und Normativität, eng verzahnt werden.⁵³ Die Beweiswürdigung legt offen, aus welchen der zahlreichen Geschichten der Beweisaufnahme der Richter etwas in seine eigene Geschichte erzählerisch aufnimmt. Sie enthält daher regelmäßig in Relation zum Sachverhalt kleinere alternative Erzählungen. Tatsachen, die der Richter aufgrund der normativen Vorgaben des Verfahrensrechts nicht in sein Urteil aufnimmt, gehen angesichts der lückenhaften Protokollierung im deutschen Strafprozess zumeist dauerhaft verloren.

Der Richter wählt einen narrativen, d.h. distanzierten Modus bei gleichzeitiger Nullfokalisierung.⁵⁴ Die Relevanz subjektiver Tatbestandsmerkmale und Schuldmomente determinieren den Filter für die Gedankenrede, die Erzählung innerer Vorgänge der Figuren. Der Richter wählt für die Präsentation der Gedankenrede einen maximal distanzierten Modus, d.h. einen Bewusstseinsbericht, bei dem er die inneren Vorgänge stets sehr eng mit dem äußeren Handeln der Figuren verzahnt. Die Details müssen hier einer separaten Studie vorbehalten bleiben.

Bislang war nur von *dem* Richter die Rede. Das moderne deutsche Strafprozessrecht hat sich der Geschworenen entledigt, die als eine Art Laienrichter al-

⁵² Andreas von Arnould und Stefan Martini, „Unreliable Narration in Law Courts“, 357; Kati Hannken-Illjes, „Geschichten und Gegengeschichten“, 286f.

⁵³ I.E. ebenso Andreas von Arnould und Stefan Martini, „Unreliable Narration in Law Courts“, 359-361.

⁵⁴ Dazu statt aller Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 10. Aufl. (München: Beck, 2016), 68.

lein den Schuldspruch fällen. Deshalb können bei der Erzählung nicht mehr der Richter als Verfahrensleiter und die Geschworenen als Urteilende auseinanderfallen. Bei einem Spruchkörper mit mehreren Richtern, dem Kollegialgericht, vollzieht sich die Entscheidung über die Haupterzählung durch interne Abstimmung. Die Erzählung ist gleichwohl kein Produkt einer echten, kollaborativen Mehrautorschaft, da ein einzelner Referent mit der Abfassung des Urteils betraut wird, dessen Erzählung die übrigen Richter zumeist formal durch Abstimmung billigen. Insofern ist es zutreffend, von *dem* Richter zu sprechen.

Der Richter verfasst im Sachverhalt eine faktuale Erzählung. Wie berühmte Kriminalfälle lehren, kann sie im Einzelfall Elemente enthalten, die auf einen ersten Blick dichterisch wirken und deshalb zu Unrecht als fiktional eingeordnet werden könnten. Beispielhaft sind der „Katzenkönig-“, und der „Sirius-Fall“ des Bundesgerichtshofes.⁵⁵ Im „Katzenkönigfall“ wird erzählt, die Angeklagten und das Opfer hätten „in einem von ‚Mystizismus, Scheinerkenntnis und Irrglauben‘ geprägten ‚neurotischen Beziehungsgeflecht‘“ zusammengelebt. „Später brachten beide [die Angeklagten] ihn [das Opfer] durch schauspielerische Tricks, Vorspiegeln hypnotischer und hellseherischer Fähigkeiten und die Vornahme mystischer Kulthandlungen dazu, an die Existenz des ‚Katzenkönigs‘, der seit Jahrtausenden das Böse verkörpere und die Welt bedrohe, zu glauben; R. [das Opfer] – in seiner Kritikfähigkeit eingeschränkt, aber auch aus Liebe zu Barbara H. darum bemüht, ihr zu glauben – wählte sich schließlich auserkoren, gemeinsam mit den beiden anderen den Kampf gegen den ‚Katzenkönig‘ aufzunehmen. Auf Geheiß mußte er Mutproben bestehen, sich katholisch taufen lassen, Barbara H. ewige Treue schwören; so wurde er von ihr und P. zunächst als Werkzeug für den eigenen Spaß benutzt.“⁵⁶

Nicht weniger bizarr liest sich der Sachverhalt im „Sirius-Fall“: „Gegenstand der Beziehung waren hauptsächlich Diskussionen über Psychologie und Philosophie, die bei Treffen im Abstand von einigen Monaten und bei häufigeren, manchmal mehrere Stunden dauernden Telefongesprächen geführt wurden. Im Laufe der Zeit wurde der Angeklagte zum Lehrer und Berater der Zeugin in allen Lebensfragen. Er war immer für sie da. Sie vertraute und glaubte ihm blindlings. Im Verlaufe ihrer zahlreichen philosophischen Gespräche ließ der Angeklagte die Zeugin wissen, er sei ein Bewohner des Sterns Sirius. Die Sirianer seien eine Rasse, die philosophisch auf einer weit höheren Stufe stehen, als die Menschen. Er sei mit dem Auftrag auf die Erde gesandt worden, dafür zu sorgen, daß einige wertvolle Menschen, darunter die Zeugin, nach dem völligen Zerfall ihrer Körper mit ihrer Seele auf einem anderen Planeten oder dem Sirius weiterleben könnten. Damit sie das Ziel erreiche, bedürfe die Zeugin allerdings einer geistigen und philosophischen Weiterentwicklung. Als der Ange-

⁵⁵ Die Urteile der Tatsacheninstanz an den Landgerichten wurden nicht publiziert.

⁵⁶ Bundesgerichtshof, Urteil 15.9.1988 – 4 StR 352/88 = *Entscheidungen des Bundesgerichtshofes in Strafsachen* (BGHSt) 35, 347 (347f.).

klagte erkannte, daß ihm die Zeugin vollen Glauben schenkte, beschloss er, sich unter Ausnutzung dieses Vertrauens auf ihre Kosten zu bereichern. [...] Der Angeklagte spiegelte ihr vor, in einem roten Raum am Genfer See stehe für sie ein neuer Körper bereit, in dem sie sich als Künstlerin wiederfinden werde, wenn sie sich von ihrem alten Körper trenne.“⁵⁷

4.7 Die Zuschauer

Die im Gerichtssaal anwesenden Zuschauer schließen die Reihe der prozessualen Akteure ab. Die Zuschauer haben kein Antragsrecht, sie können also den Verlauf des Prozesses nicht direkt beeinflussen, sind also keine formalen Verfahrensbeteiligte. Gleichwohl kommen ihnen wichtige Funktionen zu. Ihre Reaktion im Saal bietet dem Verteidiger, dem Staatsanwalt und dem Richter einen Resonanzraum für die soziale Dimension der Tat. Außerhalb des Gerichtssaals können sie der weiteren Öffentlichkeit ihre unmittelbaren Eindrücke über den Prozess schildern. Die Zuschauer sind zwar keine Zeugen im formalen Sinne des Prozessrechts, aber mit ihren individuellen Erzählungen über den Verfahrensverlauf wichtige Augenzeugen für die Zeitgeschichte.

5. Szenarien

Das Zusammenwirken oder Gegeneinander der Beteiligten im Strafprozess kann sehr unterschiedlich ausfallen und bewegt sich in einer dynamischen Breite von der Vernichtung des Angeklagten bis hin zur Kollusion zwischen dem Angeklagten und seinem Strafrichter. Es soll im Detail auf der Grundlage historischer Prozesse und des gegenwärtigen Strafprozessrechts demonstriert werden, wie unterschiedliche Szenarien im Prozess abweichende Erzählungen generieren.

5.1 Die Vernichtung

Das erste Szenarium reicht von den Hexenprozessen bis zu Stalins Moskauer Schauprozessen (1936–38) und bis zum Prozess des Volksgerichtshofes gegen die Attentäter vom 20. Juli 1944.⁵⁸ Das Urteil steht hier von vornherein fest.

⁵⁷ Bundesgerichtshof, Urteil 5.7.1983 – 1 StR 168/83 = *Entscheidungen des Bundesgerichtshofes in Strafsachen* (BGHSt) 32, 38 (38f.).

⁵⁸ Dazu statt aller Iris Hille, *Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen: Standardisierung und Regionalisierung im Frühneuhochdeutschen* (Studia Linguistica Germanica 100) (Berlin: de Gruyter, 2009); Bengt von zur Mühlen und Andreas von Klewitz, *Die Angeklagten des 20. Juli vor dem Volksgerichtshof* (Berlin: Chronos-Verlag, 2001); Wladislaw

Ziel des Strafprozesses ist nicht die Ermittlung eines Tathergangs durch Beweisaufnahme und die darauf aufbauende Bestrafung von Unrecht, sondern die physische Vernichtung des Angeklagten. Eine einzige Person bestimmt den Ausgang des Verfahrens: Im Hexenprozess ist das der Richter, der als Ankläger und Urteiler in einer Person wirkte. In der Sowjetunion hatte Generalstaatsanwalt Andrei Januarjewitsch Wyschinski das Heft in der Hand. Am Volksgerichtshof beherrschte Präsident Roland Freisler den Gerichtssaal. Die anderen Verfahrensbeteiligten fungierten nur als Marionetten des Bösen. Trotz des Unrechts sollte für die Öffentlichkeit aber der Schein eines rechtmäßigen Strafverfahrens gewahrt werden. Deshalb wurden Belastungszeugen herbeigeschafft, die erfundene Zeugnisse ablegten, der Angeklagte wurde zum vorgefertigten Geständnis erpresst. Nicht immer gelang es, den Schein aufrechtzuerhalten. Die Aufnahmen zum Prozess gegen die Attentäter vom 20. Juli 1944 belegen dies mit Nachdruck.⁵⁹

In der Szenerie der Vernichtung fallen bei den Aussagen vor dem Gericht Autor und Erzähler auseinander. Autor ist im Fall der inquisitorischen Folter der Richter, im Fall des Volksgerichtshofs der Gerichtspräsident, im Fall der Moskauer Schauprozesse der Generalstaatsanwalt. Alle anderen Verfahrensbeteiligten treten nur als Erzähler einer fremden Geschichte auf. Die Frage nach Faktualität oder Fiktionalität ist allerdings differenziert zu beantworten. Bei den Hexenprozessen ist nach heutigem Wissensstand zu unterstellen, dass die Beteiligten bis weit in das 16. Jahrhundert hinein an die reale Existenz von Hexen glaubten, so dass das Geständnis trotz Auseinanderfallens von Autor und Erzähler faktual bleibt.⁶⁰ Den Folteropfern sollte nur das auf die Zunge gelegt werden, was sie ohne Beistand des Teufels (Schweigzauber u.ä.) aussagen würden. Ontologische Irrealität und intendierte Faktizität schließen sich nicht gegenseitig aus. Grundsätzlich ist derselbe Befund für den Prozess am Volksgerichtshof gegen die Hitler-Attentäter anzustellen. Hier wollten die SS-Schergen durch Folter Details der Teilnahme an einer Verschwörung erpressen, die in den Grundzügen der Realität entsprachen. Anders liegt es bei den Moskauer Schauprozessen. Alle Verfahrensbeteiligten wussten, dass die durch die erpressten Geständnisse dokumentierten Verschwörungen gegen Stalin nicht der Realität entsprachen. Die Aussagen vor Gericht tragen hier deshalb ausnahmsweise einen fiktionalen Charakter, der auf den Sachverhalt des Urteils durchschlägt. Gleichwohl bleiben solche fiktionalen Erzählungen stets in eine faktuale Rahmenerzählung eingebettet. Das Urteil im Ganzen bleibt faktual, weil es der Öffentlichkeit die realen Machtverhältnisse demonstrieren soll und weil die ver-

Hedeler und Steffen Dietzsch, *Chronik der Moskauer Schauprozesse 1936, 1937 und 1938: Planung, Inszenierung und Wirkung* (Berlin: Akademie-Verlag, 2003).

⁵⁹ *Geheime Reichssache: Dokumentation mit Originalfilmausschnitten von dem Verfahren gegen die Angeklagten des 20. Juli am Volksgerichtshof*, Regie: Jochen Bauer (1971).

⁶⁰ Ausführlich Iris Hille, *Der Teufelspakt*, 39-51.

hängte Strafe höchst real umgesetzt wird.⁶¹ Bezieht man die Öffentlichkeit bei der Unterscheidung zwischen Faktualität und Fiktionalität ein, könnte man alternativ die Aussagen als noch faktual einstufen. Denn die durch Propaganda indoktrinierte Öffentlichkeit sollte gerade durch Lügen von der Glaubhaftigkeit der Aussagen überzeugt werden.

5.2 Die Verweigerung

Die Konfrontation zwischen Gericht und Angeklagtem verläuft in einem Rechtsstaat anders. Der Angeklagte kann sich auf eine möglichst passive Rolle beschränken. Er muss nur zutreffend und vollständig seine Personalien, seinen Beruf und seine Wohnanschrift angeben. Im Übrigen darf der Angeklagte schweigen (vgl. § 136 Abs. 1 S. 2 StPO). Der Beschuldigte ist daher bereits bei seiner ersten Vernehmung nach § 136 Abs. 1 S. 2 StPO „darauf hinzuweisen, daß es ihm nach dem Gesetz freistehe, sich zu der Beschuldigung zu äußern oder nicht zur Sache auszusagen“. Denn in einem Rechtsstaat muss sich der Angeklagte selbstverständlich niemals selbst belasten. Sein Schweigen darf dem Angeklagten nicht nachteilig ausgelegt werden.⁶² Der Angeklagte wird diese Taktik anwenden, wenn eine Einlassung kontraproduktiv wäre. Er kann darauf spekulieren, dass er mangels ausreichender Beweise freigesprochen wird, er kann aber auch nur darauf hoffen, dass sein wahrer Tatbeitrag nicht bewiesen werden kann, so dass das Schweigen zu einer milderer Strafe führt. In der Szenerie der Verweigerung fällt der Angeklagte als Autor einer Erzählung vollkommen aus. Richter und Staatsanwalt müssen dann ihre Erzählungen erweitern, um die fehlenden Puzzlestücke zu rekonstruieren.

5.3 Der Guerillakampf

Der Angeklagte kann im Strafprozess aber auch eine offensive Rolle einnehmen, die auf die Delegitimierung des Strafprozesses und damit des Rechtsstaates abzielt. Das Arsenal des Angeklagten reicht hier sehr weit: von ideologisch motivierten Monologen zur Rechtfertigung des eigenen Handelns (statt faktualer Einlassungen zur Tat) über Kettenanträge wegen richterlicher Befangenheit bis hin zu Verbalinjurien und zum tätlichen Angriff gegen die Richterbank. Gleichwohl handelt es sich um keine Auseinandersetzung unter Gleichen, so dass der Begriff *Guerillakampf* für die Machtverhältnisse im Gerichtssaal ange-

⁶¹ I.E. ebenso Andreas von Arnould und Stefan Martini, „Unreliable Narration in Law Courts“, 361 unter dem Stichwort der Lüge.

⁶² Bundesgerichtshof, Beschluss 19.1.2000 – 3 StR 531/99 = *Entscheidungen des Bundesgerichtshofes in Strafsachen* (BGHSt) 45, 367.

messen erscheint. Denn das Gericht kann auf illegale oder doch zumindest rechtsmissbräuchliche Verhaltensweisen sehr hart reagieren. Es darf den Angeklagten aus der Hauptverhandlung ausschließen bzw. ohne diesen die Hauptverhandlung fortführen, wenn dieser sich ordnungswidrig benimmt (§ 231b StPO) oder sich dieser vorsätzlich und schuldhaft in einen seine Verhandlungsfähigkeit ausschließenden Zustand versetzt (§ 231a StPO). Der Angeklagte fällt dann wie bei der Verweigerung als Autor bzw. Erzähler aus.

Beispielhaft für einen Kampf im Gerichtssaal ist der Stammheim-Prozess gegen die erste RAF-Generation, welche den Guerillakampf in deutsche Städte tragen wollte.⁶³ Die Angeklagten griffen zu allen nur erdenklichen Mitteln. Sie schreckten dabei nicht vor dem Hungerstreik und der extremsten Form der Selbstschädigung, vor dem Massensuizid, zurück. Die Verteidiger provozierten den vorsitzenden Richter Theodor Prinzing mit Heil-Hitler-Rufen.⁶⁴ Doch nicht nur die Verteidiger, auch das Gericht fiel aus seiner Rolle. Der vorsitzende Richter musste aufgrund des 85. Befangenheitsantrags ersetzt werden, weil er sich während des Verfahrens illegal mit einem Senatspräsidenten am Bundesgerichtshof ausgetauscht hatte, dessen Senat für Beschwerden gegen die während des Verfahrens getroffenen Beschlüsse zuständig war.⁶⁵ Dieser Umstand bringt eine neue Variante der Erzählung ins Spiel: Der Richter arbeitet hier mit einem geheimen Koautor für seine Erzählung zusammen, der im Hierarchieverhältnis über ihm steht.

5.4 Die Unterwerfung

Die Akteure im Strafverfahren müssen nicht zwangsläufig gegeneinander arbeiten. Sie können in verschiedener Weise kooperieren. In der unverbindlichen, nichtförmlichen Variante ermittelt das Gericht zwar im Detail von Amts wegen den Sachverhalt, der Angeklagte legt aber zusätzlich ein Geständnis ab. Erleichtert das Geständnis zumindest die Ausermittlung des Sachverhalts, muss das

⁶³ Dazu statt aller Christopher Tenfelde, *Die Rote Armee Fraktion und die Strafjustiz. Anti-Terror-Gesetze und ihre Umsetzung am Beispiel des Stammheim-Prozesses* (Osnabrück: Jonscher Verlag, 2009).

⁶⁴ Frank Buchmeier, „Terror im Südwesten: Der Richter Kurt Breucker (Interview): ‚Dr. Prinzing wurde systematisch zermürbt‘“, *Stuttgarter Zeitung Online* 17. Jul. 2013, eingesehen am 1. März 2019, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.terror-im-suedwesten-de-r-richter-kurt-breucker-fuer-die-waren-wir-das-schweinesystem-page1.8ceae4de-3af1-4200-b2f4-41ac70fb9778.html>.

⁶⁵ Hanno Kühnert, „Stammheim-Prozeß: Die Intrigen des Richters Albrecht Mayer“, *ZEIT Online* 14. Jan. 1977, eingesehen am 1. März 2019, <https://www.zeit.de/1977/04/die-intrigen-des-richters-albrecht-mayer>; Anonym, „Bundesrichter: Unter Brüdern: Bundesrichter Albrecht Mayer munitionierte ‚Welt‘-Chefredakteur Herbert Kremp – mit vertraulichen Unterlagen aus dem BM-Verfahren“, *SPIEGEL* 10. Jan. 1977, 32f.

Gericht dieses Geständnis strafmildernd berücksichtigen.⁶⁶ Die Kooperation des Angeklagten kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Angeklagte und der Richter nicht auf derselben Ebene erzählen, da die zugrundeliegende Machtstruktur ein großes Gefälle vom Richter zum Angeklagten aufweist. Der Angeklagte unterwirft sich dem Richter und richtet seine Erzählung an dessen offen kommunizierten oder antizipierten Vorgaben aus. Damit bleibt der Angeklagte Autor seiner Erzählung, richtet sie aber gezielt auf einen Adressaten aus, um die Wirkung zu erhöhen.

5.5 Der Deal

Die verbindliche förmliche Kooperation zwischen Angeklagtem, Gericht und Staatsanwalt bildet das Plus zur einfachen unverbindlichen Kooperation. Sie ist Rechtslaien als *Deal* besonders aus US-amerikanischen Filmen bekannt: Geständnis gegen Strafrabatt. Die Strafgerechtigkeit wird zur Verhandlungsmasse eines Vergleichs im Strafprozess. Eine solche qualifizierte Kooperation ist im deutschen Strafprozess nur in engen Grenzen erlaubt. § 257c StPO regelt seit 2009 die sogenannte Verständigung zwischen Gericht und Verfahrensbeteiligten, d.h. mit dem Angeklagten und der Staatsanwaltschaft. Dabei handelt es sich um eine verbindliche Vereinbarung. Das normative Machtgefälle zwischen Angeklagtem und Richter ist hier deutlich kleiner als bei einer nichtförmlichen Kooperation. Bei sehr komplexen Materien (wie in Wirtschaftsprozessen) kann das Machtgefälle sogar ganz verschwinden. Denn Strafgerichte arbeiten wie alle anderen Gerichte in der modernen Bürokratie mit Fallzahlen, so dass lang andauernde Prozesse nur Sand in das Getriebe der Justiz streuen. Die Verständigung verkürzt die Verfahrensdauer erheblich und schafft für den Angeklagten und den Richter eine *Win-Win-Situation*.

Bei der Verständigung sind freilich normative Grenzen zu beachten, damit die erlaubte Verständigung nicht zur verbotenen Kollusion mutiert. Eine verbindliche Vereinbarung darf nur über die Rechtsfolgen, vor allem über das Strafmaß, getroffen werden. Die Vereinbarung eines punktgenauen Strafmaßes ist unzulässig. Es darf nur ein Strafraum in Aussicht gestellt werden und dieser muss tat- und schuldangemessen sein.

Aus narratologischer Sicht ist bedeutsam, dass die Akteure keine Vereinbarung über den vom Gericht festzustellenden Sachverhalt treffen. Vielmehr belässt es § 257c Abs. 1 StPO ausdrücklich bei der Aufklärungspflicht des Gerichts aus § 244 StPO. De facto hebt aber das Geständnis des Angeklagten im Zuge der Verständigung die weitere Aufklärung aus, da es oft zur alleinigen Quelle der Sachverhaltsfeststellung wird. Nach der normativen Vorgabe soll der Rich-

⁶⁶ Details bei Jörg Kinzig in *Adolf Schönke und Horst Schröder*, Begründer, Strafgesetzbuch, 30. Aufl. (München: Beck, 2019), § 46 Strafgesetzbuch, Rn. 41b.

ter nach wie vor die Haupterzählung im Urteil anfertigen. In der Rechtspraxis indessen geht diese Funktion auf den Angeklagten über. Der Angeklagte wird zum Autor, der Richter zum bloßen Erzähler einer fremden Geschichte. Damit rückt der Sachverhalt des Urteils an die Grenze zur Fiktionalität. Aus diesem narratologischen Befund lassen sich wiederum Schlüsse für die Strafrechtsgeschichte ziehen. Ein Vergleich der modernen Verständigung mit dem historischen Inquisitionsprozess vermag nur ansatzweise zu überzeugen.⁶⁷ Zwar steht in beiden Verfahrensarten das Geständnis im Mittelpunkt und fallen Autor und Erzähler auseinander. Doch nehmen Richter und Angeklagter bei der Autorschaft höchst unterschiedliche Rollen ein.

5.6 Die Kollusion

Kommen wir zum letzten Szenarium, zur *Kollusion*. Sie reicht weit über die erlaubte Kooperation zwischen Gericht, Staatsanwaltschaft und Angeklagtem hinaus. Hier sind die drei Akteure im Geheimen übereingekommen, zu Lasten eines Dritten, nämlich des Staates, zusammenzuarbeiten. Eine solche Kollusion ist bereits deshalb verboten, weil mit ihr die Grenzen einer tat- und schuldangemessenen Strafe unterschritten werden sollen.

In einem solchen Fall arbeitet der Richter die Haupterzählung zusammen mit dem Angeklagten und der Staatsanwaltschaft im Sinne einer Mehrautorenschaft aus. Das alles kann auf der offenen Bühne des Gerichtssaals geschehen, ohne dass die Akteure sich darüber ausdrücklich einigen müssten. Eine stillschweigende Übereinkunft ist ausreichend. Die im Urteil generierte Erzählung enthält eine Lüge: Gegenüber Außenstehenden soll der Schein eines rechtmäßigen Verfahrens gewahrt werden, das Binnenwissen der Verfahrensbeteiligten und die Außendarstellung differieren. Der Konsens über den Realitätsbezug wird nicht aufgekündigt, so dass das Urteil insgesamt und die darin enthaltenen Erzählungen noch faktualer Natur sind.

Manchmal wird selbst diese Grenze überschritten, wenn die Kollusion selbst für die naivsten Zeitgenossen offensichtlich ist. Das Urteil im Gesamten überschreitet durch die offene Übereinkunft der Prozessbeteiligten, der sonstigen staatlichen Instanzen und der Öffentlichkeit die Grenze zur Fiktionalität. Anders als beim Szenarium der Vernichtung oder der geheimen Kollusion soll mit dem Urteil kein staatlicher Herrschaftsanspruch aufrechterhalten werden. Vielmehr wollen die Verfahrensbeteiligten gezielt die gesetzlichen Sanktionen für

⁶⁷ So z. B. Gerhard Fezer, „Inquisitionsprozess ohne Ende? Zur Struktur des neuen Verständigungsgesetzes“, *Neue Zeitschrift für Strafrecht* (2010), 177-185; Stefan König, „Das Geständnis im postmodernen, konsensualen Strafprozess“, *Neue Juristische Wochenschrift* (2012), 1915-1919; Stephan Stübinger, „Anmerkung zu BGH, Beschluss vom 6.11.2007 – 1 StR 370/07“, *Juristen-Zeitung* (2008), 798 (800).

strafwürdiges Unrecht aushebeln und den Rechtsstaat delegitimieren. Die normative Geltung des Urteils im Gesamten ist zu verneinen, weil sich der Richter für alle offensichtlich sanktionslos gegen rechtsstaatliche Normen stellt. Folglich ist ein solches Urteil nicht nur revisibel, sondern nichtig. Faktual bleiben allein die Kollusion und die erzählten Sachverhalte.

Der Hitler-Ludendorff-Prozess nach dem gescheiterten nationalsozialistischen Putsch vom 9. November 1923 ist ein solcher Fall.⁶⁸ Bereits die Eröffnung des Strafprozesses vor dem bayrischen Volksgericht in München stellte einen Akt der Rechtsbeugung dar, da das Republikschutzgesetz des Deutschen Reiches von 1922 den Staatsgerichtshof zum Schutze der Republik am Reichsgericht in Leipzig als ausschließlich zuständiges Gericht festgelegt hatte. Ebenso denkwürdig verlief der Prozess gegen Hitler, Ludendorff und die anderen Hauptverschwörer des Aufstandes. Der Vorsitzende Richter Georg Neithardt verwandelte den Gerichtssaal in eine Schaubühne für Hitler. Er gestattete Hitler, die Zeugen persönlich ins Kreuzverhör zu nehmen, anstatt diese Aufgabe dem Strafverteidiger zu übertragen, wie es § 239 StPO vorschreibt. Aus den Zeugen, der bayrischen Staatsmacht, wurden selbst Angeklagte. Ebenso fiel Neithardt Hitler nicht ins Wort, als dieser im Schlussplädoyer Friedrich Ebert und Philipp Scheidemann, beides führende Weimarer Sozialdemokraten, des Landes- und Hochverrats bezichtigte. Ebenso viel Verständnis für Hitler zeigte der Staatsanwalt, der in seinem Strafantrag Hitler über den grünen Klee lobte. In der Schlussabrechnung stand für Hitler die Mindeststrafe von fünf Jahren Festungshaft für Hochverrat. Obwohl § 9 Abs. 2 des Republikschutzgesetzes zwingend und ausnahmslos die Ausweisung des Ausländers Hitler forderte, wandte das Gericht diese Sanktion nicht an. Die Argumentation lautete, Hitler habe im deutschen Heer Kriegsdienst geleistet, sei dort ausgezeichnet worden und betrachte sich als Deutscher. So endete der Prozess wie er begonnen hatte: mit einer erneuten Rechtsbeugung. Hitler war mit dem Ausgang des Prozesses so zufrieden, dass er nach der sog. „Machtergreifung“ Neithardt 1933 zum Präsidenten des Oberlandesgerichts München beförderte.

6. Thesen – der Strafprozess als Theaterstück?

Wie der Strafprozess in Geschichte und Gegenwart demonstriert, lässt sich die Rechtsprechung nicht nur innerhalb ihrer hermetischen Normativität, sondern auch als Subsystem der Narratologie analysieren. Gleichwohl weist der Strafprozess für die Narratologie aufgrund seiner spezifischen normativen Ausrichtung Besonderheiten auf. Er ist an bestimmte Verfahrensgrundsätze gebunden. Der Strafprozess soll vergangene Ereignisse nicht umfassend faktual ausermi-

⁶⁸ Ausführlich Otto Gritschneder, *Der Hitler-Prozeß und sein Richter Georg Neithardt: Skandalurteil von 1924 ebnet Hitler den Weg* (München: Beck, 2001).

teln und somit erzählen, sondern ist auf eine normative Frage, die Schuld oder Unschuld des Angeklagten fokussiert. Am Ende des Prozesses führt der Richter in seiner Urteilsbegründung alle Erzählstränge in seiner Haupterzählung zusammen.

Unter dem Gesichtspunkt der Diachronie lässt sich demonstrieren, dass sich die Frühformen des Strafverfahrens nur sehr beschränkt zur narratologischen Analyse eignen, da teilweise eine Erzählung fehlt. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die übergroße Pluralität der Erzählungen im Strafprozess. Die Erzählungen der Verfahrensbeteiligten unterscheiden sich bereits auf der Ebene einer einzelnen Strafverfahrensordnung sehr stark durch unterschiedliche normative Regieanweisungen, sie sind aber mit Ausnahme des durch Folter erpressten Geständnisses alle faktualer Natur. Auch die Lüge im Prozess bewegt sich innerhalb der Grenzen des Faktualen. Zuletzt haben sich sechs verschiedene, teilweise diachrone Konfigurationen im Strafprozess von der Vernichtung bis zur Kollusion herauskristallisiert. Die Erzählungen der einzelnen Akteure differieren in den Szenarien unter den Gesichtspunkten Autorschaft und Faktualität bzw. Fiktionalität sehr stark. Gleichwohl bleibt es beim Grundsatz, dass das Urteil trotz manchmal fiktionaler Einschlüsse insgesamt faktualer Natur ist. Allein die offene Kollusion aller Akteure führt dazu, dass Leser das Urteil im Ganzen als Fiktion auffassen, so als hätte der Strafprozess niemals stattgefunden.

Kehren wir zum Schluss zum „Theater des Schreckens“ zurück. Der Vergleich des Strafprozesses mit der Aufführung eines Theaterstücks erweist sich im Rückblick nur teilweise als schlüssig. Zwar lassen sich Prozessordnung und Verfahrensleitung mit schriftlichen Regieanweisungen und individueller Regie vergleichen. Auch zeigt die Hauptverhandlung des modernen Strafprozesses in ihrer Performanz Elemente des Spontantheaters auf. Doch bleiben die Erzählungen im Strafprozess grundsätzlich selbst dann auf der faktualen Ebene, wenn es sich um offensichtliche Lügen handelt. Aus Sicht der Erzähltheorie unterscheiden sich demnach Strafprozess und Theaterschauspiel an einem entscheidenden Punkt. Das Theater öffnet für den Zuschauer in vielen Fällen fiktionale Welten, der Gerichtssaal beschränkt den Blick des Zuschauers regelmäßig auf faktuale Erzählungen, die prozessintern auf die Schuldfrage und prozessextern auf die Legitimation des staatlichen Gewaltmonopols abzielen.

Bibliographie

Anonym. „Bundesrichter: Unter Brüdern: Bundesrichter Albrecht Mayer munitionierte „Welt“-Chefredakteur Herbert Kremp – mit vertraulichen Unterlagen aus dem BM-Verfahren“. *SPIEGEL* 10. Jan. 1977, 32f.

- von Arnauld, Andreas und Stefan Martini. „Unreliable Narration in Law Courts“. In *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, hrsg. von Vera Nünning (Berlin: de Gruyter, 2015), 347-370.
- Baur, Brigitte. *Erzählen vor Gericht: Klara Wendel und der „grosse Gauner- und Kellerhandel“ 1824–1827* (Clio Lucernensis 11) (Zürich: Chronos, 2014).
- Bautier, Robert-Henri, Robert Auty und Norbert Angermann, Hg. *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8 (München/Zürich: LexMA-Verlag, 1997).
- Blufarb, Ruth. *Geschichten im Recht: Übertragbarkeit von ‚Law as Narrative‘ auf die deutsche Rechtsordnung* (Recht und Literatur 3) (Baden-Baden: Nomos, 2017).
- Beck, Heinrich, Dieter Geuenich und Heiko Steuer, Hg. *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Bd. 3., 2. Aufl. (Berlin: de Gruyter, 1978).
- Buchmeier, Frank. „Terror im Südwesten: Der Richter Kurt Breucker (Interview): ‚Dr. Prinzing wurde systematisch zermürbt‘“. *Stuttgarter Zeitung Online* 17. Jul. 2013. Eingesehen am 1. März 2019, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.terror-im-suedwesten-der-richter-kurt-breucker-fuer-die-waren-wir-das-schweinesystem-page1.8ceae4de-3af1-4200-b2f4-41ac70fb9778.html>.
- Burret, Gianna. *Der Inquisitionsprozess im Laienspiegel des Ulrich Tengler: Rezeption des gelehrten Rechts in der städtischen Rechtspraxis* (Forschungen zur deutschen Rechtsgeschichte 27) (Köln: Böhlau, 2010).
- Carsten, Ernst S. und Erardo Christoforo Rautenberg. *Die Geschichte der Staatsanwaltschaft in Deutschland bis zur Gegenwart: Ein Beitrag zur Beseitigung ihrer Weisungsabhängigkeit von der Regierung im Strafverfahren*, 3. Aufl. (Baden-Baden: Nomos, 2015).
- Cordes, Albrecht u. a., Hg. *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, 2. Aufl., bislang 3 Bde. nebst Einzellieferungen (Berlin: Erich Schmidt, 2008–2019).
- Dannecker, Gerhard. „Narrativität im Recht: Zur Gestaltung der Sachverhalte durch die Gerichte“. In *Verfassungsvoraussetzungen: Gedächtnisschrift für Winfried Brugger*, hrsg. von Michael Anderheiden u. a. (Tübingen: Mohr, 2013).
- Dinzlbacher, Peter. *Das fremde Mittelalter. Gottesurteil und Tierprozess* (Essen: Magnus Verlag 2006).
- van Dülmen, Richard. *Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, 6. unveränderte Aufl. (Beck'sche Reihe 349) (München: Beck, [1985] 2014).
- Erlar, Adalbert, Ekkehard Kaufmann und Dieter Werkmüller, Hg. *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, 1. Aufl., 5 Bde. (Berlin: Erich Schmidt, 1964–1998).

- Esders, Stefan. „Der Reinigungseid mit Helfern: Individuelle und kollektive Rechtsvorstellungen in der Wahrnehmung und Darstellung frühmittelalterlicher Konflikte“. In *Rechtsverständnis und Konfliktbewältigung: Gerichtliche und außergerichtliche Strategien im Mittelalter*, hrsg. von Stefan Esders (Köln: Böhlau, 2007), 55-78.
- Fezer, Gerhard. „Inquisitionsprozess ohne Ende? Zur Struktur des neuen Verständigungsgesetzes“. *Neue Zeitschrift für Strafrecht* (2010), 177-185.
- Finger, Jürgen und Sven Keller, Hg. *Vom Recht zur Geschichte: Akten aus NS-Prozessen als Quellen der Zeitgeschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009).
- Fludernik, Monika. *Erzähltheorie: Eine Einführung*, 3. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010).
- Gritschneider, Otto. *Der Hitler-Prozeß und sein Richter Georg Neithardt: Skandalurteil von 1924 ebnet Hitler den Weg* (München: Beck, 2001).
- Hannken-Illjes, Kati. „Geschichten und Gegengeschichten – Erzählen im Strafrecht“. In *Narrativität als Begriff: Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*, hrsg. von Matthias Aumüller (Berlin: de Gruyter, 2012), 281-297.
- Hedeler, Wladislaw und Szeffen Dietzsch. *Chronik der Moskauer Schauprozesse 1936, 1937 und 1938: Planung, Inszenierung und Wirkung* (Berlin: Akademie-Verlag, 2003).
- Hille, Iris. *Der Teufelspakt in frühneuzeitlichen Verhörprotokollen: Standardisierung und Regionalisierung im Frühneuhochdeutschen* (Studia Linguistica Germanica 100) (Berlin: de Gruyter, 2009).
- Hipp, Dominique. *Tätternarrative vor Gericht – Berichte aus Dachau, Mauthausen und Ravensbrück* (Freiburg: Diss., 2018).
- Ittner, Stefan. „Zugangsregelungen zu Archivgut in den Archivgesetzen des Bundes und der Länder“. *Perspektive Bibliothek* 1.1 (2012), 196-215.
- Kern-Griffin, Lisa. „Narrative, Truth, and Trial“. *The Georgetown Law Journal* 101 (2013), 281-335.
- Kjus, Audun. *Stories at Trial*. Übersetzt von John C. Anthony (Legal Semiotics Monographs 12) (Liverpool: Deborah Charles Publications, 2010).
- König, Stefan. „Das Geständnis im postmodernen, konsensualen Strafprozess“. *Neue Juristische Wochenschrift* (2012), 1915-1919.
- Knauer, Christoph, Hans Kudlich und Hartmut Schneider, Hg. *Münchener Kommentar zur StPO*, 3 Bde. (München: Beck, 2014–2019).
- Kühnert, Hanno. „Stammheim-Prozeß: Die Intrigen des Richters Albrecht Mayer“. *ZEIT Online* 14. Jan. 1977. Eingesehen am 1. März 2019, <https://www.zeit.de/1977/04/die-intrigen-des-richters-albrecht-mayer>.

- Lawaczek, Britta. *Das Phänomen des falschen Geständnisses im Strafverfahren* (Hamburg: Kovač, 2010).
- Lorenz, Pia. „Dokumentation der Hauptverhandlung im Strafprozess ‚Wie kann man das von einem Richter erwarten?‘“. *Legal Tribute Online* 25. Jun. 2018. Eingesehen am 1. März 2019, <https://www.lto.de/recht/justiz/j/strafprozess-hauptverhandlung-dokumentation-wortprotokoll-revision-rechtsmittelin-stanz/>.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*, 10. Aufl. (München: Beck, 2016).
- von zur Mühlen, Bengt und Andreas von Klewitz. *Die Angeklagten des 20. Juli vor dem Volksgerichtshof* (Berlin: Chronos-Verlag, 2001).
- Oestmann, Peter. *Wege zur Rechtsgeschichte: Gerichtsbarkeit und Verfahren* (Wege zur Rechtsgeschichte 1) (Köln: Böhlau, 2015).
- Polley, Rainer. „Die deutschen Archivgesetze: Richterrecht, Kommentierungen, Forschungen. Zum Anspruch des Bürgers auf Vernichtung von Archivgut“. *Archivalische Zeitschrift* 90 (2008), 65-90.
- Putzke, Holm und Jochen Zenthöfer. „Der Anspruch auf Übermittlung von Abschriften strafgerichtlicher Entscheidungen“. *Neue Juristische Wochenschrift* (2015), 1777-1793.
- Ramelsberger, Annette. „Ein Protokoll, das nichts protokolliert, ist keines“. *Süddeutsche Zeitung Online* 20. Jul. 2017. Eingesehen am 1. März 2019, <https://www.sueddeutsche.de/politik/nsu-prozess-ein-protokoll-das-nichts-protokolliert-ist-keines-1.3596042>.
- Ramelsberger, Annette u. a., Hg. *Der NSU-Prozess: Das Protokoll*, 5 Bde. (München: Verlag Antje Kunstmann, 2018).
- Roxin, Claus und Bernd Schünemann. *Strafverfahrensrecht: Ein Studienbuch*, 29. Aufl. (München: Beck, 2017).
- Schmitt, Bertram. „Die Dokumentation der Hauptverhandlung“. *Neue Zeitschrift für Strafrecht* (2019), 1-10.
- Schmoeckel, Mathias. *Humanität und Staatsraison: Die Abschaffung der Folter in Europa und die Entwicklung des gemeinen Strafprozess- und Beweisrechts seit dem hohen Mittelalter* (Norm und Struktur 14) (Köln: Böhlau, 2000).
- Schönke, Adolf und Horst Schröder, Hg. *Strafgesetzbuch*, 30. Aufl. (München: Beck, 2019).
- Stübinger, Stephan. „Anmerkung zu BGH, Beschluss vom 6.11.2007 – 1 StR 370/07“. *Juristen-Zeitung* (2008), 798 (800).
- Tenfelde, Christopher. *Die Rote Armee Fraktion und die Straffjustiz: Anti-Terror-Gesetze und ihre Umsetzung am Beispiel des Stammheim-Prozesses* (Osnabrück: Jonscher Verlag, 2009).

- Trentmann, Christian. „Der Fall netzpolitik.org: Lehrstück für den Rechtsstaat“. *Zeitschrift für Rechtspolitik* (2015), 198-201.
- Walker, Reinhard. „Die Publikation von Gerichtsentscheidungen in der Bundesrepublik Deutschland: Entwicklung und Veröffentlichungslage“. *JurPC* 100 (1998), Abs. 1-104.
- Warf, Gunther. „Der Begriff der Akte und ihre Vorlage im Strafverfahren“. *Neue Juristische Wochenschrift* (2015), 3195-3200.
- Weitzel, Jürgen, Hg. *Hoheitliches Strafen in der Spätantike und im frühen Mittelalter* (Konflikt, Verbrechen und Sanktion in der Gesellschaft Alteuropas: Symposien und Synthesen 7) (Köln: Böhlau, 2002).
- Wiech, Martina. „Veränderungen im Zugang zu Archivgut im Spiegel der rechtlichen Rahmenbedingungen“. In *Neue Wege ins Archiv – Nutzer, Nutzung, Nutzen: 84. Deutscher Archivtag in Magdeburg*, hrsg. vom Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e.V. (Fulda: Selbstverlag des VdA, 2016), 201-210.
- Zagolla, Robert. *Im Namen der Wahrheit: Folter in Deutschland vom Mittelalter bis heute*. (Berlin: be.bra Verlag, 2006).

Zukunftsnarrationen – Gebrauchserzählungen in der Zukunftsforschung

Michael Lauster

*– Der einzige Weg, die Grenzen des Möglichen zu finden, ist, ein
klein wenig über diese hinaus in das Unmögliche vorzustößen. –
2. Clarkesches Gesetz –*

1. Zum Akzeptanzproblem der Zukunftsforschung

In einer Zeit immer komplexer werdender Entscheidungen mit teilweise extrem weitreichenden Auswirkungen besteht häufig eine deutliche Diskrepanz zwischen Entscheidungsbefugnis und Entscheidungsfähigkeit. Egal, ob im industriellen oder staatlichen Umfeld: für Entscheidungsträger auf allen Ebenen wird es zunehmend schwieriger, selbst eine Wissensbasis vorzuhalten, die umfassend genug ist, um notwendige, vor allem strategische, Entscheidungen nach rationalen Gesichtspunkten zu fällen. Zukunftsgerichtetes Wissen mit verlässlichen, wissenschaftlich abgesicherten Methoden zu generieren, um Entscheidungs- und Planungsunterstützung insbesondere für strategische Fragestellungen bereitzustellen, ist eine wesentliche Teilaufgabe der Zukunftsforschung.

Ein weiterer Aspekt ist Erarbeitung alternativer Zukünfte im Rahmen eines gesellschaftlichen Dialogs, bei dem Forscher aus allen Disziplinen ihre Erkenntnisse und deren Folgen in einem breiten Rahmen diskutieren. Vor allem die stetig sich beschleunigende technologische Entwicklung, die immer stärker werdende Abhängigkeit von Technologien und der kaum noch zu überblickende Wissenszuwachs lassen den Bedarf an einer wissenschaftlich fundierten Auseinandersetzung mit der Zukunft und den zukünftigen Folgen heutigen Handelns dramatisch ansteigen.

Letztendlich werden nicht nur Entscheidungsträger aus Politik, Wirtschaft und Gesellschaft, sondern jeder Einzelne durch die Dynamik gesellschaftlicher, politischer, ökologischer, technischer und wirtschaftlicher Veränderungsprozesse, die Ausweitung der Handlungsmöglichkeiten und durch das Bewusstsein, dass die künftigen Entwicklungen eine aktive Gestaltung erfordern, vor große Herausforderungen gestellt.

Aus der Notwendigkeit, entscheiden zu müssen, resultiert unmittelbar der Bedarf des entscheidungsbefugten Subjekts, sich umfassend über die anstehen-

de Frage zu informieren.¹ Das Bedürfnis, die Entscheidung verantwortungsvoll und auf einer nachvollziehbaren Grundlage zu fällen, verlangt nach verlässlichen Informationen. Der Entscheidungsträger wird dabei die Informationen umso eher berücksichtigen, je stärker er von der Vertrauenswürdigkeit der Quelle überzeugt ist.

Entscheidungen mit strategischen Aspekten, die Konsequenzen für zukünftige Situationen nach sich ziehen, verlangen eine Vorausschau auf nicht oder noch nicht existente Geschehnisse, aus der sich Bilder möglicher Zukünfte zusammensetzen lassen. Hier liegt das Arbeitsgebiet der akademischen Disziplin der Zukunftsforschung. Die oben geschilderten Aufgaben, vertrauenswürdige Informationen sach- und zeitgerecht aus solchen Zukunftsbildern zu extrahieren und sie derart aufzubereiten, dass sie der Planungs- und Entscheidungsunterstützung dienen, den gesellschaftlichen Dialog über zukünftige Entwicklungen anzustoßen und individuelle Orientierung in einer Zeit sich permanent beschleunigender Veränderung zu bieten, sind die wesentlichen Teilgebiete des Bereichs, den ich die *Pragmatik der Zukunftsforschung* nenne.

Dieser Pragmatik vorgelagert sind allerdings Fragen, die die Bedeutung und Zuverlässigkeit der verwendeten Methodik sowie allgemein die Möglichkeiten, Informationen über zukünftige Sachverhalte zu erlangen, betreffen. Diese *Semantik der Zukunftsforschung*² sucht nach den epistemologischen Grundlagen des Versuchs, auf der Basis gegenwärtigen Wissens³ Entwicklungslinien in die Zukunft zu projizieren.

Die grundsätzlichen Fragen, ob dies überhaupt sinnvoll – und falls ja, in welchem Umfang – möglich ist, vor allem aber, welchen ‚Sicherheitsgrad‘ diese Informationen haben und welchen Wert sie damit für die Planungs- und Entscheidungsunterstützung besitzen können, beschäftigt die sich formierende akademische Gemeinde intensiv.⁴ Eng an die (positive) Beantwortung dieser Fragen ist die Akzeptanz der Zukunftsforschung als wissenschaftliche Disziplin

¹ *Information* wird in diesem Zusammenhang als primitiver Begriff angesehen, der sich nicht weiter reduzieren lässt und alle Daten umfasst, die einen Bezug zur Entscheidungsfragestellung haben.

² Die Begriffe *Pragmatik*, *Semantik* und (die später noch zu erläuternde) *Syntaktik* bezeichnen die Disziplinen der Semiotik oder Zeichenlehre. Die Semiotik ist eine Teildisziplin von Erkenntnistheorie, Sprachphilosophie und Sprachlogik; sie wird deshalb auch häufig in erkenntnistheoretischen Zusammenhängen gebraucht. Fasst man die grundlegenden Regeln einer Wissenschaftsdisziplin, ihre Methoden und ihre Ergebnisse als Elemente einer (formalen) Sprache auf, dann lassen sich diese Begriffe analog übertragen. Eine kurze, gut lesbare Einführung in die Theorie formaler Sprachen findet sich in Holger Leerhoff, Klaus Rehkämper und Thomas Wachtendorf, *Einführung in die analytische Philosophie* (Einführung Philosophie), 1. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009), 32ff.

³ Der Begriff des *Wissens* wird hier zunächst in seiner intuitiven Bedeutung verwendet; er soll im Weiteren noch näher beleuchtet werden.

⁴ Vgl. z. B. Reinhold Popp, „Zukunftsforschung auf dem Prüfstand“, 1-24, oder auch Axel Zweck, „Gedanken zur Zukunft der Zukunftsforschung“, 59-80, beide in Reinhold Popp,

und die Bedeutung ihrer Forschungsergebnisse gekoppelt. Antworten werden dabei nicht nur in der Zukunftsforschung selbst liegen, sondern vor allem in vorgelagerten philosophischen Disziplinen und den Fachwissenschaften, deren Erkenntnisse und Methoden sich die Zukunftsforschung bedient.

Beide Gebiete, sowohl die Pragmatik als auch die Semantik der Zukunftsforschung stellen eigenständige Forschungsrichtungen dar, die ihre je eigenen Fragestellungen mit unterschiedlichen Methoden bearbeiten. Naturgemäß sind sie eng miteinander verwoben; eine ihrer Verbindungen ist die *Syntaktik der Zukunftsforschung*, über die später noch zu reden sein wird.

Die Akzeptanz der ermittelten Ergebnisse zukunfts wissenschaftlicher Tätigkeit seitens der Entscheidungsträger hängt – neben der Anerkennung ihrer Wissenschaftlichkeit – in höchstem Maß von der Art und Weise ab, mit der diese Ergebnisse vermittelt werden. Erzählungen – als Alternative zu einer reinen Auflistung von Fakten – können ein geeignetes Mittel sein, das durch eine entsprechende Erzählmethodik Zugang zu den betreffenden Personen verschafft. Ob und wie sich diese Vermittlung in Regeln fassen und damit auch einer Qualitätssicherung unterziehen lässt, wird noch zu klären sein. Die hier vorgestellten Überlegungen sollen die Diskussion in diesem Themenfeld weiter anregen und Hinweise auf einige der zu berücksichtigenden Aspekte geben.

2. Zum Begriff des Zukunftswissens

2.1 Natur und Wert von Wissen

Entscheidungen bestimmen jeden Moment unseres Lebens, ob wir uns ihrer bewusst sind oder nicht. Selbst sich nicht zu entscheiden, setzt bereits eine Entscheidung voraus. Der größte Anteil unserer Entscheidungen ist dabei sehr alltäglicher Natur, so dass wir sie ohne größeres Nachdenken, teilweise auch ‚aus dem Bauch heraus‘, fällen. Je größer jedoch die Bedeutung der Entscheidung für uns ist und je weitreichender ihre Konsequenzen sind, umso größer wird das Bedürfnis sein, sie durch zutreffende Überzeugungen möglichst gut zu untermauern. Mit zunehmender Komplexität der Fragestellung wird es umso wahrscheinlicher, dass die erforderlichen Informationen nicht mehr ausschließlich durch den Entscheidungsträger bereitgehalten werden können, sondern dass er auf Erkenntnisse außerhalb seines eigenen Erfahrungsbereichs zurückgreifen muss. Der ‚Sicherheitsgrad‘, der derartigen Erkenntnissen beigemessen wird, steigt dabei von mehr oder weniger wahrscheinlichen Vermutungen bis

Hg., *Zukunft und Wissenschaft: Wege und Irrwege der Zukunftsforschung* (Berlin: Springer, 2012) oder aktuell auch in Michael Lauster und Stephanie Hansen-Casteel, „On some fundamental methodological aspects in foresight processes“, *European Journal of Futures Research* 6.1 (2018), 22-30.

hin zu solchen, denen wir den Status des ‚Wissens‘ zubilligen. Was aber unterscheidet ‚Wissen‘ von unseren sonstigen Überzeugungen, wie Vermutung, Glauben oder reinen Annahmen?

Die klassische Definition des Wissens, die auf Platon zurückgeht, verknüpft den Begriff mit den Kategorien *Wahrheit*, *Rechtfertigung* und *Überzeugung*: „Wissen ist wahre und gerechtfertigte Überzeugung“⁵.

Damit unterscheidet sich Wissen wesentlich von anderen Überzeugungen und erhält seinen besonderen Wert dadurch, dass es nicht nur tatsächliche (‚wahre‘) Sachverhalte wiedergibt, sondern auch durch überprüfbare Fakten gerechtfertigt werden kann; es ist also für die Begründung von Entscheidungen eine bevorzugte Basis, die Verlässlichkeit und Sicherheit bietet. Inwieweit dies jedoch bezüglich zukünftiger Sachverhalte überhaupt der Fall sein kann und wie es sich im Fall der Zukunftsforschung darstellt, wird noch zu diskutieren sein.

Neben der Frage, was wir überhaupt wissen können, ist die Ergründung der Natur von Wissen Hauptzweck der Erkenntnistheorie als philosophischer Disziplin.⁶

Nimmt man Wissenschaft als eine Tätigkeit des Menschen, deren Hauptzweck wiederum es ist, Wissen zu schaffen,⁷ dann sind sofort auch die Verbindungen zur Wissenschaftstheorie gegeben. Darüber hinaus eröffnen sich dann unmittelbar die Verknüpfungen mit zahlreichen weiteren philosophischen Forschungsgebieten, wie der Metaphysik, Ontologie, Analytischen Philosophie, Logik, der Zeitforschung, etc.

2.2 Gibt es Zukunftswissen?

Im Rahmen der erkenntnistheoretischen Forschung hat die o.a. platonische Definition von Wissen zahlreiche Modifikationen erfahren. Jeder der drei sie konstituierenden Begriffe „Wahrheit – Überzeugung – Rechtfertigung“ war und ist Gegenstand philosophischer Forschungen.⁸

⁵ Vgl. Elke Brendel, *Wissen* (Grundthemen Philosophie) (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013), 27.

⁶ Vgl. z. B. Gerhard Ernst, *Einführung in die Erkenntnistheorie* (Einführung Philosophie), 2., überarb. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010).

⁷ Dies wird als das oberste epistemische Ziel von Wissenschaft angesehen – es geht um das Finden wahrer und gehaltvoller Aussagen über einen Forschungsgegenstand. Hinzu kommt die weitere Bedingung, dass der Forschungsgegenstand unmittelbaren Bezug auf einen Bereich des Seienden haben muss. Vgl. Ernst, *Einführung in die Erkenntnistheorie*, 19; Gerhard Schurz, *Philosophy of science: A unified approach* (New York, NY: Routledge, 2014), 19.

⁸ Vgl. Brendel, *Wissen*, 27.

So taucht der Wahrheitsbegriff in vielfältigen Variationen in der philosophischen Diskussion auf.⁹ Zwei Hauptzweige, die Korrespondenz- und die Kohärenztheorie der Wahrheit, lassen sich bei den *epistemischen Wahrheitstheorien* ausmachen. Grob gesprochen sind nach Ersterer Aussagen als wahr anzusehen, wenn sich für sie ein ontologisches Korrelat finden lässt, also ein bestätigender empirischer Befund vorliegt. Gemäß der Kohärenztheorie dagegen hängt Wahrheit davon ab, in wie weit sich eine Aussage widerspruchsfrei in ein schon bestehendes Aussagensystem einfügen lässt – ein von einem ontologischen Hintergrund zunächst scheinbar unabhängiger Wahrheitsbegriff.¹⁰

Unbeschadet der vielfältigen Möglichkeiten *Wahrheit* zu definieren scheint es aber unter den meisten Philosophen unstrittig zu sein, dass sie unverzichtbar und vor allem logisch notwendige Bedingung für Wissen sei.¹¹

Auch der zweite Begriff der klassischen Definition, nämlich jener der Überzeugung, wird in der Erkenntnistheorie als notwendig angesehen. Wenn auch nicht ganz so unumstritten wie beim Wahrheitsbegriff, so ist auch hier (zumindest weitgehend) die Überzeugung der Philosophen, dass eine wahre Proposition p (\triangleq Tatsache) nur dann von einem Subjekt S gewusst werden kann, wenn dieses hinreichend von der Wahrheit von p überzeugt ist.¹²

Bleibt noch die dritte Bedingung der Rechtfertigung einer wahren Überzeugung. Diese stand (und steht immer noch) im Zentrum ausführlicher philosophischer Diskussionen.¹³ Neben einem ganzen Spektrum grundsätzlicher Rechtfertigungskategorien werden sogar Formen von Wissen diskutiert, die ohne Rechtfertigung auskommen. Die Rechtfertigung kann deshalb keine notwendige Bedingung für Wissen sein.¹⁴

Versucht man nun anhand der vorstehenden Erläuterungen die in der Überschrift gestellte Frage zu beantworten, dann lässt sich eine zunächst beunruhigende Feststellung finden:

⁹ Die Erforschung des Wahrheitsbegriffs fällt vorwiegend in die Domäne von Sprachphilosophie und Metaphysik. Vgl. hierzu z. B. Ernst, *Einführung in die Erkenntnistheorie*, 9. Zur Wahl einer adäquaten Wahrheitsdefinition für die Zukunftsforschung hat sich Grunwald geäußert, vgl. z. B. Armin Grunwald, „Argumentative Prüfbarkeit“, in *Standards und Gütekriterien der Zukunftsforschung: Ein Handbuch für Wissenschaft und Praxis* (Zukunft und Forschung 4), hrsg. von Lars Gerhold u. a. (Wiesbaden: Springer, 2015), 40-51, hier 43.

¹⁰ Vgl. Leerhoff, Rehkämper und Wachtendorf, *Einführung in die analytische Philosophie*, 80.

¹¹ Ernst, *Einführung in die Erkenntnistheorie*, 48 f.

¹² Vgl. hierzu auch Brendel, *Wissen*, 30.

¹³ Vgl. etwa Brendel, *Wissen*, 30, oder Ernst, *Einführung in die Erkenntnistheorie*. Welche Art Rechtfertigung für die Aussagen der Zukunftsforschung anwendbar ist, wird später diskutiert.

¹⁴ Vgl. Ernst, *Einführung in die Erkenntnistheorie*, 94.

Versteht man unter *Zukunftswissen* all jene Aussagen, die sich auf

- a) zukünftige Sachverhalte beziehen¹⁵ und
- b) die Bedingungen der epistemologischen Definition für *Wissen* erfüllen sollen,

dann ist klar, dass ein inhärenter Widerspruch vorliegt:

„Zukünftige Sachverhalte“ sind gemäß der Definition des Zukünftigen (noch) nicht existent (dies ist ja gerade ein wesentliches Kennzeichen ‚der Zukunft‘). Die Fragen, ob sie überhaupt und, falls ja, in der behaupteten Form jemals zur Existenz kommen, lassen sich bezüglich ihres Wahrheitsgehalts nicht entscheiden.¹⁶

An dieser Stelle lohnt es sich, kurz die Modallogik im Zusammenhang mit dem sogenannten *modalen Realismus* zu streifen: sie beantwortet die Frage, wie in formalen Sprachen (mithin also auch in den Wissenschaften, vgl. die Anmerkung in Fußnote 2) mit Begriffen wie *möglich* und *notwendig* umgegangen werden kann. Hier hat sich das Konstrukt der *nahen Welten* als nützliche Denkfigur erwiesen. Darunter werden Vorstellungen von Welten verstanden, die mit unserer gegenwärtigen (*aktualen*) Welt weitgehend identisch sind (deshalb der Begriff der Nähe), jedoch in einigen, für die Untersuchung interessanten Bedingungen abweichen.¹⁷

¹⁵ Grunwald sagt hierzu: „Zukunftswissen entsteht in einem Prozess, indem eine ganze Reihe von Elementen, wie disziplinäre Wissensbestände Kausalbeziehungen, Modellannahmen, Werturteile, Einschätzungen von Relevanz und Irrelevanz oder, im Falle hoher Unsicherheit, *mehr oder weniger plausible* [Hervorhebung durch den Verfasser], teils implizite Annahmen Eingang finden. Diese werden in bestimmten Verfahren über Zukünftiges zusammengefügt [...]. Damit entsteht wissenschaftliches Zukunftswissen aus einzelnen Bestandteilen (‚Ingredienzien‘), die in einer bestimmten Weise und in einem kontrollierten Prozess zusammengestellt (‚komponiert‘) werden“ („Argumentative Prüfbarkeit“, 40).

Die hervorgehobene Formulierung widerspricht der o.a. notwendigen Bedingung. Es ist einsichtig, dass das Subjekt S bei „mehr oder weniger plausiblen“ Annahmen vermutlich auch mehr oder weniger von p überzeugt sein wird und p schon deshalb nicht wissen kann. Dieser Mangel kann zwar leicht dadurch geheilt werden, dass eben nur plausible Annahmen zugelassen werden; man läuft allerdings in das erneute Problem festzustellen, was denn allgemein als ‚plausibel‘ anerkannt wird.

Allein: das eigentliche erkenntnistheoretische Problem liegt an anderer Stelle und kann nicht geheilt werden.

¹⁶ Ein einfaches Beispiel mag genügen: Die Aussage, dass es am 07.05.2025 um 15:00 Uhr am Marienplatz in München regnet, ist mit Sicherheit entweder wahr oder falsch. Im Hier und Jetzt (irgendwo, 2020) kann der Wahrheitswert aber nicht ermittelt werden; die Aussage ist *kontingent*. Die einzige Chance, den Wahrheitswert zu bestimmen, ist es, bis zum 07.05.2025 zu warten und um 15:00 Uhr am Marienplatz in München nachzusehen, ob es regnet. Dann allerdings liegt kein *Zukunftswissen* mehr vor, sondern höchstens *Gegenwartswissen*.

¹⁷ Anmerkung: wenn man *Nähe* nicht nur sachlich, sondern auch temporal auffasst, landet man unmittelbar bei der Szenariomethode, einem häufig genutzten Werkzeug der Zukunftsforschung. Über die Verbindung zwischen modalem Realismus, nahen Welten so-

Wahre und falsche Aussagen sind gemäß der Modallogik solche, die in der aktualen Welt wahr bzw. falsch sind.

Mögliche Aussagen sind solche, die in mindestens einer (nahen) Welt wahr sind und notwendige solche, die in allen nahen Welten wahr sind. Aussagen, die in einigen Welten wahr und in anderen Welten falsch sind, heißen kontingent.¹⁸

Es ist unmittelbar einsichtig, dass nur die wenigsten Aussagen in *allen* möglichen Zukünften (allen nahen Welten) wahr und damit notwendig sein werden; bestenfalls sind sie in einigen zukünftigen Welten wahr und damit auch bestenfalls nur möglich. Die allermeisten – und vor allem die interessantesten! – werden kontingent sein.¹⁹

Der Wahrheitswert von Aussagen über die Zukunft ist deshalb im Allgemeinen kontingent und damit im oben zitierten epistemologischen Sinn unbestimmt.

Die Wahrheitsbedingung war jedoch als notwendige Bedingung für Wissen erkannt worden; fällt sie weg, muss die Existenz von Zukunftswissen im erkenntnistheoretischen Sinn verneint werden.²⁰ Es lassen sich also bezüglich zukünftiger Sachverhalte bestenfalls rechtfertigbare Überzeugungen bilden.²¹

Aus der Sicht der Pragmatik stellt dies allerdings keine wesentliche Einschränkung dar, sondern generiert eher eine Bedingung im Sinne der Qualitätskontrolle zukunftsforischer ‚Produkte‘: Die Überzeugungen, die ein Forscher bezüglich zukünftiger Sachverhalte äußert, sind durch eine Methodik zu

wie absoluter und relativer Aktualität mit der Szenariomethode wird an anderer Stelle berichtet werden.

¹⁸ Vgl. hierzu z. B. Leerhoff, Rehkämper und Wachtendorf, *Einführung in die analytische Philosophie*, 72, sowie Uwe Meixner, *Einführung in die Ontologie* (Einführung Philosophie) (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004), 140.

¹⁹ Grunwald hat darauf hingewiesen, dass sich mit den Fakten kompatible, aber durchaus gegensätzliche Zukunftsbilder zu einem einzigen Sachverhalt zeichnen lassen („Argumentative Prüfbarkeit“, 21).

²⁰ Das meint Axel Zweck, wenn er sagt, der Begriff des Zukunftswissens sei für den erkenntnistheoretisch geleiteten Zukunftsforscher ein „rotes Tuch“; vgl. Axel Zweck, „Zukunftsthemen erschließen am Beispiel des Vereins Deutscher Ingenieure“, in *Zukunftsforschung im Praxistest* (Zukunft und Forschung 3), hrsg. von Reinhold Popp und Axel Zweck (Wiesbaden: Springer, 2013), 121-141, hier 121. Dass sich Wissen nur über bereits vergangene Sachverhalte gewinnen lässt, hat de Jouvenel bereits 1967 festgestellt; vgl. Bertrand de Jouvenel, *Die Kunst der Vorausschau* (Politica 3) (Neuwied: Luchterhand, 1967).

²¹ Die Rechtfertigungen dieser Überzeugungen können (und sollten auch!) durchaus so zwingend sein, dass man ein hohes Vertrauen in das Eintreten der beschriebenen Sachverhalte haben kann – für die praktische Anwendung der Vorausschau im Rahmen der Entscheidungsunterstützung ist dies sogar unabdingbar.

Man könnte nun versucht sein, derartige Fälle, in denen sehr hohes Vertrauen vorliegt, als Zukunftswissen zu *definieren*.

Abgesehen von der schwierigen Operationalisierbarkeit des Begriffs *sehr hohes Vertrauen* empfiehlt es sich m. E. aber trotzdem, nur von *Überzeugungen* zu sprechen, um unvermeidliche Konflikte mit der erkenntnistheoretischen Wissensdefinition auszuschließen.

rechtfertigen, die konsensual akzeptiert und objektiv nachvollziehbar ist, um beim Nutzer eben dieses *sehr hohe Vertrauen* zu erzeugen.²² Nur dann darf eine Vorausschau den Anspruch erheben, als rational basierte Grundlage zukunftsgerichteter Entscheidungen dienen zu können.

3. Gebrauchsnarrationen in der Zukunftsforschung

3.1 Zukunftsforschung als Teil der Geschichtsforschung

Da, wie gezeigt, bezüglich zukünftiger Sachverhalte kein Wissen erzeugt werden kann, stellt sich die Frage, welcher Art die Ergebnisse der Wissenschaft *Zukunftsforschung* tatsächlich sind.

Entfällt die Zukunft als Bereich der Wissensgewinnung, bleiben aus logischer Sicht nur Vergangenheit und Gegenwart als mögliche Kandidaten übrig. Um hier Klarheit zu erlangen, sei ein kurzer Abriss über den Entstehungsgang zukunftsforischer Produkte gegeben:²³

Nach der unabdingbaren Eingrenzung eines Interessengebiets und der expliziten Formulierung einer Forschungsfrage anhand des beabsichtigten Verwendungszwecks des Produkts folgt zunächst die Phase der Informationsbeschaffung über den Forschungsgegenstand, die typischer Weise aus einem intensiven Quellenstudium besteht. Für die Zukunftsforschung werden dabei vor allem Gegenwart und jüngere Vergangenheit eine wesentliche Rolle spielen. Ziel dieses Forschungsabschnitts ist es, so umfassend wie möglich die gegenwärtigen Potentiale und Entwicklungsmöglichkeiten des zu betrachtenden Wirklichkeitsausschnitts zu erfassen.

Dieser Arbeitsschritt der Zukunftsforschung erzeugt also geschichtliches Wissen, besser gesagt: durch die Fragestellung spezifiziertes, zeitgeschichtliches Wissen über die bestimmte Aspekte der Gegenwart. Die Gegenwart enthält alle Möglichkeiten und Potentialitäten für die zukünftige Entwicklung; sie ist alles, was der Zukunftsforscher hat, um seine Vorausschau darauf zu gründen.

Bereits anhand dieser groben Schilderung lässt sich erkennen, dass dieser Anteil zukunftsforischer Tätigkeit zur Geschichtsforschung, und hier speziell zur Zeitgeschichte, gehört.²⁴ Der Zukunftsforscher nutzt in dieser Phase den

²² Die wissenschaftliche Methode genügt z. B. diesen Ansprüchen. Darauf wird später eingegangen werden.

²³ Aus Platzgründen kann hier nur cursorisch auf die prinzipiellen Arbeitsschritte der zukunftsforischer Tätigkeit eingegangen werden. Aber bereits die vereinfachte Darstellung ist hinreichend für die nachfolgende Argumentation.

²⁴ Popp, „Zukunftsforschung auf dem Prüfstand“, 18, hat bereits darauf hingewiesen, es „[...] müsste sich *zukunftsorientierte Forschung* als unspektakuläre Ausprägungsform von *gegenwartsbezogener Forschung* präsentieren.“
Das Arbeitsgebiet der Zeitgeschichte ist die „Epoche der Mitlebenden und ihre wissenschaftliche Behandlung“, Stefan Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*

gesamten Kanon der historischen Methodik und unterwirft sich den strengen Regeln der Geschichtsforscher hinsichtlich Quellenauswahl, -kritik und -interpretation.²⁵

Aus dieser Überlegung drängt sich das verführerische Bild einer Art von Symmetrie auf, bei der die Gegenwart den Spiegelpunkt bildet: Historiker und Zukunftsforscher stehen quasi Rücken an Rücken, und während der Historiker, rückwärtsgerichtet, die Ereignisse der Vergangenheit und deren chronologische Zusammenhänge zu rekonstruieren versucht, sieht der Zukunftsforscher nach vorne und macht sich ein Bild über die zukünftigen Entwicklungen. Beide Forscher erzählen jeweils Geschichten; sie geben wieder, wie Ereignisse und Verläufe sich nach ihrer Ansicht abgespielt haben bzw. abspielen werden.²⁶

3.2 Die Verankerung in den Fachdisziplinen

Leider sind die Verhältnisse aber nicht ganz so einfach, wie das Bild glauben machen möchte:

In aller Regel hat der Historiker durch Artefakte und Zeitzeugen die Möglichkeit, unterschiedliche Verlaufsformen seiner Geschichten einzuschränken und zu einer einzigen, aufgrund der Quellen und ihrer Interpretation plausiblen, Version der Geschichte zu gelangen (nur in sehr seltenen Fällen werden auch alternative Verläufe angeboten, die mit den Fakten verträglich sind). Auch wenn es stets eine gegenwartsgeprägte Geschichte sein wird, erlauben diese Quellen es dem Geschichtsforscher sehr häufig doch, sich ein Bild vom Wertesystem und den Denkgewohnheiten der Menschen aus den jeweiligen Epochen zu machen und so die Fakten aus der Sicht der damals Lebenden zu bewerten.

(UTB 3104, Orientierung Geschichte), 2., aktualisierte Aufl. (Paderborn: Schöningh, 2013), 143. Für die Zukunftsforschung müssen allerdings zumindest in Ausnahmefällen Anfang und Ende der Zeitgeschichte weniger eng gefasst werden, als sie an dieser Stelle diskutiert werden, vgl. Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, 143. In manchen Bereichen, wie z. B. der Technikgeschichte, kann es notwendig werden, weiter in die Vergangenheit zu gehen als auch das höchste Alter der Mitlebenden es zulassen würde; das (dynamische) Ende der Zeitgeschichte (das zugleich auch das Ende der Geschichte überhaupt ist, weil die Zeitgeschichte gemäß ihrer Definition deren letzte Epoche ist, vgl. Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, 143) wird regelmäßig die unmittelbare Gegenwart sein.

²⁵ Vollständigkeit und Objektivität bei der Auswahl der Quellen, Quellenkritik, Beachten aller Regeln der Hermeneutik und historische Objektivität sind wesentliche Bestandteile des wissenschaftlichen Arbeitens in den Geschichtswissenschaften, vgl. Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, 40.

²⁶ Zur *Geschichte als Erzählung* sowie zu den verschiedenen sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten des Historikers vgl. Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, 19. Der Historiker „ermöglicht damit jene [...] politische Grundsituation, in der verschiedene Diskussionsparteien in politischem Sinne über die Deutung der und über bestimmte Wertauffassungen streiten können“, Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, 21.

Dadurch ist es (zumindest prinzipiell) möglich, die Vergangenheit in ihrem jeweiligen Kontext zu rekonstruieren.

Ganz anders die Situation des Zukunftsforschers: Er greift auf dieselbe Faktenlage wie der Historiker zu, kann sie jedoch nicht in gleicher Weise verwenden. Während eine große Menge unterschiedlicher Fakten für letzteren günstig ist, da sie die betrachtete Situation umso besser kennzeichnet (und vielleicht sogar eindeutig macht), erhöht sie für ersteren die Vielfalt der Entwicklungsmöglichkeiten und lässt dadurch viele Verlaufsformen der Zukunft möglich erscheinen.²⁷ Zudem existieren weder Artefakte noch Zeitzeugen²⁸. Damit entfällt die Möglichkeit, zukünftige Wertesysteme und Denkstrukturen zu antizipieren. Schilderungen möglicher Zukünfte können deshalb immer nur durch die Brille gegenwärtiger Wertvorstellungen und Beurteilungsschemata vorgetragen werden.²⁹

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zur Arbeit des ‚reinen‘ Historikers wird in diesem Schritt ebenfalls deutlich: Mehrdeutigkeit in den Verlaufsmöglichkeiten und die Vielfalt der Themengebiete, die sich in ihrer Entwicklung gegenseitig beeinflussen, verlangen solide fachwissenschaftliche Grundlagen, die für eine Beurteilung möglicher oder weniger wahrscheinlicherer zukünftiger Verläufe disziplinspezifischer Fragestellungen unabdingbar sind. Es wird deshalb ein abgeschlossenes geistes- oder naturwissenschaftliches Studium stets zusätzliche Voraussetzung sein, um sich sinnvoll mit Zukunftsforschung auseinanderzusetzen zu können.³⁰

Nach den geschichtswissenschaftlichen Methoden in der Recherchephase kommen in diesem zweiten Teil (ich nenne sie die *narrative Phase*) nun die Methodensammlungen der einzelnen Fachwissenschaften zum Einsatz. Dies kann in den Naturwissenschaften etwa der Kanon der Naturgesetze sein, in den Wirtschaftswissenschaften z. B. die Erkenntnisse über Märkte und deren Gesetzmäßigkeiten oder in der Soziologie das Wissen um die Dynamik menschlicher Gesellschaften. Mit deren Hilfe werden die ermittelten Fakten hinsichtlich möglicher zukünftiger Entwicklungen geprüft und *lege artis* auf den anvisierten Zeithorizont projiziert.

In einem dritten Schritt werden die so gewonnenen, durch logische Ableitung aus sorgfältig und umfassend recherchierten Fakten gerechtfertigten Über-

²⁷ Dies soll nicht als Plädoyer für eine unzulässige Verkürzung der Faktenlage verstanden werden!

²⁸ Zumindest nicht solange, bis sich der erste Zeitreisende aus der Zukunft zu erkennen gegeben hat.

²⁹ Grunwald, „Argumentative Prüfbarkeit“, 41 f., spricht hier von gegenwärtigen Zukünften im Gegensatz zu zukünftigen Gegenwarten.

³⁰ „Gute (Zukunfts-)Forschung erfordert *disziplinäre* Wissenschaftssozialisation“, Popp, „Zukunftsforschung auf dem Prüfstand“, 19 (Hervorhebung im Original). Michael Jischas Buch *Herausforderung Zukunft* kann als leidenschaftliches Plädoyer für diese These verstanden werden, vgl. Michael F. Jischa, *Herausforderung Zukunft: Technischer Fortschritt und Globalisierung*, 2. Aufl. (Berlin: Springer, 2013).

zeugungen zu zukünftigen Entwicklungen nach ihrer Bedeutung für die Gegenwart untersucht. Wie bereits eingangs erwähnt, offenbart sich hier einer der wesentlichen Zwecke zukunftsforcherischer Tätigkeit, nämlich die Bereitstellung rational basierter Entscheidungshilfen bei strategischen Fragestellungen, die in den Bereich der Pragmatik der Zukunftsforschung fällt.³¹

Diese Entscheidungshilfen müssen regelmäßig auf den jeweiligen Entscheidungsträger und den Kontext, in dem er agiert, zugeschnitten sein. Sie enthalten deshalb subjektiv gefärbte Anteile, politische Argumente und weitere, nicht unmittelbar dem eigentlichen Sachverhalt zugeordnete Bedingungen, wie etwa ethische und moralische Bewertungen. Unterschiedlichste Disziplinen von der Entscheidungstheorie bis zur Psychologie und den Neurowissenschaften kommen dabei zur Anwendung.

Auch die Generierung der Entscheidungshilfen steht unter dem Zwang wissenschaftlicher Redlichkeit und rationaler Nachvollziehbarkeit. Die Akzeptanz von Vorausschau-Ergebnissen als Grundlage zukunftsgerichteter Entscheidungsprozesse hängt unmittelbar von ihrer logischen Ableitung aus sorgfältig ermittelten Grundlagen nach standardisierten und qualitätsgesicherten Verfahren ab. Dies ist im vollen Umfang nur durch eine durchgängige Behandlung der Fragestellungen mit (fach-) wissenschaftlichen Methoden sicherzustellen.

Insgesamt entspricht das dreistufige Vorgehen mit einer Recherche- und einer narrativen Phase sowie der anschließenden Ableitung von Handlungsempfehlungen dem klassischen Schema zur Erstellung einer Entscheidungsvorlage, die in ihrer Grobgliederung aus dem Dreiklang *Sachstand – Bewertung – Empfehlung* besteht. Dieses, vermutlich zuerst im militärischen Bereich genutzte, Vorgehen zur systematischen Ableitungen von Handlungsempfehlungen hat inzwischen Eingang in Entscheidungsprozesse zahlreicher anderer Gebiete gefunden. In seiner Verallgemeinerung *Sachstand – Bewertung – Schlussfolgerungen* kennzeichnet es die *Syntaktik der Zukunftsforschung*.³²

³¹ Flechtheim hat auf diesen Hauptzweck der *Futurologie* hingewiesen, vgl. Ossip Kurt Flechtheim, *Futurologie: Der Kampf um die Zukunft* (Köln: Wissenschaft und Politik, 1970).

³² Durch die Verallgemeinerung auf *Schlussfolgerungen* ist auch ein weiterer Bereich der Pragmatik abgedeckt, wo es nicht primär um Entscheidungshilfen, sondern um die Ableitung allgemeiner Auswirkungen (wünschbarer oder unerwünschter) zukünftiger Entwicklungen auf gegenwärtiges Handeln, z. B. durch Backcasting, geht. Die dreistufige Syntaktik steht nicht im Gegensatz zu dem in Lauster und Hansen-Casteel, „On some fundamental methodological aspects in foresight processes“, beschriebenen generischen Modell von Vorausschauprozessen mit seinen vier Schritten. Dort ist der Schritt der Bewertung in zwei Teile aufgespalten, um seine Einordnung in das Minimale Epistemologische Modell von Wissenschaften zu ermöglichen.

3.3 Die Gebrauchserzählung

Die Aufgabe der narrativen Phase besteht vor allem darin, den Entscheidungsträger mit allen Fakten und Schlussfolgerungen der Sachstandsermittlung vertraut zu machen. Typischerweise muss dies in begrenzter Zeit und ohne allzu tiefen Rückgriff auf Spezialwissen geschehen (wie es etwa für die Ermittlung von Schlussfolgerungen notwendig ist). Gleichzeitig bedarf es aber auch einsichtiger Logik und großer Überzeugungskraft, um unmittelbare Akzeptanz beim Entscheidungsträger zu finden.

Dazu wird eine Erzählung erstellt, die speziell auf den Sachverhalt abgestellt und auf den Adressaten zugeschnitten ist. Sie wird in aller Regel nur einmal verwendet und dient ausschließlich dazu, dem Entscheidungsträger in kompakter Form das Ergebnis umfangreicher Forschungstätigkeit nahezubringen. Ich nenne dies eine *Gebrauchserzählung*. Neben den reinen Fakten enthält diese Erzählung stets auch fiktive Anteile (das sind eben gerade jene, die sich auf die Zukunft beziehen). Nur durch ein ausgewogenes Verhältnis zwischen der faktischen Basis und den darauf aufbauenden Spekulationen lässt sich die notwendige Akzeptanz erzeugen, die die Vorausschau-Ergebnisse für die Entscheidungsfindung nutzbar macht.

Es stellt sich nun die entscheidende Frage, ob es möglich ist, verbindliche Regeln für die Generierung derartiger Gebrauchserzählungen aufzustellen, die auch im Sinne einer Qualitätssicherung verwendet werden können. Denn auch wenn es sich sozusagen um ein Wegwerfprodukt handelt, sind derartige Erzählungen nichts weniger als narratologische Produkte. Das hier aufgeworfene Problem der Suche nach einem Regelwerk könnte also eine neue Forschungsfragestellung im Rahmen der Narratologie begründen.

4. Zusammenfassung

Zukunftsforschung erzeugt Wissen über Vergangenheit und Gegenwart; sie generiert daraus wissenschaftlich begründete Spekulationen über mögliche zukünftige Entwicklungen und leitet daraus Empfehlungen für gegenwärtige Entscheidungsprobleme ab. Der Wert dieser Arbeiten und ihre Akzeptanz hängen wesentlich von der Verwendung qualitätsgesicherter Methoden ab.

Eine zentrale Aufgabe ist die Vermittlung dieser Forschungsergebnisse an Personen, die nicht unmittelbar am Forschungsprozess beteiligt waren. Dazu wird eine Erzählung erstellt, die sowohl faktische als auch fiktive Elemente enthält. Sie ist eine Gebrauchserzählung in dem Sinn, dass sie auf einen speziellen Zweck und Adressaten zugeschnitten und im Allgemeinen nur einmal verwendbar ist.

Die Frage, nach welchen Regeln eine derartige Erzählung zu erstellen ist, eröffnet ein neues Forschungsfeld im Bereich der Narratologie. Wie sollte man das Verhältnis zwischen faktischen und fiktiven Anteilen wählen? Welcher Erzählstil ist für welches Problem und welchen Rezipienten angemessen? Gibt es allgemeine Regeln für die Strukturierung der Erzählungen? Dies sind nur einige der zahlreichen spannenden Aspekte, die sich in diesem Feld auftun.

Bibliographie

- Brendel, Elke. *Wissen* (Grundthemen Philosophie) (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013).
- Ernst, Gerhard. *Einführung in die Erkenntnistheorie* (Einführung Philosophie), 2., überarb. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010).
- Flechtheim, Ossip Kurt. *Futurologie: Der Kampf um die Zukunft* (Köln: Wissenschaft und Politik, 1970).
- Grunwald, Armin. „Argumentative Prüfbarkeit“. In *Standards und Gütekriterien der Zukunftsforschung: Ein Handbuch für Wissenschaft und Praxis* (Zukunft und Forschung 4), hrsg. von Lars Gerhold u. a. (Wiesbaden: Springer, 2015), 40-51.
- Jischa, Michael F. *Herausforderung Zukunft: Technischer Fortschritt und Globalisierung*, 2. Aufl. (Berlin: Springer, 2013).
- Jordan, Stefan. *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft* (UTB 3104, Orientierung Geschichte), 2. aktualisierte Aufl. (Paderborn: Schöningh, 2013).
- de Jouvenel, Bertrand. *Die Kunst der Vorausschau*, übersetzt von H. R. Ganslandt (Politica 34) (Neuwied: Luchterhand, 1967).
- Lauster, Michael und Stephanie Hansen-Casteel. „On some fundamental methodological aspects in foresight processes“. *European Journal of Futures Research* 6.1 (2018), 22-30.
- Leerhoff, Holger, Klaus Rehkämper und Thomas Wachtendorf. *Einführung in die analytische Philosophie* (Einführung Philosophie), 1. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009).
- Meixner, Uwe. *Einführung in die Ontologie* (Einführung Philosophie) (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004).
- Popp, Reinhold. „Zukunftsforschung auf dem Prüfstand“. In *Zukunft und Wissenschaft: Wege und Irrwege der Zukunftsforschung*, hrsg. von Reinhold Popp (Berlin: Springer, 2012), 1-24.
- Schurz, Gerhard. *Philosophy of science: A unified approach* (New York, NY: Routledge, 2014).

Zweck, Axel. „Gedanken zur Zukunft der Zukunftsforschung“. In *Zukunft und Wissenschaft: Wege und Irrwege der Zukunftsforschung*, hrsg. von Reinhold Popp (Berlin: Springer, 2012), 59-80.

Zweck, Axel. „Zukunftsthemen erschließen am Beispiel des Vereins Deutscher Ingenieure“. In *Zukunftsforschung im Praxistest* (Zukunft und Forschung 3), hrsg. von Reinhold Popp und Axel Zweck (Wiesbaden: Springer, 2013), 121-141.

Kommunikative Praktiken der Realitätskonstruktion in ‚kritischen‘ Kontexten – Notrufe, Traumdarstellungen, Klatsch

Jörg R. Bergmann

1. Rekonstruktive Gattungen der alltäglichen Kommunikation

Für die soziologische Analyse von Gattungen der alltäglichen Kommunikation, die, angestoßen von Thomas Luckmann,¹ Anfang der 1980er Jahre an der Universität Konstanz begann, bildete die literaturwissenschaftliche und volkskundliche Erzählforschung einen wichtigen Inspirationskontext. André Jolles hatte in seiner Typologie der acht Grundformen des Erzählens die besondere Figur des *Memorable* herausgestellt, die aus der „Geistesbeschäftigung mit dem Tatsächlichen“ resultiert und „in der sich für uns allerseits das Konkrete ergibt.“² Allerdings sind die Beispiele, an denen Jolles zeigt, wie sich „aus freien Tatsachen [...] eine gebundene Tatsächlichkeit [verwirklicht]“³, allesamt textlicher Art – Zeitungsberichte, Geschichtsdarstellungen, selbst einige von Grimms Deutschen Sagen. Das konkret mündliche Erzählen bleibt bei Jolles unbeachtet, und auch Hermann Bausinger, der in einem Aufsatz doch die Strukturen „des alltäglichen Erzählens“ zu ergründen sucht,⁴ kommt über die textgebundenen Formen des Erzählens nicht hinaus. Für die Untersuchung der flüchtigen Formen des Erzählens in der alltäglichen Kommunikation fehlten zu dieser Zeit offensichtlich die theoretischen und methodologischen Grundlagen, und vielleicht auch die technischen Voraussetzungen.

Die soziologische Gattungsanalyse gründet auf den sozialphänomenologischen Arbeiten von Alfred Schütz, der argumentiert hatte:

Der gesellschaftliche Wissensvorrat, der dem einzelnen vermittelt wird, entlastet ihn von der Notwendigkeit, eine ganze Reihe wichtiger alltäglicher Vorgänge ‚eigenständig‘ zu lösen. Infolge dieser Entlastung hat der einzelne prinzipiell die Möglichkeit,

¹ Vgl. Thomas Luckmann, „Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen“, in *Kultur und Gesellschaft* (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 27), hrsg. von Friedhelm Neidhardt, M. Rainer Lepsius und Johannes Weiß (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986), 191-211.

² André Jolles, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz* [1930], 4. Aufl. (Tübingen: Max Niemeyer, 1968), 211.

³ Jolles, *Einfache Formen*, 211.

⁴ Vgl. Hermann Bausinger, „Strukturen des alltäglichen Erzählens“, *Fabula* 1.3 (1958), 239-254.

sich ‚neuen‘, also noch nicht gelöst, vielleicht auch nicht einmal erfassten Problemen zuzuwenden.⁵

Schütz erweitert zwar dieses Argument durch die Feststellung, dass nicht nur der gesellschaftliche Wissensvorrat, sondern auch „eine historisch vorgegebene Sprache den einzelnen weitgehend von selbständiger Typenbildung entlastet“⁶, doch auf kommunikative Vorgänge hatte Schütz seine Überlegungen nicht bezogen. Dabei liegt der Gedanke nah, dass der gesellschaftliche Wissensvorrat auch Lösungen für kommunikative Probleme bereithält, da andernfalls die Akteure bei jeder wiederkehrenden kommunikativen Aufgabe immer wieder erneut und eigenständig Lösungen entwickeln müssten. Wie verhält man sich, wenn man einer anderen Person begegnet? Wie nimmt man Kontakt zum anderen Geschlecht auf? Wie beginnt man ein Gespräch? Wie löst man einen Konflikt? Wie übermittelt man Wissen? Wie beendet man eine kommunikative Begegnung? Für „Probleme“ dieser Art muss es institutionalisierte „Lösungen“ geben, so dass diese Probleme zu „unproblematischen Problemen“ werden.⁷

Die Formen und Figuren des sozialen Miteinander, die als verfestigte Lösungen für wiederkehrende kommunikative Probleme Bestandteil des gesellschaftlichen Wissensvorrats sind, bilden die Gattungen der alltäglichen Kommunikation. „In allen Gesellschaften werden Stileinheiten des Sinns als kommunikative Gattungen objektiviert und bilden Sinnsetzungstraditionen“⁸. Dies gilt insbesondere für das *Problem*, wie Ereignisse und Erfahrungen, die vergangen sind, rekonstruiert, also kommunikativ zurückgeholt und erzählend vergegenwärtigt werden können. Diese Formen der alltäglichen kommunikativen Vergegenwärtigung von Vergangenen sollen im Folgenden als „rekonstruktive Gattungen“ bezeichnet werden.⁹ Mit dieser begrifflichen Neuschöpfung soll zum einen markiert werden, dass es nicht um eine der Kunstformen des textlichen Erzählens geht, sondern um die trivial-alltäglichen Praktiken der Darstellung von wahrgenommenen Ereignissen und erinnerten Erfahrungen. Zum andern soll mit dieser Bezeichnung der Blick dafür geöffnet werden, dass in der alltäglichen Kommunikation vielfach auch Formen der Rekonstruktion zu beobachten sind, die als nicht-narrativ bezeichnet werden können, da sie die Bedingungen einer Minimalerzählung nicht – oder kaum – erfüllen, die man mit Wil-

⁵ Alfred Schütz und Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Bd.1 (Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979), 355.

⁶ Schütz und Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Bd. 1, 283.

⁷ Unter Bezug auf die Institutionalisierungstheorien von Gehlen und Plessner sprechen Peter L. Berger und Thomas Luckmann von institutionalisierten Lösungen und „unproblematischen Problemen“ in ihrem Buch: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie* (Frankfurt/M.: S. Fischer, 1970), 27.

⁸ Alfred Schütz und Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Bd. 2 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984), 13.

⁹ Siehe Jörg Bergmann und Thomas Luckmann, „Reconstructive genres of everyday communication“, in *Aspects of Oral Communication*, hrsg. von Uta Quasthoff (Berlin: de Gruyter, 1995), 289-304.

liam Labov definieren kann als eine temporal geordnete Abfolge von zwei Teilsätzen, die der Abfolge eines vergangenen Ereignisses entspricht.¹⁰ Zu diesen nicht-narrativen Formen gehören etwa die Formen der dialogischen Re-Dramatisierung, der manchmal nur gestisch-körperlichen Re-Inszenierung, der Live-Reportage, der telefonischen Meldung eines Unfalls oder des kommentarlosen Zeigens von Bildern. Natürlich lässt sich weder konzeptionell noch empirisch (wie sich am Beispiel der Traumdarstellungen zeigen wird) eine klare Grenze zwischen narrativ und nicht-narrativ ziehen, doch in den genannten Beispielen wird ein vergangenes Ereignis eben nicht oder nur punktuell im Sinne Labovs ‚erzählt‘. Die folgenden Analysen beziehen sich auf kommunikative Gattungen, die sich im grauen Bereich zwischen narrativ und nicht-narrativ bewegen.

Für die empirische Erforschung dieser Gattungen war zum einen die Forschungsrichtung der „Ethnographie der Kommunikation“ von Bedeutung, in der das Konzept der „communicative genres“ bereits in den 1960er Jahren geprägt worden war.¹¹ Zum andern ist es vor allem die Konversationsanalyse und ihr genauer Blick auf die sequenzielle Ordnung von sprachlicher und nicht-sprachlicher Kommunikation, die das methodische Instrumentarium der Gattungsanalyse bildet.¹² Die aus der Ethnomethodologie hervorgegangene Konversationsanalyse sieht die Beteiligten an einer Interaktion als sinnhaft agierende AkteurInnen, die nicht einfach verfestigten Sprachmustern oder vorgegebenen Verhaltensregeln blind folgen, sondern diese immer erst interpretieren und in die jeweilige Handlungssituation hineinvermitteln müssen.

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden auf der Grundlage von Aufzeichnungen realer Gespräche untersucht werden, wie Akteure in ‚kritischen Kontexten‘, d. h. in Situationen, in denen sie verstärkt Zweifeln am Wahrheitsgehalt ihrer Sachverhaltsdarstellungen ausgesetzt sind, ein vergangenes Ereignis als ein tatsächliches Geschehen rekonstruieren. Zunächst wird am Beispiel von telefonischen Feuerwehrnotrufen, die aufgrund der Dringlichkeit der Situation wenig Zeit zum ‚Erzählen‘ lassen, untersucht, wie AnruferInnen dem Misstrauen des Operators begegnen, dass der Anruf ein schlechter Scherz sein könnte. Daran anschließend wird der Frage nachgegangen, wie SprecherInnen bei der Wiedergabe eines unrealistisch-bizarren Traumes sicherstellen, dass der Traum – auch wenn es dafür prinzipiell keine ZeugInnen geben kann – real stattgefunden hat und wahrhaftig rekonstruiert wurde. Und schließlich werden Klatschgespräche daraufhin analysiert, wie die TeilnehmerInnen ihre Geschichten so

¹⁰ Vgl. hierzu das Kapitel „The transformation of experience in narrative syntax“ in William Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1972), 359f.

¹¹ Vgl. Dell Hymes, „Introduction: Toward ethnographies of communication“, in *The Ethnography of Communication*, hrsg. von John Gumperz und Dell Hymes (Washington, D.C.: American Anthropological Association, 1964), 1-34.

¹² Siehe Jörg Bergmann, „Ethnomethodologische Konversationsanalyse“, in *Text- und Gesprächslinguistik*, Bd. 2, hrsg. von Klaus Brinker u. a. (Berlin: de Gruyter, 2001), 919-927.

präsentieren, dass sie nicht in Verdacht geraten, bloße Erfindungen oder Übertreibungen zu sein. Es wird sich zeigen, dass die GesprächsteilnehmerInnen als ‚praktische EpistemologInnen‘ agieren, die dadurch, dass sie verschiedene Techniken zur Untermauerung ihrer Geltungsansprüche einsetzen, den Konstruktionscharakter ihrer Wirklichkeitsdarstellungen transparent werden lassen.

2. Feuerwehrnotrufe: Das Misstrauen der Helfer

Unter der Telefonnummer 112 kann die Feuerwehr in Deutschland als eine technisch ausgerüstete Hilfsorganisation verständigt und in Notfällen alarmiert werden.¹³ Zwar genießt die Feuerwehr in allen Bevölkerungsgruppen höchstes Ansehen, doch wer die Nummer der Feuerwehr wählt, steht nicht nur unter dem Druck, rasch Auskunft über den Grund des Anrufs zu erteilen, sondern trifft auch auf das strukturelle Misstrauen an seiner/ihrer Glaubwürdigkeit. Als ein öffentlicher Dienst, der für jedermann jederzeit telefonisch erreichbar und aktivierbar ist, ist die Feuerwehr nicht selten das Opfer von Scherzanrufen oder anderen fingierten Meldungen. Die Feuerwehr hat großes Interesse, derartige Fehlalarmierungen zu vermeiden, da sie zu unnützen Einsätzen führen und Personal und Material binden, die möglicherweise für dringende Fälle gebraucht würden.

Für die Entscheidung darüber, ob ein eingehender Notruf wahrhaftiger Natur ist oder nicht, werden von den beiden Beteiligten – den anrufenden Bürgern wie den Operatoren am Telefon der Feuerwehr – verschiedene Ressourcen eingesetzt. In dem folgenden, sehr kurzen Anruf –

#1 [19:EM/C19A]

1 FW: Feuerwehr?
 2 (.)
 3 AK: Kommen=Se=bitte=schnell (.) i-i-n:
 4 (.) ↑Hertie f:=hh ↑Hertie=↑brennt=↑es!
 5 (1.5)
 6 FW: Na na: best[immt net.
 7 [((Hörer wird aufgelegt))

¹³ Die Darstellung in diesem Kapitel folgt weitgehend der ausführlichen Analyse von Feuerwehrnotrufen in Jörg Bergmann, „Alarmiertes Verstehen: Kommunikation in Feuerwehrnotrufen“, in *Wirklichkeit im Deutungsprozess: Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Thomas Jung und Stefan Müller-Doohm (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993), 283-328. Der Untersuchung liegen ca. 600 Aufzeichnungen realer telefonischer Feuerwehrnotrufe zugrunde; alle diese Notrufe erfolgten über das Festnetz.

– stellt die Operatorin (FW) bereits nach der ersten Meldung des vermeintlichen Geschehens („*in Hertie brennt es*“) fest, dass es sich bei dem eingehenden Anruf um einen Scherz handelt („*na na bestimmt net*“). Dies ist insofern überraschend, als eine zentrale Ressource der von den Operatoren durchgeführten Wahrheitsprüfung darin besteht, bei den AnruferInnen nach weiteren Details zu fragen. Die rasche Entscheidung der Operatorin in Beispiel #1 ist begründet in ihrem Erfahrungswissen, dass fingierte Anrufe zumeist von Kindern oder (in der Regel männlichen) Betrunkenen getätigt werden, weshalb AnruferInnen aus dieser Personengruppe sofort das Misstrauen der Operatoren verstärken. In Beispiel #1 erfolgt der Anruf deutlich wahrnehmbar durch eine Kinderstimme (AK), was zusammen mit dem unterdrückten Lachen in Zeile 4 ausreichende Indikatoren dafür sind, dass es sich um keinen ernsthaften Notruf handelt.

Auch die Anrufer setzen bei ihren Notfallmeldungen eine Reihe von Techniken ein, um sich selbst als glaubhaft und ihr Anliegen als wahrhaftig darzustellen. Sie schildern ein Ereignis entweder unmittelbar oder im Zusammenhang mit einem Hilfeersuchen, wobei sie dieses Ereignis natürlich nicht ‚erzählen‘, sondern so rekonstruieren, dass es auf den Sinn, den Zweck und das (unterstellte) Vorwissen des Verantwortlichen der Feuerwehr zugeschnitten ist. In dem folgenden Anruf –

#2 [134:EM/C19.B/o.18]

- | | | |
|----|-----|---|
| 1 | FM: | Feuerwehr? |
| 2 | | (0.8) |
| 3 | AM: | Webermann.=Freizeitbad Jakob, |
| 4 | FM: | J[a, |
| 5 | AM: | [Bei uns brennts direkt an=m |
| 6 | | Eingangstor= |
| 7 | FM: | =Wo isch des? |
| 8 | AM: | Freizeitbad Jakob, hh |
| 9 | | (0.7) |
| 10 | FM: | Ja? [.hh |
| 11 | AM: | [Des=kennet=Se=doch; |
| 12 | | direkt am Haupteingang do isch |
| 13 | | irgendwas in Flamme. |
| 14 | FM: | =Ja=wa=brennt=doa? |
| 15 | AM: | Jo des kann i itt sage. Des sieht aus |
| 16 | | wie wenn die große Müllcontainer brennet. |
| 17 | FM: | =Ja mir kumme mol vorbe[i |
| 18 | AM | [Alles klar. Ciao, |
| 19 | | (0.8) |
| 20 | | ((Hörer wird aufgelegt)) |

– stellt der Anrufer das problematische Ereignis in äußerst reduzierter Form und dennoch präzise im Sinn eines *factual account* dar („Bei uns brennt direkt am Eingangstor“). Nachdem er zur Lokalisierung des Ereignisorts an das von ihm unterstellte Vorwissen des Operators appelliert („Des kennt Se doch“), kommt es zu zwei Reformulierungen: Aus „Eingangstor“ wird „Haupteingang“ (Z. 12), und aus „brennen“ wird „etwas ist in Flammen“ (Z. 13). Derartige Reformulierungen, die sich aufgrund der Nachfragen des Operators in allen aufgezeichneten Notrufen finden, dienen zum einen der Präzisierung der Ereignisdarstellung und fungieren damit indirekt als Glaubwürdigkeitsnachweis, da der Anrufer eine „epistemic authority“¹⁴ signalisiert. Zum ändern können die Anrufer mittels dieser Reformulierungen bestimmte Selbstpositionierungen vornehmen, aus denen sich Konsequenzen für Verantwortlichkeiten und Handlungspflichten ergeben. Wenn aus „Eingangstor“ „Haupteingang“ wird, und wenn der Deskriptor „brennen“ durch die bildlich-dramatische Formulierung „etwas ist in Flammen“ ersetzt, wird damit die potenzielle Gefahr, die von dem Brandereignis ausgeht, erhöht und der Druck auf die Feuerwehr, so rasch wie möglich einen Einsatz durchzuführen, verstärkt.

Dabei ist bei der Ereignisrekonstruktion auffallend, dass der Anrufer zwar sich selbst und die Einrichtung, für die er spricht, als unmittelbar Betroffene des Brandfalls markiert („bei **uns** brennt direkt am Eingangstor“), es gleichzeitig jedoch ablehnt, auf Nachfrage noch weitere Einzelheiten des Ereignisses zu eruieren („Jo des kann i itt sage. Des sieht aus wie...“). Paradoxerweise scheint gerade der Hinweis auf das begrenzte Wissen in Kombination mit dem Verweis auf epistemische Autorität eine weitere Technik der Darstellung von Glaubwürdigkeit zu sein. Indem der Anrufer den Brand ohne explizites Hilfesuchen und ohne weitere Vermutungen oder Einschätzungen einfach ‚meldet‘, überträgt er die Verantwortung für die Handhabung und Lösung des Problems – dessen genaue Qualifizierung, Gefahreinschätzung etc. – vollständig der Feuerwehr. Die explizite Zurückhaltung bei der Rekonstruktion des Ereignisses geht einher mit Reformulierungen, die zwar die Darstellung des Sachverhalts zumeist nur schwach variieren, doch dramatisierender Art sind und eine persuasive Wirkung entfalten.

Die epistemische Arbeit, welche die Anrufer bei der Ereignisrekonstruktion in ihren telefonischen Notrufen leisten, wird noch besser sichtbar, wenn man den Anruf von Segment #2 vergleicht mit einem Anruf, bei dem kein Betroffener, der bei einem Feuerwehreinsatz der Nutznießer ist, sondern ein nicht betroffener Zeuge ein von ihm wahrgenommenes Ereignis schildert:

¹⁴ Vgl. John Heritage und Geoffrey Raymond, „The terms of agreement: Indexing epistemic authority and subordination in talk-in-interaction“, *Social Psychology Quarterly* 68.1 (2005), 15-38.

#3 [163:EM/C19B]

- 1 FM: Feuerwehr,
 2 AM: Grüß Gott hier isch Hohlbrei;
 3 [hh ä:h ich bin grade äh=
 4 FM: [Ja,
 5 AM: =.hh Schwaketenstraße langgefahnr,
 6 FM: Ja,
 7 AM: und zwar die Kurve den Wald hoch;
 8 FM: Ja,
 9 AM: und=da=isch=rechter=Hand=ne=starke=
 10 =Rauchbildung=mittn=im=Wald;
 11 FM: =Mitte im Wald.
 12 AM: Wollt ich nur meldn ich weiß nicht
 13 v(iell)eicht (i)s es n Acker
 14 ich weiß es nicht aber mittn im Wald;
 15 isch=tsche- tsche- is=ts(ch)iemlich
 16 [starke Rauchbildung;
 17 FM: [Desch in da Kurve dort; in da
 18 Schwake[tenstra:ß-
 19 AM: [Wenn man aus der Kurve rauskommt;
 20 ungefä:h;r; (f) knapp f-fuffzich
 21 Meter nich mal; auf der rechten Seite;
 22 [hh hh
 23 FM: [Joa mir fahren mol hin; [gell?
 24 AM: [Okay. Bitte;
 25 ade;,
 26 ((Hörer wird aufgelegt))

Was an diesem Gespräch als erstes auffällt, ist, dass der Anrufer nach der Identifizierungsphase nicht sogleich mit der Darstellung eines Brandereignisses beginnt, sondern zunächst die Geschichte der Wahrnehmung dieses Brandereignisses schildert („*ich bin grade S. langgefahnr...*“). Das Darstellungsformat [ich tat gerade x]+[als y] tritt als Element der Ereignisrekonstruktion häufig in Notrufen auf, bei denen die Anrufer kein Wissen aus erster Hand über einen Brandfall haben, von ihm nicht affiziert sind oder das Brandgeschehen nur aus sicherer Entfernung als Augenzeugen beobachtet haben. Die Funktion dieses Rekonstruktionsformats erschließt sich, wenn man berücksichtigt, in welchen spezifischen Gesprächskontexten es zur Anwendung kommt. So ist die Verwendung dieses Formats etwa auch für Klatschgespräche (siehe unten Kap. 4) oder für Berichte über UFO-Sichtungen und andere paranormale Erfahrungen beschrieben worden.¹⁵ In all diesen Kontexten müssen die Sprecher davon ausgehen, dass ihre Darstellungen in erhöhtem Maße auf Zweifel stoßen – Zweifel, die begründet sind in der Vermutung der Rezipienten, dass die Erzähler hier keine neutralen Beobachter sind, sondern interessierte Beteiligte, die das, was sie schildern, gesehen haben, weil sie es sehen wollten. Zeugen von Brandfällen

¹⁵ Siehe Robin Wooffitt, „I was just doing X ... when Y: Some inferential properties of a device in accounts of paranormal experiences“, *Text* 11.2 (1991), 267-288.

antizipieren in ihren Anrufen bei der Feuerwehr offensichtlich die Skepsis, dass hier ein Wichtigtuer am Werk sein könnte, und setzen als Gegenmittel gegen dieses Misstrauen das [ich tat gerade x]+[als y]-Format ein. Mittels dieses Formats können sich Sprecher als unschuldige, desinteressierte und normale Mitbürger präsentieren, die mit banalen Alltagsdingen beschäftigt waren („ich tat gerade x“), als sich ohne ihr Zutun ein Ereignis ihrer Wahrnehmung aufdrängte. Das [ich tat gerade x]+[als y]-Format ist also als eine Objektivierungstechnik zu verstehen, die präventiv zur Abwehr von möglichen Zweifeln an der Wahrfähigkeit einer Sachverhaltsdarstellung eingesetzt werden kann.

In Segment #3 ist noch ein weiteres epistemisches Manöver der Realitätskonstruktion zu beobachten. Der Anrufer beschreibt zunächst „eine starke Rauchbildung mitten im Wald“ (Z. 9/10), stuft dann aber seine Einschätzung zurück, indem er von einer „ziemlich starken Rauchbildung“ (Z. 15/16) spricht. Die Entdramatisierung, die sich in dieser Relativierung manifestiert, findet eine Parallele in den vom Anrufer selbst vorgebrachten Zweifeln, ob es sich bei dem von ihm „gemeldeten“ Rauch tatsächlich um eine ernsthafte Angelegenheit für die Feuerwehr handelt oder nicht vielmehr um ein ganz harmloses Kartoffelfeuer, wie die Formulierung „vielleicht ist es ein Acker“ (Z. 13) nahelegt. Im Gegensatz zu Segment #2, bei dem der Anrufer eine Hochstufung der möglichen Gefahr und damit eine Dramatisierung der Ereignisdarstellung vornimmt, distanziert sich der Anrufer in Segment #3 von seiner ersten Beschreibung durch eine Rückstufung des Ausmaßes und eine mögliche Bagatellisierung des von ihm beobachteten Ereignisses. Der Anrufer verhält sich behavioristisch: er „meldet“ die Beobachtung eines „Rauchs“ (und tut damit seiner Bürgerpflicht genüge), überlässt aber der Feuerwehr alle Schlussfolgerungen im Hinblick auf die möglichen Ursachen, die daraus resultierenden Gefahren und die Notwendigkeit eines Einsatzes.

Eine weitere Technik, die Anrufern bei der Feuerwehr dazu dient, die Wahrfähigkeit ihrer Darstellungen gegen Zweifel abzusichern, taucht häufig in jenen Fällen auf, in welchen nicht Rauch oder Feuer der Anlass für den Anruf ist, sondern eines der vielen anderen Alltagsprobleme, die die Betroffenen mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln nicht selbst lösen können. Von allen unter der Nummer 112 eingehenden Anrufen betreffen 80-90 Prozent Ereignisse, die nichts mit Feuer zu tun haben. Dazu zählen etwa die Behebung von Sturm- oder Unfallschäden, die Rettung von Tieren, aber auch skurrile Fälle wie die Entfernung eines eingewachsenen Eherings. Im folgenden Anruf geht es um die Öffnung einer zugefallenen Türe:

#4 [6:EM/C19A]

- | | | |
|---|-----|--|
| 1 | FM: | Feuerwehr, |
| 2 | AW: | 'hh ja: da isch Samen Bessler Marktlaube. |
| 3 | | Guten Morgen; (0.6) 'hh entschuldgn Se könnten |

- 4 Sie uns eine Türe aufmachn=es=is=nämich=so=
 5 =bei=uns=hats=Wasser=runter=getropft=und zwar
 6 kommt das vom Sonnenstudio 'hh und da hab ich keinen
 7 Schlüssel und ich erreich die ao:uch privat nicht.
 8 FM: °(Mh[m]°
 9 AW: [Jetzt hab ich m Installateur angerufn
 10 der kommt gleich aber hat gesagt äh 'hh s wär ihm
 11 lieber wenn s- äh Sie die Tür aufmachn würdn.
 12 (2.0)
 13 AW: °der° kuckt gleich nach der is Herr Mautner
 14 der m- äh: was da los is ich hab=auf=jede=Fall=
 15 =gestern=Abend=n (.) Haupthahn=abgestellt=
 16 =dass=nix=mehr=weitertropft= aber=jetz=hat=
 17 FM: [°Mhm°
 18 AW: =kein=Mensch=Wasser=im=Haus.
 19 FM: Ja isch guat mir komme vorbei.
 20 AW: Dankä[ä:
 21 FM: [Ja bit[te
 21 AW: [Wiederhörn

Bereits in ihrer Eröffnungsformulierung markiert die Anruferin durch die Verwendung einer Entschuldigungsformel (Z. 3) ihren Anruf als eigentlich illegitimes Hilfeersuchen. Dies gilt ganz allgemein: Anrufer, die sich nicht mit einem Brandereignis an die Feuerwehr wenden, nehmen ihre Anfrage als Störung der primären, auf das Bekämpfen von Feuer ausgerichteten Zweckbestimmung der Feuerwehr wahr. Entsprechend groß ist der Legitimationsdruck, den die Anrufer spüren, und entsprechend ausführlich sind die Begründungen dafür, sich mit ihrem Anliegen an diese eigentlich nicht zuständige Hilfsorganisation zu wenden. Auch in diesen Fällen achten die Anrufer auf die Absicherung ihrer Glaubwürdigkeit, doch spielen hier epistemische Manöver eine untergeordnete Rolle. Wie in Segment #4 zu erkennen ist, generieren die Anrufer in diesen Fällen durch die Schilderung einer Reihe von erfolglosen Versuchen, das Problem mit eigenen oder anderen Mitteln zu lösen („*da hab ich keinen Schlüssel und ich erreich die auch privat nicht*“), eine Art ‚moralisches Kapital‘, das sie als vertrauenswürdig und damit glaubwürdig erscheinen lässt. Dass hier auf beiden Seiten die Orientierung an einer Art Subsidiaritätsprinzip am Werk ist, zeigt sich nicht zuletzt in den Fällen, in denen das Hilfeersuchen eines Anrufers, der sich nicht um Selbsthilfe bemüht hat, vom Operator zurückgewiesen wird mit dem Verweis, zunächst zu versuchen, das Problem auf andere Weise zu beheben.¹⁶

¹⁶ Eine Nachfolgeuntersuchung hat übrigens ergeben, dass bei Notrufen, die über das Mobiltelefon getätigt werden, die moralischen Dilemmata der Anrufer tendenziell zuneh-

Um zu resümieren: Realitätskonstruktionen sind ein unverzichtbarer Bestandteil telefonischer Hilfeersuchen, mit denen sich Anrufer an die Feuerwehr wenden. Für die Entscheidung, ein Hilfeersuchen als legitim anzuerkennen und einen Feuerwehreinsatz auszulösen, spielen die Glaubwürdigkeit der Anrufer und die Wahrhaftigkeit ihrer Darstellungen eine zentrale Rolle. In der kurzen verfügbaren Zeit eines Feuerwehrrufes kann jedoch die Wahrhaftigkeit einer Ereignisschilderung nicht umfassend geprüft werden, weshalb Nachfragen durch den Operator und kleine epistemische Markierungen und moralische Unterfütterungen durch die Anrufer gängige ökonomische Verfahren sind, die den Beteiligten ein Urteil über den Wahrheitsgehalt einer Darstellung ermöglichen.

3. Traumdarstellungen: Limitiertes Wissen und auktoriale Perspektive¹⁷

In der Wiedergabe eines Traumes wird ebenfalls eine vergangene Erfahrung – die Erfahrung eines Traumes – rekonstruiert, doch auch in diesem Fall ist fraglich, ob man von ‚Erzählungen‘ sprechen kann. In der Erinnerung bestehen Träume oft nur aus unzusammenhängenden Szenen und bizarren Ereignissen, die sich nicht zur Gestalt einer Geschichte zusammenfügen und sich gegen ihre Wiedergabe in Form einer geschlossenen Erzählung sperren – weshalb Traumdarstellungen in der alltäglichen Interaktion nur schwer anschlussfähig sind und sie u. a. deshalb eher selten außerhalb geschützter Bereiche wie der Psychotherapie auftauchen.¹⁸

Noch zweifelhafter erscheint der epistemische Status von Traumdarstellungen. Träumen ist ein spezifisch subjektiver Erfahrungsmodus; wer träumt, träumt unweigerlich allein, ohne Partner oder Zeugen. Der in einer Traumschilderung enthaltene Geltungsanspruch, dass es sich dabei um einen real er-

men, weil sie sich oft in unmittelbarer räumlicher Nähe zum Geschehen befinden und damit für die Feuerwehr zu potenziellen Assistenten vor Ort werden. Anrufer, die dies antizipieren, wählen nicht selten den Kompromiss, einen Notfall kurz zu melden und dann sogleich das Telefonat zu beenden, um nicht weiter verwickelt zu werden. Derartig verkürzte Notrufmeldungen haben jedoch genau die Form, in der oft Scherzanrufe erfolgen, siehe Beispiel #1.

¹⁷ Die hier berichtete Untersuchung von Traumdarstellungen resultiert aus einer laufenden gemeinsamen Arbeit mit Anssi Peräkylä (Universität Helsinki), die sich aus einer konversationsanalytischen Perspektive mit der interaktiven Einbettung von Traumdarstellungen in psychotherapeutischen Sitzungen sowie mit den Reaktionen und Deutungen der Psychotherapeuten befasst. Vgl. Jörg Bergmann und Anssi Peräkylä, „Traumdarstellungen als Narratoid: Epistemische Sprünge bei der Wiedergabe von Träumen“, in *Verfestigung in der Interaktion: Konstruktionen, sequenzielle Muster, kommunikative Gattungen*, hrsg. von Beate Weidner u. a. (Berlin: de Gruyter, im Druck).

¹⁸ Vgl. Jörg Bergmann, „Traumkonversation“, in *Der Traum: 100 Jahre nach Freuds Traumdeutung*, hrsg. von Brigitte Boothe (Zürich: vdf, 2000), 41-57.

lebten Traum und nicht um eine frei ausgedachte Geschichte handelt, kann von niemandem außer dem Träumer selbst unterstützt und erfüllt werden. Aufgrund der dem Traum gestatteten Lockerung logischer Selbstverständlichkeiten sind auch Stimmigkeit oder Plausibilität keine Kriterien zur Beurteilung des Wahrheitsgehalts einer Traumdarstellung. Der Wirklichkeitsstatus einer Traumdarstellung muss deshalb als prekär gelten, und die Frage ist, wie Sprecher, die einen Traum wiedergeben, in der Rekonstruktion eines Traums diese epistemische Problematik berücksichtigen.

#5 [Amalie 104:12]

30		(6 sec.)
31	P:	ich hab heut Nacht was ganz Seltsames geträumt;
32		(2.5) ganz merkwürdig (1.0) war das., (1.0)
33		dass meine Brüder beide da waren, (1.8)
34		und ich weiß nicht, wir waren, glaube ich, so
35		auf 'ner ↑Wiese, (2.3) und (0.5)
36		meine Brüder waren aber ↑Frauen, (1.0)

Diese Traumdarstellung, die der sogenannten Ulmer Textbank entnommen ist und aus der 104. Sitzung der mehrjährigen Psychoanalyse mit der Patientin „Amalie X“ stammt,¹⁹ erfolgt nach einer 6-sekündigen Pause ohne thematische Anbindung an vorausgegangene Äußerungen. Die Wiedergabe des Traums folgt weitgehend dem Muster einer narrativen Exposition, wozu u. a. zählt –

- eine zeitliche Lokalisierung (Z. 31 „*heut Nacht*“)
- eine räumliche Lokalisierung (Z. 35 „*auf ner Wiese*“)
- der Erfahrungsmodus (Z. 31 „*hab geträumt*“)
- die Evaluation (Z. 31/32 „*was ganz Seltsames... ganz merkwürdig*“)
- die Protagonisten (Z. 33 „*meine Brüder*“)
- die Botschaft (Z. 36 „*meine Brüder waren aber Frauen*“)

Auffallend in dieser narrativen Passage sind zwei epistemische Markierungen (Z. 34 „*ich weiß nicht*“, „*glaube ich*“), die Unsicherheiten der Sprecherin bei der Erinnerung ihres Traums benennen. Derartige Unsicherheitsmarkierungen durchziehen nahezu alle Traumdarstellungen, sie finden sich etwa erneut wenige Sekunden nach Segment #5:

¹⁹ Siehe Horst Kächele u. a., „The German specimen case, Amalia X: Empirical studies“, *International Journal of Psychoanalysis* 87 (2006), 809-826.

#6 [Amalie 104:12]

55 P: in der Mitte? mein ältester Bruder rechts ↑ und links
 56 (lag) (.) [name], und, (1.5) und dann weiß ich noch
 57 dass ich gesagt hab, @ach was, die haben ja ...

#6 [Amalie 104:12]

78 die kontrollieren mich@. Und dann weiß ich nicht mehr<
 79 (1.0) hat dann jemand gesagt, ich weiß nicht, ob das
 80 mein Bruder war, na ja, ...

Während Formulierungen wie „dann weiß ich noch“, „dann weiß ich nicht mehr“, „ich weiß nicht ob...“ oder „jemand hat gesagt“ explizit die begrenzte Erinnerung und das unsichere Wissen der Sprecherin zum Ausdruck bringen, zeigt sich an anderer Stelle, wie die Sprecherin um eine genaue Darstellung ihrer Traumerfahrung ringt, indem sie mehrfach Beschreibungen korrigiert oder zunächst gewählte Deskriptoren ersetzt:

#7 [Amalie 104:14]

194 P: ...erst (.) nachher vertauscht, als [name]
 195 wegfuhr
 196 T: mhm.
 197 P: oder wegging da dur[ch diesen (-) durch diese Allee
 198 T: [Mm,
 199 P: oder durch diesen Wald, neig[n, es war so mehr ein
 200 Park.

Nachdem P. in diesem Ausschnitt zunächst im Zug ihrer Traumschilderung die Tätigkeitsbeschreibung „wegfuhr“ durch „wegging“ (Z. 195/197) korrigiert, kommt es zu einer bemerkenswerten Substitutionsreihe, in deren Verlauf eine örtliche Umgebung zuerst als „Allee“, dann als „Wald“ und danach als „Park“ (Z. 197/200) bezeichnet wird. Welche dieser Bezeichnungen ‚richtig‘ ist, ist für den Zuhörer gänzlich irrelevant, da er als jemand, der aus dem Traum ausgeschlossen ist, nicht die geringste Möglichkeit hat, die Angemessenheit der Beschreibung zu beurteilen. Entscheidend ist daher, welche Funktion derartige Unsicherheitsmarkierungen und Selbstkorrekturen in der Darstellung eines Traumes haben.

Wenn ein Sprecher in der Darstellung einer Traumerfahrung seine Beschreibungen fortwährend kalibriert, durch Korrekturen anpasst oder auf lückenhaftes Wissen verweist, wird das so Dargestellte zu einem unabhängig vom Sprecher existierenden Objekt, das in der Darstellung – und in der Erinnerung – immer nur näherungsweise erfasst werden kann. Die Korrektur erschafft gewissermaßen das Objekt, welches sie korrigiert. Der wiederholte Verweis auf das begrenzte Wissen über den Traum macht aus dem Traum ein externes Objekt,

womit das epistemische Problem, dass der Traum eine rein subjektive Erfahrung ist, gelöst wird. Mit der Objektivierung des Traums ergibt sich für die Sprecherin die Möglichkeit, eine Differenzierung zwischen dem Traum als einem tatsächlichen Ereignis und der sprachlichen Darstellung des Traums vorzunehmen. Dabei spaltet sie sich auf in jemanden, der einen Traum hatte, und jemanden, der den Traum als ein Ereignis beobachtet, jedoch nur ein begrenztes – und damit fehlerhaftes und korrekturbedürftiges – Wissen über den Traum besitzt.

Trotz dieser Strategie zur Objektivierung des Traums als eines Ereignisses, das wie ein Unfall auf der Straße beobachtet wurde, ist in den Traumschilderungen der Traum als eine Erfahrung, die einzig und allein das träumende Subjekt hatte, nicht verschwunden. Das zeigt sich darin, dass in den Traumdarstellungen immer wieder Passagen enthalten sind, in denen sich der Sprecher als allwissend erweist, so etwa in dem folgenden Ausschnitt:

#8 [Amalie #152:03]

- 18 P: ich hab heut Nacht geträumt, heut morgen, (da hat grad)
 19 der Wecker gschellt. ich sei ermordet worden vom Dolch.
 20 T: mhm.
 21 P: und zwar war' s aber- (0.5) wie im Film (1.2) und ich
 22 musste ganz lang liegen auf dem Bauch, (.) und hatte
 23 den Dolch im Rücken und, dann kamen ganz viele Leute,
 24 (3.0) und, ich weiß nicht mehr genau, die Hände ganz
 25 ruhig halten, irgendwie (wie tot)
 26 T: mhm.
 27 P: mir war's sehr peinlich dass der Rock so h(h)och
 28 raufgerutscht war hinten
 29 T: mhm.
 30 P: und dann kam (.) ein Kollege, ganz deutlich sichtbar
 31 aus XY, das war meine allererste Stelle, und der hat
 32 dann den Dolch aus dem Rücken gezogen und mitgenommen.
 33 und ich weiß es war wie ein Souvenir dann. und dann kam
 34 ein junges Paar, (1.5) ich weiß nur dass er ein Neger
 35 war. und die haben mir dann die Haare abgeschnitten und
 36 wollten daraus, tatsächlich ne Perücke glaub ich machen.
 37 und das fand ich ganz schrecklich. einfach alles runter
 39 und die haben dann auch angefangen zu schneiden. (.)
 40 und, ich bin dann aufgestanden, (.) und b(h)in zum Friseur.
 41 und (.) da hat d'n (.) der (Wecker)() gschellt ()
 42 und bin aufgewacht.

Einerseits sind in diese Traumschilderung die bereits beschriebenen Unsicherheitsmarkierungen eingeflochten (Z. 24/25: „*ich weiß nicht mehr genau*“, „*irgendwie*“), andererseits finden sich in der Darstellung zahlreiche Informationen und Details, die nur ein allwissender Beobachter, der fähig ist, in die Köpfe der Akteure zu blicken, kennen kann. So bemerkt P. etwa zur Mitnahme des Dolches: „*und ich weiß es war wie ein Souvenir dann*“ (Z. 33), und kurze Zeit später ist ihr die Absicht eines jungen Paares bekannt, aus ihren abgeschnittenen Haaren eine Perücke zu machen. Dabei ist ihre Formulierung –

36

wollten daraus, tatsächlich ne Perücke glaub ich machen.

– insofern signifikant, als sich in ihr die auktoriale Perspektive der Sprecherin („*wollten daraus **tatsächlich** ne Perücke [...] machen*“) vereint mit einer personalen, nicht-auktorialen Perspektive, für die charakteristisch ist, dass die Sprecherin nur ein eingeschränktes Wissen über das von ihr geschilderte Geschehen hat („*glaub ich*“). Dieses Zugleich von allwissender und subjektiv beschränkter, von auktorialer und nicht-auktorialer Darstellungsweise ist ein typisches Merkmal von Traumdarstellungen. In diesem Zugleich kommt zum Ausdruck, dass die TraumdarstellerInnen immer beides sind: ProduzentInnen wie RezipientInnen des Traums, Schöpfer wie Opfer des Traums, SprecherInnen des aktiven „*ich träumte*“, wie des passiven „*mir träumte*“. Wer einen Traum schildert, besitzt hierfür eine epistemische Autorität, da er bzw. sie ganz allein der Urheber und Autor des Traumes ist; doch nur dadurch, dass ein Sprecher in der Schilderung eines Traums Grenzen und Einschränkungen dieser epistemischen Autorität deutlich macht, wird für die ZuhörerInnen erkennbar, dass der Traum ein objektives Ereignis war, um dessen wahrhaftige Darstellung die Sprecherin ringt.

4. Klatsch: Authentisierung und Übertreibung als Prinzip²⁰

Klatsch bezeichnet eine spezifische mündliche Gattung der Alltagskommunikation, in deren Zentrum der Austausch von Neuigkeiten und moralischen Urteilen über nicht anwesende Dritte steht. Die triadische Konstellation zwischen SprecherIn, RezipientIn und Klatschobjekt ist für den Klatsch konstitutiv. Dabei müssen die drei Beteiligten, wenn das Geschehen Klatsch sein soll, wechselseitig bekannt sein, was bedeutet, dass das heute abwesende Klatschopfer morgen Klatschpartner sein kann. Thematisch fokussiert der Klatsch die persönli-

²⁰ Die folgenden Überlegungen haben meine frühere Studie zu diesem Thema zur Grundlage. Vgl. Jörg Bergmann, *Klatsch: Zur Sozialform der diskreten Indiskretion* (Berlin: de Gruyter, 1987); für einen Übersichtsartikel, in dem auch die Entwicklung der neuen Medien berücksichtigt wird, siehe Jörg Bergmann, „Klatsch“, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd.10, hrsg. von Gert Ueding (Berlin: de Gruyter, 2011), 447-458.

chen Angelegenheiten anderer, er lebt von der Spannung zwischen dem, was eine Person öffentlich kundtut, und dem, was sie als ihre Privatsache abzuschirmen sucht. Das beherrschende Thema im Klatsch sind Fehltritte, Missgeschicke, Regelverletzungen, Dummheiten und Ungeschicklichkeiten des nicht-anwesenden Dritten. Das Fehlverhalten des Klatschoppers wird rekonstruiert, kommentiert und alltagspsychologisch interpretiert, es löst aber auch Empörung aus und wird auf der Grundlage von als gültig unterstellten Verhaltensregeln moralisch verurteilt.

Im Klatsch werden Geschichten erzählt, neue Geschichten evozieren die Erinnerung an alte Geschichten, die dann zu ähnlichen Geschichten über ein anderes Klatschopper führen, und aufgrund dieser Serialisierung von Erzählungen finden die Akteure beim Klatsch oft kein natürliches Ende. Im Klatsch versichern sich die Handelnden ihrer sozialen Netzwerke, und es ist daher nicht überraschend, dass er – gerade auch in seiner modifizierten Gestalt in den digitalen Medien – immer noch blüht. Vor diesem Hintergrund mag es zunächst wenig plausibel erscheinen, den Klatsch neben die Feuerwehnrufe und Traumdarstellungen als einen weiteren ‚kritischen Kontext‘ zu stellen, bei dem die Akteure mit Zweifeln an der Glaubwürdigkeit ihrer Geschichten konfrontiert sind. Doch Klatschkommunikation beinhaltet einen Mechanismus, der systematisch eben solche Zweifel erzeugt.

Klatsch ist gewissermaßen die Gegeninstitution zu dem, was Erving Goffman die „presentation of self in everyday life“²¹ genannt hat. Klatsch lebt davon, hinter die Fassade des „impression management“ (Goffman) zu schauen. Und weil er das Gebot, unbeachtet zu lassen, was sich im Leben der Mitmenschen auf der Hinterbühne abspielt, nicht respektiert, ist er gefürchtet. Geschichten, die im Klatsch kursieren, sind durchaus geeignet, die Ehre eines Menschen nachhaltig zu beeinträchtigen – Ehre verstanden im Sinne Schopenhauers als „Dasein in der Meinung anderer“²². Die Angst davor, ins Gerede zu kommen, ist ein verhaltenssteuerndes Sanktionsmittel, das insbesondere in traditionellen Gesellschaften hoch wirksam ist.

Allerdings ist Klatsch in jeder Gesellschaft nicht nur gefürchtet, sondern auch verpönt. Weil er die Grenzen zum Privaten verletzt, weil er die persönlichen Angelegenheiten anderer zum Thema macht und Dinge aus dem Leben eines Menschen, die die Mitbürger nichts angehen, aufspielt und verurteilt, ist der Klatsch selbst eine geächtete Beschäftigung. Nicht nur Benimmtraktate, Höflichkeitskatechismen und Ratgeberspalten in Zeitschriften verurteilen den Klatsch, wie Ethnologen berichten, wird Klatsch ebenso in schriftlosen Stammesgesellschaften scharf missbilligt – wenn auch begeistert gepflegt. Auch heu-

²¹ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Anchor Books, 1959).

²² Arthur Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit* [1851], 15. Aufl. (Mannheim: Brockhaus, 1990), Kap. IV.

te noch ist die Überzeugung, dass Klatsch eigentlich gemieden werden soll, tief in der Alltagsmoral verankert, doch die meisten Menschen frönen dieser Praxis bei passender Gelegenheit. Ob und wie sich die Diskrepanz zwischen der offiziellen Ächtung und der vergnüglichen Hingabe an den Klatsch in der Klatschkommunikation selbst manifestiert, können die folgenden beiden Ausschnitte aus einem Gespräch zeigen, in denen während eines Besuchs Neuigkeiten über die auch den Besuchern bekannten Nachbarn erzählt werden:²³

#9 [High-Life:GR:301]

- 01 H: Und wir sitzen abends. Mit einmal bumst es
 02 P: *((leicht lachend))*
 03 H: Da hab ich gesacht *((grinsend))* „Die is
 04 bestimmt umgekippt“.
 05 ?: ()
 06 R: Ja
 07 H: Das war viertel nach acht. Da war- en=
 08 [Krimi war drin.
 09 R: [„San Francisco“
 10 G: *((leise lachend))*
 11 H: Mit einmal aufm Bal(kon) „Ein Prost! Wollter
 12 mit mir trinken? Prost!“ *((Betrunkene nachahmend))*
 13 Und jetzt antworten die Männer, die auch drüben
 14 bei der ihre Wohnung- die hat ja auch Gott und Hunz
 15 Drunz und Kunz oben in dem Stall drin. *((heftig))*
 16 P: Hmhm
 17 H: Und dann gings los.
 18 “Eh eh du Sau geile Sau du“ *((singend))*
 19 *((alle leicht lachend))*

#10 [High-Life:GR:31]

- 31 H: Und dann krieche die Schreikrämpfe da
 32 oben. Dann hat die eh eh noch Tabletten
 33 gefressen dadurch.
 34 Dadurch hat die das ja schlimmer gemacht.
 35 P: Hm
 36 H: Und Sonntach früh sitz ich auf de Toilette.
 37 Mit einmal hör ich die da oben wieder

²³ Der Untersuchung liegt ein großes Korpus von Gesprächsaufzeichnungen aus unterschiedlichen informellen Kontexten zugrunde, die von mir aber auch von Studierenden, KollegInnen und FreundInnen stammen. Selbstverständlich wurden in den Transkripten sämtliche Angaben, die eine Identifizierung der Akteure ermöglichen würden (Personen- oder Ortsnamen, Tätigkeitsbeschreibungen etc.), anonymisiert.

- 38 "Ha- Hilfe Hilfe ich geh kaputt, ich kann
 39 nich mehr, ha ha" (*hohe verstellte Stimme;*
 40 *nach Luft japsend*)
 41 Stellt die sich da an weg- (*grinsend*)
 42 Ich denk „Das darf nich wahr sein“.=
 43 R: =Ja die hat ne Meise.
 44 H: Die hat en Dach[schaden.
 45 G/P: [(*leise lachend*)]
 46 H: Die is hier oben nich ganz normal.
 47 Der fe(h)elt ne Schraube.
 48 Und anschließend hat der Alte die dann....

Als erstes ist in diesen Ausschnitten zu bemerken, dass die Erzählerin H mehrmals das Format [ich tat gerade x]+[als y] benutzt, –

- 01 H: Und wir sitzen abends. (...)
 07 Das war viertel nach acht. Da war- en=
 08 [Krimi war drin.
 09 R: [“San Francisco“ (...)
 11 H: Mit einmal aufm Bal(kon)...
 36 H: Und Sonntach früh sitz ich auf de Toilette.
 37 Mit einmal hör ich ...

– das bereits in der Analyse der Feuerwehrnotrufe identifiziert wurde. Mittels dieser mit genauen Zeitangaben versehenen Rahmung kann sich H gegen den möglichen Vorwurf absichern, sie habe an der Wand gelauscht oder die Nachbarn aktiv ausspioniert. Weil Klatschwissen über die Privatangelegenheiten eines Anderen moralisch kontaminiert ist, stellt sich die Erzählerin als jemand dar, die mit moralisch unschuldigen Aktivitäten (Fernsehen, auf der Toilette sitzen) befasst war, als sie gar nicht anders konnte, als die akustischen Ereignisse zu registrieren, die in ihren Wahrnehmungsraum eindringen.²⁴ (Dass in diesen Ausschnitten R der Erzählerin H durch die Nennung weiterer Details assistiert, verweist darauf, dass sie die Geschichten bereits kennt.) Ehe die Sprecherin also mit der Schilderung eines Ereignisses aus dem Privatleben einer abwesenden Bekannten einen Akt der Indiskretion begeht, kann sie sich durch die Schilde-

²⁴ Dass Sprecherin H sich hier auf Gehörtes beruft, ist nicht zufällig. In seinem *Exkurs über die Soziologie der Sinne* hatte Georg Simmel die Wahrnehmungslogiken von Auge, Ohr und den anderen Sinnen vergleichend beschrieben und festgestellt, dass das Ohr „nicht wie das Auge sich wegwenden oder sich schließen kann, sondern, da es nun einmal bloß nimmt, auch dazu verurteilt ist, alles zu nehmen, was in seine Nähe kommt.“ Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Berlin: Duncker & Humblot, 1908), 487.

rung der unbeabsichtigten und ungewollten Wahrnehmung dieses Ereignisses selbst exkulpiert. Allerdings gibt sie mit dieser Technik auch zu erkennen, dass sie um die moralische Problematik ihres Handelns weiß.

Die Voranstellung des Rahmenelements [ich tat gerade x]+[y] hat aber noch eine andere Funktion. Durch sie wird ja die Übermittlung der Geschichte verzögert und damit die Spannung gesteigert. Die Sprecherin erkennt und bedient also den Unterhaltungswert ihrer Erzählung, was sich auch an den vielen von ihr genannten Einzelheiten (‚juicy details‘) zeigt sowie an den zahlreichen Reinszenierungen, bei denen einzelne Szenen durch die stimmliche Modulation (vermeintlich) wörtlicher Zitate dramatisch nachgespielt werden (Z. 03/04, 11/12, 18, 38). Die Nennung von Details (die oft für die eigentliche Erzählung irrelevant sind) sowie die als Zitat markierte Wiedergabe von Äußerungen erfüllen aber neben ihrer Unterhaltungsfunktion noch einen weiteren Zweck: Sie dokumentieren die Zeugenschaft der Erzählerin, autorisieren ihr Wissen und fungieren auf diese Weise als Mittel der Authentisierung und der Erhöhung ihrer Glaubwürdigkeit.

Wie erklärt sich aber, weshalb die Sprecherin einen solchen Aufwand betreibt, um ihre moralische und epistemische Integrität abzusichern? Konsultiert man dazu noch einmal die Ausschnitte #9 und #10, ist zu erkennen, dass die deftige Darstellung und heftige Verurteilung der Nachbarn in H's Erzählung, z. B. –

- | | | |
|----|----|---|
| 14 | H: | die hat ja auch Gott und Hunz |
| 15 | | Drunz und Kunz oben in dem Stall drin. ((heftig)) |
| | | |
| 44 | H: | Die hat en Dach[schaden. (...) |
| 46 | | Die is hier oben nich ganz normal. |
| 47 | | Der fe(h)elt ne Schraube. |

– in keinem plausiblen Verhältnis zu deren vermeintlichen Verfehlungen steht. Diese Beobachtung verweist darauf, dass im Klatsch ein Übertreibungsmechanismus am Werk ist. In diesen Geschichten über abwesende Dritte werden ja keine massiven kriminellen Taten thematisiert, sondern kleine Verfehlungen oder Dummheiten. Und weil es sich dabei um kleinere Regelverletzungen handelt, die eigentlich eine Privatangelegenheit der betreffenden Person sind, könnten diese ‚kleinen Sünden‘ auch unbeachtet bleiben in dem Sinn, in dem Erving Goffman die informelle Verhaltensvorschrift der „civil inattention“ beschrieben hat: als die Forderung, bei der Begegnung mit einer anderen Person „circumspectly treating one another with polite and glancing concern while each goes about his own separate business“²⁵. Aber offensichtlich ist diese For-

²⁵ Erving Goffman, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order* (New York: Basic Books, 1971), 331f.

derung, gegenüber den Mitmenschen (und ihren Verfehlungen) eine ‚höfliche Gleichgültigkeit‘ walten zu lassen, beim Umgang mit abwesenden Personen weitgehend außer Kraft gesetzt, jedenfalls werden im Klatsch gerade Bagatelldelikte nicht als belanglos übergangen, sondern schonungslos aufgespießt. Da es sich dabei jedoch um einen Eingriff in die Privatsphäre des Klatschoppers handelt, muss aus der *quantité négligeable* einer kleinen Verfehlung eine Missetat werden, die diesen Eingriff rechtfertigt. Das bedeutet, dass im Klatsch eine Tendenz zur Übertreibung und Dramatisierung angelegt ist, da erst durch die Skandalisierung eines Ereignisses der Eingriff in die Privatsphäre des Klatschoppers legitimiert wird.²⁶ Wenn daher im Klatsch das Pikante und Befremdliche im Verhalten des Klatschoppers betont wird, wenn in einer Klatschgeschichte das Unschickliche, Absonderliche und Unmoralische herausgestellt wird, dann geschieht das sicherlich auch, um die Geschichte mitteilenswert und unterhaltsam zu machen. Doch gleichzeitig rechtfertigt diese Dramatisierung den räuberischen Eingriff in die Privatsphäre eines Mitmenschen.

An dieser Stelle ist zu erkennen, welche Rolle dem [ich tat gerade x]+[als y]-Format und den beschriebenen Authentisierungstechniken zukommt. Klatsch braucht die Übertreibung und Skandalisierung, doch dieses Strukturmerkmal rückt Klatsch in die Nähe von Verleumdung und übler Nachrede; weniger juristisch ausgedrückt: in die Nähe von Fiktion. Der Verweis auf die Unschuld der eigenen Wahrnehmung und andere Objektivierungsverfahren sind Maßnahmen, um der moralischen Gattung Klatsch ihre eigene moralische Anrückigkeit zu nehmen.

5. Schluss

Auf der Grundlage von Tonbandaufzeichnungen realer Gespräche wurden die kommunikativen Praktiken der Realitätskonstruktion in drei verschiedenen ‚kritischen‘ Kontexten untersucht, in denen die SprecherInnen verstärkt mit Zweifeln an den Geltungsansprüchen ihrer Erzählungen rechnen müssen.

In telefonischen Feuerwehrnotrufen setzen die Anrufer eine Reihe von epistemischen Praktiken ein, um das Misstrauen des Operators, es könnte sich bei dem Anruf um einen Scherzanruf handeln, von vornherein auszuräumen. Sie objektivieren ihre Aussagen, indem sie etwa zusätzlich zu dem Notfallereignis selbst die Geschichte der Wahrnehmung dieses Ereignisses schildern, oder sie ‚erwirtschaften‘ sich einen moralischen Anspruch auf Hilfe, indem sie ihre Ori-

²⁶ Als ein soziologisches Phänomen wird die Übertreibung bereits untersucht in der frühen Studie von Charlotte von Reichenau, „Die Übertreibung“, in *Reine und angewandte Soziologie: Eine Festgabe für Ferdinand Tönnies zu seinem 80. Geburtstag am 26. Juli 1935* (Leipzig: Hans Buske, 1936), 202-217.

entierung an einem Subsidiaritätsprinzip hervorheben und zunächst ihre erfolglosen Versuche der Selbsthilfe rekonstruieren.

Traumdarstellungen sind im Hinblick auf ihre Wahrhaftigkeit insofern prekär, als ein Traum eine rein subjektive Erfahrung ist und von niemandem bezeugt oder bestätigt werden kann. Da Träume zudem oft bizarr sind und aus aneinandergereihten Einzelszenen bestehen, die sich nicht zur Gestalt einer Erzählung zusammenfügen, ist auch Plausibilität kein Kriterium für eine Prüfung des Wahrheitsgehalts einer Traumschilderung. Aus der Analyse von Traumdarstellungen in psychotherapeutischen Sitzungen ergibt sich, dass Träume in der sprachlichen Wiedergabe durch verschiedene epistemische Techniken zu einem externen Ereignis gemacht und auf diese Weise objektiviert werden können. Da derjenige, der den Traum hatte und rekonstruiert, der einzige Urheber und Autor des Traums bleibt, sind Traumdarstellungen gekennzeichnet durch die Kombination einer allwissend-aktorialen Perspektive und einer limitiert-subjektiven Perspektive, von der aus der Traum sich wie hinter einer Fensterscheibe ereignet hat.

Ereignisrekonstruktionen im Zug einer Klatschkommunikation stehen sowohl unter einem moralischen wie unter einem epistemischen Vorbehalt. Das Wissen über Privatangelegenheiten anderer, das im Klatsch kommuniziert wird, ist moralisch kontaminiert und muss in der Rekapitulation neutralisiert, d. h. als unschuldig erworbenes Wissen präsentiert werden. Da der Klatsch invasiv die Privatsphäre des Klatschopfers verletzt, ist er selbst eine geächtete Praxis, die dadurch ihre Rechtfertigung erfährt, dass die in ihm thematisierte Verfehlung des abwesenden Dritten übertrieben und skandalisiert wird. So ist Klatsch zwar auf reale Ereignisse bezogen, doch auf vielfältige Weise durchzogen und überlagert von epistemischen wie moralischen Manövern, die ihm seine besondere Gestalt als glaubwürdig-unglaubwürdige Kommunikation verschaffen. Nicht zuletzt daraus, dass im Klatsch unentschieden bleibt, ob eine Geschichte wahr oder erfunden ist, auf Beobachtung oder Spekulation beruht, noch zulässige Ausschmückung, illegitime Übertreibung oder bereits pure Phantasie ist, speist sich die Faszinationskraft von Klatsch.

Setzt man die Praktiken der Realitätskonstruktion in diesen kritischen Kontexten in Beziehung zueinander, dann zeigt sich, dass in allen drei Fällen das Verhalten der Akteure von der Vorstellung bestimmt ist, dass es genau *eine* Wirklichkeit gibt, der man sich in den Beschreibungen und Erzählungen mehr oder weniger genau annähern kann. In allen drei Fällen werden von den SprecherInnen Objektivierungstechniken eingesetzt, um den Nachweis zu erbringen, dass die beschriebenen Ereignisse – das Feuer, der Traum, die ausfällige Nachbarin – sich faktisch so zugetragen haben, wie sie dargestellt wurden. Das reflexive Bemühen der SprecherInnen um die Darstellung der Wahrhaftigkeit ihrer Darstellungen kann zunächst einmal verstanden werden als Reaktion auf die ‚kritischen‘ Situationen, in denen sie mit verstärkten Zweifeln an ihrer

Glaubwürdigkeit konfrontiert sind. Doch die Authentisierungsverfahren verweisen noch auf einen anderen Sachverhalt. In allen drei Kontexten kommt es zum Einsatz von persuasiven und anderen rhetorischen Mitteln, um die Gefahr (Notruf), die Mitteilungswürdigkeit (Traum) oder die Dramatik (Klatsch) eines Geschehens den RezipientInnen nachdrücklich deutlich zu machen. Dies führt zumeist dazu, dass die Realitätskonstruktionen auf Übertreibungen zulaufen – doch diese stehen gerade im Widerspruch zu dem Wahrhaftigkeitsanspruch, der mit den Ereignisrekonstruktionen erhoben wird. Der Widerspruch zwischen objektivierender Sachverhaltsdarstellung und rhetorischer Hyperbel, zwischen Faktualität beanspruchendem und tendenziell fiktionalem Erzählen wird in den vorliegenden Fällen jedoch nicht virulent. Im Fall eines Notrufs bleibt der Widerspruch angesichts des begrenzten zeitlichen Horizonts und des pragmatischen Handlungsmotivs ausgeblendet. Im Fall von Traumdarstellungen ist ein Widerspruch zwischen Faktualität und Fiktionalität aufgrund der absoluten epistemischen Autorität des Traumdarstellers nichts anderes als eine abstrakte und irrelevante Möglichkeit. Im Fall von Klatschgesprächen dienen fiktionalisierende Ausschmückungen oder Dramatisierungen nicht nur der Unterhaltung der Beteiligten sondern auch der Legitimation des indiskreten Eingriffs, weshalb die Akteure in der Regel davon ausgehen, dass eine skandalöse – und durch Übertreibung noch weiter skandalisierte – Geschichte schon irgendwie ein Körnchen Wahrheit enthält; schließlich lautet die Weltformel des Klatsches: $1+1=3$. All diese Beispiele lassen keinen Zweifel daran, dass im Alltag der Unterschied zwischen Faktualität und Fiktionalität kategorial ist und allenfalls kleinere und in der Regel als solche erkennbare Fiktionalisierungsgesten toleriert werden.

Bibliographie

- Bausinger, Hermann. „Strukturen des alltäglichen Erzählens“. *Fabula* 1.3 (1958), 239-254.
- Berger, Peter L. und Thomas Luckmann. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie* (Frankfurt/M.: S. Fischer, 1970).
- Bergmann, Jörg. *Klatsch: Zur Sozialform der diskreten Indiskretion* (Berlin: de Gruyter, 1987).
- Bergmann, Jörg. „Alarmiertes Verstehen: Kommunikation in Feuerwehrnotrufen“. In *Wirklichkeit im Deutungsprozeß: Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Thomas Jung und Stefan Müller-Doohm (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993), 283-328.
- Bergmann, Jörg. „Traumkonversation“. In *Der Traum: 100 Jahre nach Freuds Traumdeutung*, hrsg. von Brigitte Boothe (Zürich: vdf, 2000), 41-57.

- Bergmann, Jörg. „Ethnomethodologische Konversationsanalyse“. In *Text- und Gesprächslinguistik*, Bd. 2, hrsg. von Klaus Brinker u. a. (Berlin: de Gruyter, 2001), 919-927.
- Bergmann, Jörg. „Klatsch“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd.10, hrsg. von Gert Ueding (Berlin: de Gruyter, 2011), 447-458.
- Bergmann, Jörg und Thomas Luckmann. „Reconstructive genres of everyday communication“. In *Aspects of Oral Communication*, hrsg. von Uta Quasthoff (Berlin: de Gruyter, 1995), 289-304.
- Bergmann, Jörg und Anssi Peräkylä. „Traumdarstellungen als Narratoid: Epistemische Sprünge bei der Wiedergabe von Träumen“. In *Verfestigungen in der Interaktion: Konstruktionen, sequenzielle Muster, kommunikative Gattungen*, hrsg. von Beate Weidner u. a. (Berlin: de Gruyter, im Druck).
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Anchor Books, 1959).
- Goffman, Erving. *Relations in Public: Microstudies of the Public Order* (New York: Basic Books, 1971).
- Heritage, John und Geoffrey Raymond. „The terms of agreement: Indexing epistemic authority and subordination in talk-in-interaction“. *Social Psychology Quarterly* 68.1 (2005), 15-38.
- Hymes, Dell. „Introduction: Toward ethnographies of communication“. In *The Ethnography of Communication*, hrsg. von John Gumperz und Dell Hymes (Washington, D.C.: American Anthropological Association, 1964), 1-34.
- Jolles, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* [1930], 4. Aufl. (Tübingen: Max Niemeyer, 1968).
- Kächele, Horst u. a. „The German specimen case, Amalia X: Empirical studies“. *International Journal of Psychoanalysis* 87 (2006), 809-826.
- Labov, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1972).
- Luckmann, Thomas. „Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen“. In *Kultur und Gesellschaft* (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 27), hrsg. von Friedhelm Neidhardt, M. Rainer Lepsius und Johannes Weiß (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986), 191-211.
- von Reichenau, Charlotte. „Die Übertreibung“. In *Reine und angewandte Soziologie: Eine Festgabe für Ferdinand Tönnies zu seinem 80. Geburtstag am 26. Juli 1935* (Leipzig: Hans Buske, 1936), 202-217.
- Schopenhauer, Arthur. *Aphorismen zur Lebensweisheit* [1851], 15. Aufl. (Mannheim: Brockhaus, 1990).
- Schütz, Alfred und Thomas Luckmann. *Strukturen der Lebenswelt*, Bd. 1 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979).

-
- Schütz, Alfred und Thomas Luckmann. *Strukturen der Lebenswelt*, Bd. 2 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984).
- Simmel, Georg. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Berlin: Duncker & Humblot, 1908).
- Wooffitt, Robin. „I was just doing X ... when Y: Some inferential properties of a device in accounts of paranormal experiences“. *Text* 11.2 (1991), 267-288.

Grenzsituationen des Erzählens

Jean-Marie Schaeffer

Es gibt (mindestens) zwei Wege, die Vielfalt narrativer Phänomene auszuloten. Man kann sie kategorial erschließen und mithilfe differenzierender Charakteristika in verschiedene Unterklassen einteilen. Es gibt jedoch auch einen anderen Weg: anstatt sich auf paradigmatische Fälle zu konzentrieren, kann man das Augenmerk entweder auf nicht-kanonische Formen oder auf Grenzfälle richten. Für einige Fragen ist diese Vorgehensweise ergiebiger. Monika Fluderniks Forschung zu nicht-kanonischen Erzählformen und zum faktualen Erzählen beweist auf überzeugende Weise die Fruchtbarkeit einer Reorientierung der erzähltheoretischen Forschung auf nicht-kanonische Formen.¹ Im Vergleich dazu ist der folgende Beitrag aber eher ein Beispiel für die zweite Form einer narratologischen Reorientierung, indem er sich auf narrative Grenzsituationen konzentriert. Ich werde mich genauer noch mit zwei Grenzsituationen beschäftigen: zum einen widme ich mich der inhärenten Narrativität, die mehreren grundlegenden mentalen Prozessen eigen ist, insbesondere dem episodischen (und autobiographischen) Gedächtnis, der Aktionsplanung, dem *spontanen* kausalen Denken und den Traumprozessen. Diese, wie ich sie nenne, *protonarrativen* Vorgänge werden in der Forschung zumeist nicht in Betracht gezogen, obschon sie meines Erachtens nach grundlegend für ein besseres Verständnis bewussten, sozial geregelten, kommunikativen Erzählens (sei es nun faktual oder fiktional) sind. Zum anderen geht es mir um die bereits intensiv diskutierte Grenze zwischen Fiktionalität und Faktualität. Obschon diese Grenze auf kommunikativer Ebene als pragmatische Differenz abgesichert ist, zeigt sie sich im ‚wahren Leben‘ als teilweise labil, insbesondere was die Abgrenzung fiktionaler und faktualer Vorstellungswelten betrifft.

In der Behandlung dieser zwei Belange werde ich mich besonders auf *bottom-up*-, d.h. vom Stimulus ausgelöste kognitive, Abläufe konzentrieren, da diese seltener von Literaturwissenschaftlern untersucht werden als die *top-down*-, d.h. bewusst gesteuerte und kulturelles Wissen einbringende, kognitive Verarbeitung. Die wichtige Frage ist dabei meines Erachtens nach nicht die nach dem Vorrang des einen über den anderen Prozess, sondern die nach ihrer gegenseitigen Verschränkung.

¹ Siehe beispielsweise Monika Fludernik, *Towards a Natural Narratology* (London: Routledge, 2010) und Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner, Hg., *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktuales und fiktionales Erzählen 1) (Würzburg: Ergon Verlag, 2015).

Der Sehprozess veranschaulicht diese Verschränkung sehr deutlich: die modulare *bottom-up*- und insofern von den Stimuli gesteuerte Verarbeitung retina-ler Signale ist durch von der Aufmerksamkeit kontrollierte *top-down*-Vorgänge korrigierbar. Man weiß, dass insbesondere *top-down* gesteuerte Lernprozesse neuronale Strukturen bis tief in die sekundäre Sehrinde (V2) beeinflussen können.² Was die Verarbeitung von Erzählungen angeht, sind wir aber noch weit von einem klaren Verständnis dieser Verschränkung entfernt. Beispielsweise wissen wir noch nicht, wie der Beitrag subpersonaler *bottom-up*-Simulationsprozesse einerseits und des expliziten *top-down*-Wissens von intentionalen Handlungsstrukturen andererseits für die Dynamik des Verstehens von Erzählproduktion und -rezeption zu bewerten ist. Dem werde ich mich im Folgenden in einer Diskussion von *bottom-up*-Prozessen zu nähern versuchen.

1. *Protonarrative Prozesse und Pathologien der erzählerischen Kompetenz*

Ich verwende den Begriff *protonarrative Prozesse* hier um eine spezifische Art von Organisation von internen (mentalen) Vorstellungen zu bezeichnen: ein protonarrativer Prozess ist eine zeitlich orientierte und perspektivisch organisierte Vorstellungsfolge von agentiven oder nicht-agentiven Abläufen, d.h. von Handlungen oder Ereignissen, die rein chronologisch (x dann y) oder kausal (x deshalb y) vernetzt sind. Sehen wir uns die beiden Hauptcharakteristika – zeitliche Vektorialität und Perspektivismus – etwas näher an.

Protonarrativität als zeitlich orientierte Organisation von Vorstellungen ist ein zentrales Merkmal von zwei (und sich teilweise überschneidenden) Hauptkomponenten unserer individuellen Identität: dem episodischen und dem autobiographischen Gedächtnis. Die Frage, ob die protonarrative Organisation in der Gedächtnisspeicherung selbst mitenkodiert ist oder ein strukturierendes Prinzip des Gedächtnisabrufs ist, ist meines Wissens nach noch ungelöst, obwohl die erste Hypothese weit weniger kontraintuitiv ist als oft angenommen wird.³

Wie einleitend angedeutet, ist Protonarrativität als zeitliche Strukturierung von Vorstellungen nicht auf das episodische und autobiographische Gedächtnis

² Merav Ahissar u. a., „Reverse Hierarchies and Sensory Learning“, *Philosophical Transactions of the Royal Society, Biological Sciences* 364 (2009), 285-299.

³ Eine überzeugende Argumentation für die Hypothese einer inhärenten Narrativität des episodischen Gedächtnisses liefern B. Milivojevic u. a., „Coding of Event Nodes and Narrative Context in the Hippocampus“, *The Journal of Neuroscience* 36.49 (2016), 12412-12424; sowie Tory S. Anderson, „From Episodic Memory to Narrative in a Cognitive Architecture“, in *6th Workshop on Computational Models of Narrative (CMN'15)*, hrsg. von Mark A. Finlayson u. a. (Leipzig: Dagstuhl, 2015), 2-11. Siehe auch Teil d) dieses Abschnitts.

beschränkt. Sie ist im Besonderen, wie Paul Ricoeur zeigt, auch ein zentrales Element der Struktur von Handlungsplanung und des Imaginierens von Handlung.⁴ Desgleichen ist unser *spontanes* kausales Denken, das Hume zufolge auf der Gleichstellung von temporalem Ablauf und kausalem Ablauf beruht, ein durch und durch protonarratives Denken.⁵ Noch interessanter, obgleich unglaublich komplexer (im Besonderen, was das Ineinandergreifen von Gedächtnisspuren des episodisch-autobiographischen Gedächtnisses und endogen imaginierten Sequenzen betrifft), ist die protonarrative subpersonale (d.h. nicht bewusst konstruierte) Dynamik von erlebten Traumwelten.

Normalerweise ist die Einheit der protonarrativen Sequenzierung mit einem klaren Anfang und Ende stärker in der Handlungsplanung und Handlungsimagination ausgeprägt als in den Vorstellungsketten von nicht agentiven Ereignissen und denjenigen des episodischen Gedächtnisses. Der gleiche Unterschied findet sich auch auf der Ebene der internen Subsequenzierung wieder. Das hängt wohl damit zusammen, dass Handlungen zielgerichtete Vorgänge sind, während Ereignisse Fragmente eines kontinuierlichen kontingenten Flusses sind und Erinnerungen des episodischen Gedächtnisses immer einerseits lakunär und andererseits nicht klar voneinander abgegrenzt sind. *Spontane* protonarrative kausale Vernetzungen sind ein interessanter Fall: ihre interne Organisation gleicht derjenigen von Handlungswelten weit mehr als derjenigen von Ereigniswelten. Das hängt damit zusammen, dass die intentionale Kausalität das *default model* für unser Verstehen von Kausalität überhaupt ist.⁶ Diese intentionalistische Verzerrung unseres spontanen Kausaldenkens erklärt die interkulturell sehr verbreitete intentionalistische Interpretation natürlicher menschlicher Unfälle anhand des Prinzips der „absoluten Haftbarkeit“ (*absolute liability*): jedes negative Ereignis, auch wenn es auf den ersten Blick ein Produkt des Zufalls zu sein scheint, ist in Wahrheit das Resultat einer bösartigen menschlichen Aktion.⁷

Der zweite Hauptaspekt protonarrativer Strukturierung ist ihr Perspektivismus. Jede Narrativierung von mentalen Vorstellungen ist perspektivisch organisiert, und zwar in einem doppelten Sinne: erstens ist der zeitliche Nullpunkt, von dem aus die narrativierten Vorstellungen (retrospektiv oder projektiv) zeitlich situiert werden, das *hic et nunc* des Narrativierungsprozesses selbst. Zweitens

⁴ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique*, Bd. 2 (Paris : Editions du Seuil, 1998).

⁵ David Hume, *Treatise of Human Nature* (New York: Prometheus Books, 1992), 73-84.

⁶ John Searle, *Intentionality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983). Searles Theorie der Kausalität, die auf der These einer direkten Erfahrung von Kausalität beruht, ist explizit gegen Hume gerichtet. Seine Argumentation lässt jedoch viele Fragen offen (siehe hierzu beispielsweise David L. Thompson, „Intentionality and Causality in John Searle“, *Canadian Journal of Philosophy* 16.1 (1986), 83-97).

⁷ Siehe hierzu Lawrence Goldman, *The Culture of Coincidence* (Oxford: Oxford University Press, 1993).

ist das narrativierende Subjekt immer das Zentrum, von dem aus und in Richtung dessen der narrativierte Inhalt bezogen wird. Narrativierung von Vorstellungen ist aus innerer Erfahrung und als innere Erfahrung organisiert, sei es als Erinnerung, Imagination oder Planung.

Die Protonarrativität von Vorstellungsfolgen mobilisiert also elementare kognitive Prozesse und Fähigkeiten, die allen Menschen gemein sind: weder die Organisation des episodischen und autobiographischen Gedächtnisses oder Gedächtnisabrufs oder die Art und Weise des Prozessierens von Handlungsplanung, noch das spontane Kausaldenken oder die Dynamik des Traumes, sind kulturabhängig (obschon ihre *Inhalte* natürlich kulturellen Ursprungs sind). Protonarratives Prozessieren von Vorstellungen produziert, reproduziert und verändert ohne Unterlass unsere evolvierende Identität als zeitliche Wesen und die Art und Weise nicht nur unseres In-der-Welt-seins, sondern auch unseres *In-die-Welt-eingreifens*. Es handelt sich um subpersonale Prozesse, derer wir uns erst bewusst werden, wenn die protonarrative Strukturierung schon realisiert ist: episodische Erinnerungen werden also immer schon narrativ organisiert erlebt. Ihre Narrativität ist Teil ihrer „Natur“ und wir tendieren dazu, die narrative Struktur der Welt selbst zuzuschreiben. Vielleicht ist diese Zuschreibung sogar berechtigt: weltliche Vorgänge *sind* meistens sequenzielle, kausal organisierte, zeitliche Abläufe. Zeitlichkeit ist eben nicht nur ein Charakteristikum der *inneren Vorstellung* (Kant), sondern auch ein Charakteristikum der *Außenwelt*; und die zeitliche Abfolge der Projektion von Stimuli auf die Retina (oder auf irgendein anderes Perzeptionsorgan) ist kausal abhängig von und homolog zu der zeitlichen Abfolge der perzipierten Sachverhalte.

Wie steht es um die Beziehung zwischen Protonarrativität und Sprache? Das Kleinkind verfügt schon in den ersten Monaten des Lebens über ein funktionelles, episodisches (d.h. protonarratives) Gedächtnis, d.h. noch bevor es sprechen kann. Der einzige Unterschied zu späteren Phasen des Lebens besteht darin, dass diese ersten Gedächtnisspuren relativ schnell erlöschen: dies ist der Grund, weshalb wir später keine Erinnerungen (mehr) an unsere früheste Kindheit haben. Das Kleinkind bewältigt auch elementare Handlungsplanungsprozesse, bevor es reden kann. Protonarrative subpersonale Handlungsplanung ist im Besonderen eine Grundbedingung der auf Imitation beruhenden Lernprozesse, die eine so zentrale Rolle in der kognitiven Entwicklung des Kleinkinds spielen.⁸ Im Falle dieser Lernprozesse ist Protonarrativität ein in Simulationsprozessen von beobachteten Aktionen verankertes Phänomen.

Die protonarrative Kompetenz ist also in beiden Fällen ihrem Ursprung nach sprachunabhängig. Um jedem Missverständnis vorzubeugen, muss man jedoch gleich hinzufügen, dass die Sprache natürlich ein ebenso außergewöhnlicher Katalysator für ein dauerhaftes episodisches Gedächtnis ist wie für eine komple-

⁸ Hierzu Michael Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).

xere Handlungsplanung. Desgleichen gibt es eine *feedback*-Beziehung zwischen sprachlich organisierter Narrativität und mentaler Protonarrativität. Obschon simulative Protonarrativität sprachlich organisierter Narrativität vorausgeht, wird sie ihrerseits von sprachlich organisierten exosomatischen Erzählstrukturen bereichert. Die kulturelle Plastizität der Traumwelten ist wohl das überzeugendste Indiz für eine solche Rückkoppelung.

Der wichtigste Punkt scheint mir indes folgender: protonarrative Sequenzen bestehen aus semiotisch neutralen Ereignis- oder Handlungssequenzen. Diese Sequenzen sind simulativer Natur und polysensoriell organisiert. Neben den eben angeführten entwicklungspsychologischen Argumenten gibt es auch andere Argumente für diese Hypothese. So wurde festgestellt, dass in der Art und Weise, wie Zuschauer Filme ‚prozessieren‘, die Grenze zwischen zwei Handlungs- oder Ereignis-Einheiten eine stärkere Wirkung als die spezifisch filmsemiotische Strukturierung durch Montage hat. Schnitte, die nicht mit einer in der Situationslogik (d.h. semiotisch neutralen) fundierten Grenze zusammenfallen, werden meistens von den Zuschauern übersehen.⁹ Die Gedächtnisforschung liefert diesbezüglich ein weiteres Argument. Nach Bortolussi und Dixon findet die Speicherung von Texten, also auch von verbalen Erzählungen, auf drei Ebenen statt: die erste ist die Speicherung der linguistischen Oberflächenstruktur. Die relevanten Erinnerungsspuren erlöschen zumeist, sobald der Leser das Ende des Satzes erreicht hat. Die zweite Ebene ist die Speicherung des ‚Textfundaments‘, d.h. des propositionalen Inhalts des Textes. Die Erinnerungsspuren dieser Ebene können über eine längere Dauer hinweg reaktiviert werden und sind von Individuum zu Individuum verschieden. Die dritte Ebene schließlich ist die des Situationsmodells: die Erinnerungsspuren dieser Ebene werden am längsten aufbewahrt. Dies erklärt einerseits, weshalb die Erinnerung, die wir von Erzählungen haben, meistens sehr unzuverlässig sind, falls man sie mit der sprachlich organisierten narrativen Sequenzierung des gelesenen Textes vergleicht, und andererseits weshalb die meisten Leser nach einiger Zeit nur noch eine lückenhafte Erinnerung der Hauptpunkte der Erzählung haben. Die meisten Leser speichern nur einige (für sie) prägnante Episoden, wobei die Organisation der erinnerten Episoden nicht der textuellen Sequenzierung (dem „*discours*“) folgt, sondern der Situationslogik (der „*histoire*“). Hinzu kommt, dass die Erinnerungen der Situationsmodelle selbst häufig lückenhaft, fragmentarisch und ungenau sind. All diese Tatbestände zeigen auf überzeugende Weise, dass die Substruktur der narrativen Prozesse nicht sprachlich sondern simulativ ist.

Aus kulturalistischer Sicht kann man folgenden Einwand gegen das bisher Gesagte vorbringen: ist das, was ich hier als Vorbedingung und Grundlage

⁹ Siehe beispielsweise Jeffrey M. Zacks und Joseph P. Magliano, „Film, Narrative, and Cognitive Neuroscience“, in *Art and the Senses*, hrsg. von Francesca Bacci und David Melcher (Oxford: Oxford University Press, 2011), 435-454.

kommunizierbarer Erzählungen vorgestellt habe, nicht vielmehr eine durch die und in der Konstruktion und Rezeption kommunizierbarer Erzählungen generierte Kompetenz? Narrative Kompetenz wäre somit von Anfang an eine sozial vermittelte Kompetenz und das Resultat einer selbstkatalytischen oder autopoetischen sozialen Dynamik. Meines Erachtens ist diese kulturalistische These genauso einseitig wie der biologistische Reduktionismus. Die schon beiläufig angesprochene Hypothese einer Interaktion von *bottom-up*- und *top-down*-Prozessen suggeriert eine Lösung, die es möglich macht, die Einseitigkeit sowohl der konstruktivistisch-sozialen These (die individuelle Erzählkompetenz ist eine soziale Kompetenz) als auch diejenige der psychologisch-individuellen These (Erzählkompetenz ist eine rein mentale Kompetenz) zu überwinden. Sie hat auch den Vorteil, dass sie Protonarrativität und Narrativität evolutionär einordnen kann: narrative Kompetenz ist insofern das Resultat einer in der menschlichen Biologie (der Biologie des Gehirns) *und* in der Kultur – d.h. in den Wechselwirkungen zwischen Individuen – fundierten genetischen und kulturellen Koevolution. Daniel Dennett macht drauf aufmerksam, dass Erzählen, bevor es eine bewusste und geplante Praxis ist, die spontane Modalität der Konstruktion unserer persönlichen Identität ist.¹⁰ Kay Young und Jeffrey L. Saver, von denen im Folgenden noch die Rede sein wird, nehmen ihrerseits an, dass es der adaptive Wert der narrativen Strukturierung von Informationen ist, der ihre ursprüngliche Rolle im menschlichen mentalen und sozialen Leben erklärt: Es ist ihr großer adaptiver Wert, der die ursprüngliche Rolle erklärt, die die Erzählung (im Vergleich zu den bildlichen, musikalischen, kinästhetischen, syllogistischen oder anderen Formen) in der Art und Weise spielt wie menschliches Wissen organisiert ist. Bewusstsein braucht eine narrative Struktur, um die Erfahrung einer persönlichen Identität zu schaffen, die auf den Merkmalen der narrativen Aktivität beruht, wie etwa den Beziehungen von Kohärenz, Konsequenz und Abfolge.¹¹

Wie dem auch sei, die protonarrative Strukturierung als Prinzip der Organisation von Vorstellungsfolgen ist ein zentrales kognitives Element der menschlichen Identität. Dies zeigt sich insbesondere in der Tatsache, dass Defizite in der Erzählkompetenz – *Dysnarrativitäten* – immer mit tiefgreifenden Störungen der persönlichen Identität einhergehen.

Die Studien der narrativen Kompetenz, die sich auf die neurologische Ebene konzentrieren, lassen sich in zwei Haupttypen einteilen: einerseits Magnetresonanztomographiestudien, die die Aktivierung des Gehirns während der Produktion oder Rezeption von Erzählungen studieren; andererseits Untersuchungen der funktionellen Folgen von Hirnschäden auf der Ebene der narrativen Produktion. Die Grundannahme der letzteren Methode ist folgende: falls eine Läsi-

¹⁰ Daniel Dennett, *Explaining Consciousness* (Harmondsworth: Penguin, 1991), 418.

¹¹ Kay Young und Jeffrey L. Saver, „The Neurology of Narrative“, *SubStance* 30.94/95 (2001), 72-84.

on in einer bestimmten Gehirnregion von einem Erzähldefizit begleitet wird, so ist diese Region funktionell mit der narrativen Prozessierung verbunden. Beide Methoden sind in dem Sinne indirekt, als sie öffentliche, kommunizierbare Berichte als Stimuli oder als Data benutzen und nicht direkt die protonarrative Struktur des Gedächtnisses oder der Handlungsplanung studieren. Trotz dieser Einschränkung erlauben sie es, signifikante Korrelationen zwischen spezifischen Defekten des episodischen (und autobiographischen) Gedächtnisses oder der Handlungsplanung einerseits und spezifischen *Dysnarrativitäten* zu belegen.

Welche Regionen des Kortex sind also entscheidend für die Produktion und das Verständnis von Geschichten? Sind in beiden Fällen die gleichen Regionen aktiv? In seinem Artikel „The Neuropsychology of Narrative: Story Comprehension, Story Production and Their Interrelation“ stellt Raymond M. Mar fest, dass es viel weniger Studien der ‚normalen‘ erzählerischen Produktion gibt als des ‚normalen‘ narrativen Verständnisses.¹² Es gäbe jedoch eine Reihe von pathologischen Studien von funktionellen Defiziten der narrativen Produktion bei Patienten mit Hirnschäden. Laut Mar erlauben diese Studien es, eine Vorstellung von den Regionen des Kortex zu gewinnen, die durch ‚normale‘ narrative Produktion mobilisiert werden.

Mar, der in seinem Artikel alle bis 2004 durchgeführten Analysen zusammenfasst, zieht den Schluss, dass die narrative Prozessierung hauptsächlich die folgenden Regionen des Kortex aktiviert:

a) Der präfrontale Kortex

Der mediale präfrontale Kortex ist bilateral sowohl mit dem Erzählverständnis als auch mit der Erzählproduktion verbunden. Dies ist insofern interessant, als die mediale präfrontale Region auch für die Zuweisung von mentalen Zuständen im *mind-reading* verantwortlich ist und Zuweisungen dieser Art untrennbar von kanonischen Erzählungen sind.

Der rechte laterale präfrontale Cortex, oder genauer, sein dorsolateraler Teil, wird auch bei Erzählvorgängen aktiviert. Er spielt unter anderem eine wichtige Rolle in der Planung von Ereignissen, in der Kodierung distaler oder globaler Assoziationen und in der Aktivierung von Inferenzen. Dies ist ein Zeichen der Verschränkung von narrativer Kompetenz und Handlungsplanung.

Während des Verständnisses von Geschichten sind auch der Motorkortex (in den hinteren Zonen des frontalen Lappens) und die assoziativen Zonen der Motrizität, die sich in dem präfrontalen Lappen befinden – also die Regionen die für die Planung motorischer Strategien und für die Hemmung der Reflex-

¹² Raymond A. Mar, „The Neuropsychology of Narrative: Story Comprehension, Story Production and Their Interrelation“, *Neuropsychologia* 42.10 (2004), 1414-1434.

motorik verantwortlich sind – aktiviert. Dieses komplexe Aktivierungsmuster scheint mit der mentalen Simulation der beschriebenen Ereignisse zusammenhängen, von der wir wissen, dass sie eine gleichzeitige Aktivierung des motorischen Kortex und eine Hemmung der Reflexmotorik verlangt.

b) Die temporo-parietale Verbindung (oder Kreuzung)

Diese Region, die den Temporallappen mit dem Parietallappen verbindet, wird sowohl während des Verständnisses als auch während der Erzählungsproduktion, aber auch während der Ereignisplanung bilateral aktiviert. Während der Zuweisung von mentalen Zuständen wird die temporo-parietale Verbindung zugleich mit der vorderen temporalen Region und dem medialen präfrontalen Kortex aktiviert: dies könnte ihre Aktivierung während der Verarbeitung von Geschichten erklären. Die temporo-parietale Verbindung wird übrigens auch während der Verarbeitung linguistischer Daten oder vielmehr während der Verarbeitung phrastischer und transphrastischer Makroeinheiten aktiviert. Aktuell weiß man jedoch nicht, inwiefern die Rolle ihrer Aktivierung bei der Prozessierung der großen sprachlichen Einheiten und diejenige ihrer Aktivierung in Erzählungen zusammenhängen.

c) Der Temporallappen

Zwei geistige Kompetenzen sind eng mit dieser Region verbunden, nämlich die sogenannte *Theory of Mind* (die die Fähigkeit des Menschen beschreibt, mentale Zustände anderen Wesen zuzuordnen und zu interpretieren) und die Fähigkeit, Sätze zu verketteten. Der Temporallappen teilt diese beiden Funktionen mit der temporo-parietalen Kreuzung. Wie diese scheint er nicht in elementare, nicht-narrative, semantische Prozesse involviert zu sein.

d) Der anteriore cinguläre Kortex

Diese Region wird aktiviert, wenn neues Wissen mit einem bereits existierenden Schema oder Wissen assoziiert wird, aber auch wenn Bilder beim Zugriff auf episodisches Gedächtnis und bei emotionalen Modulationen von Speicherungsprozessen erzeugt werden. Mar hat darauf hingewiesen, dass diese drei Aktivitäten – visiospatiale Metaphorik, Zugriff auf das episodische Gedächtnis, emotionale Modulation von Gedächtnisprozessen – eine große Rolle in den autoetischen Aufmerksamkeitsprozessen spielen, die ihrerseits wichtig für unser ‚Erleben‘ von Geschichten sind – insbesondere für die simulative Kompo-

nente des Geschichtenerzählens, die unserem Verständnis von Erzählungen die Form von ‚emotional orientierten persönlichen Erfahrungen‘ gibt.

Zu diesen kortikalen Bereichen muss man noch (wie im Folgenden gezeigt wird) das limbische System, d.h. den Hypothalamus und die Amygdala sowie den Hippokampus, hinzufügen. Der Hippokampus spielt eine große Rolle im episodischen Gedächtnis, das limbische System in der emotiven Dynamik. Sie sind in produktiven und rezeptiven narrativen Prozessen aktiv.

Je nach der lädierten Gehirnzone kann man verschiedene Arten von Erzähldefiziten unterscheiden. Laut Young und Saver gibt es vier Arten von sog. *Dysnarrativität*, die sich durch die betroffenen neurologischen Regionen unterscheiden. Mein Ansatz ersetzt deren Einteilung in vier Formen der Dysnarrativität durch eine, meines Erachtens kohärentere, Aufteilung in nur drei Formen.

Die erste Form der *Dysnarrativität*, die Young und Saver als *arrested Narration* („unterbrochene Narrativisierung“) bezeichnen, resultiert aus einer Läsion der Amygdala und des Hippocampus-Systems. Wie schon gesagt, ist der Hippocampus verantwortlich für die Anordnung episodischer und autobiographischer Erinnerungen, während die Amygdala eine zentrale Rolle bei der Entstehung von emotionalen Reaktionen spielt. Letztere ist nicht nur mit dem Hippocampus – also dem episodischen Gedächtnis – verbunden, sondern auch mit dem sensorischen Kortex und dem präfrontalen Kortex (verantwortlich für die Handlungsplanung). Im Falle einer bilateralen Läsion bleiben die Sprachkompetenz und die visio-spatialen Funktionen, die Exekutivfunktion sowie das Kurzzeitgedächtnis (zwischen 30 und 90 Sekunden) intakt. Auch der Zugriff auf das Langzeitgedächtnis ist noch möglich, jedoch unter Ausschluss aller Ereignisse, die nach der Läsion stattfanden. In autobiographischen Erzählungen haben diese Personen Zugriff auf alles, was vor ihrer Verletzung passiert ist, ohne sich bewusst zu sein, dass sich zwischen dem, was sie erinnern, und der Gegenwart, ein langer Zeitbereich (z.T. dreißig Jahre) von vergessenen Ereignissen erstreckt. Ihr autobiographisches Gedächtnis – und damit ihre subjektive Identitätsentwicklung – erstrecken sich bis zu dem Moment, in dem die Läsion auftrat. Ihre Interessen, ihre fixen Ideen und ihre narrativen Selbstinterpretationen bleiben über Jahrzehnte lang stabil, ohne dass sie sich dieser Stabilität bewusst sind (daher der Ausdruck *arrested narration*). Diese Form von Dysnarrativität ist eigentlich nicht ein Defizit der Narrativisierung als solcher, sondern eher eine Folge des Versagens des Langzeitgedächtnisses.

Die zweite Form der Dysnarrativität begreift zwei Unterformen: die „Unternarrativisierung“ (*undernarration*) und die „Denarrativisierung“ (*denarration*). Die Unternarrativisierung ist, so die beiden Autoren, im Wesentlichen mit bilateralen Läsionen des ventromedialen Frontallappens verbunden. Patienten mit beidseitigen Schädigungen des ventromedialen Frontallappens haben ein intaktes autobiographisches Gedächtnis, sind aber nicht in der Lage, impulsive Reaktionen zu hemmen. Sie sind auch nicht imstande, mentale Vorstellungen kon-

trafaktischer Situationen zu konstruieren, die notwendig sind, um mehrere mögliche Reaktionen in Betracht zu ziehen und ihre wahrscheinlichen Konsequenzen zu berücksichtigen. Der berühmteste Patient mit dieser Störung ist Phineas Gage, der 1868 von J.M. Harlow untersucht wurde und dank Damasio berühmt wurde. Damasio hat festgestellt, dass bei einigen seiner Patienten mit der gleichen Läsion (so z. B. Elliott) die Fähigkeit, alternative Szenarien zu konstruieren, intakt bleibt. Sie sind jedoch nicht in der Lage, ihre Vorstellungen mit differentiellen emotiven Intensitäten zu besetzen und haben daher keine bevorzugten Verhaltensmuster. Ihr sehr impulsives Handeln ist Damasio zufolge auf dieses Defizit an emotionaler Hierarchisierung zurückzuführen.

Personen mit Läsionen des dorsolateralen frontalen Kortex sind durch eine moderate Form von Denarrativisierung gekennzeichnet. Sie sind nicht in der Lage, Erzählungen aus ihren Erfahrungen, Wünschen, Handlungen usw. zu konstruieren, obschon sie ansonsten kein Defizit in der Wahrnehmungsverarbeitung haben. Dies liegt daran, dass es Läsionen in diesen Teilen des Gehirns schwierig machen, komplexe kognitive Programme zu entwickeln, Schlussfolgerungen aus der Bedeutung einer fortlaufenden Erfahrung zu ziehen, die mentalen Inhalte auf kohärente und integrierte Weise zu organisieren und schließlich Szenarien zu entwickeln, die wiederum sequentielle Aktionen ermöglichen. Im Falle einer Läsion des medialen frontalen Kortex sind die Narrativisierungsdefekte schwerwiegender: die betroffenen Personen sind nicht in der Lage, ihre Erfahrungen in einem zeitlichen Rahmen zu organisieren, der es ihnen ermöglichen würde, gegliederte Handlungen abschließend auszulösen. Dies scheint darauf zurückzuführen zu sein, dass der mediale Kortex mit dem Globus pallidus und anderen subkortikalen Strukturen verbunden ist, die für die Bildung von Handlungsimpulsen verantwortlich sind.

Die Defizite von *sub-narrating* und *de-narrating* sind de facto meistens nicht nur mit Läsionen des frontalen Kortex verbunden, sondern auch mit jenen seiner subkortikalen Vernetzungen, in denen die Entitäten und Ereignisse in narrative Strukturen organisiert sind. Die Läsionen in diesem Teil des Gehirns scheinen also jene zu sein, die sich am spezifischsten auf Dysfunktionen der Narrativität beziehen, was sich auf mehreren Ebenen vollzieht: in der Unfähigkeit, eine Geschichte fortzusetzen; in der Unmöglichkeit der Integration der Erzählsequenzen in eine kohärente globale Struktur; sowie in der Unfähigkeit, zwischen wahren Geschichten und Konfabulationen zu unterscheiden.

Eine Studie von Kaczmarek hatte schon 1984 verschiedene frontale Kortexläsionen aus der gleichen Perspektive untersucht¹³. Mar, der seinerseits die Resultate dieser Studie synthetisiert, stellt fest, dass die betroffenen Personen große Schwierigkeiten hatten, die Informationen zu organisieren, die sie kommunizieren wollten. Sie verloren sich in narrativem auf der Stelle treten, in Ab-

¹³ B. L. J. Kaczmarek, „Neurolinguistic Analysis of Verbal Utterances in Patients with Focal Lesions of the Frontal Lobes“, *Brain and Language* 21 (1984), 52-58.

schweifungen, Konfabulationen und dem Gebrauch von stereotypen Sätzen. Es war auch schwierig für sie, eine Geschichte zu beginnen, und sie waren nicht in der Lage Geschichten wiederzuerzählen, trotz intakter Sprachkompetenz auf Satzebene und einer intakten Erinnerung der Geschichte. Wenn die Läsionen nur die rechte Hemisphäre betrafen, benützten sie ohne Maß konventionelle Redensarten in dem Versuch eine Geschichte zu konstruieren. Diejenigen, die an linken dorsolateralen Läsionen litten, neigten dazu, an den einleitenden Sätzen der Geschichte festzuhalten, ohne es fertigzubringen die Geschichte weiterzuentwickeln und zu Ende zu führen. Im Gegensatz dazu hatten Patienten mit linken orbitofrontalen Läsionen Schwierigkeiten, den Fluss ihrer Erzählung zu kontrollieren, und folgten häufig willkürlichen Assoziationen, was zur Konfabulation führte. Kazmarek gelangte zu dem Schluss, dass der linke dorsolaterale Frontallappen für die sequentielle Organisation sprachlicher Informationen zuständig ist, während der linke orbitofrontale Lappen die zielgerichtete Entwicklung der Erzählung ermöglicht.¹⁴

Die dritte Form von Dysnarrativität, die „entfesselte Narrativisierung“ (*unbounded narration*), ist durch unkontrollierte Konfabulationen gekennzeichnet. Sie ist eine Folge organischer Läsionen, die nicht nur die Frontallappenstrukturen, sondern auch die Amygdala und den Hippokampus betreffen. Falls man Patienten, die diese Läsionen aufweisen, bittet, rezente Ereignisse sie betreffend zu beschreiben, erzählen sie Geschichten, die wenig oder gar keine Beziehung zu den betreffenden Ereignissen haben. Die Frontallappenstrukturen, die in dieser Pathologie verletzt sind, sind diejenigen, die dafür verantwortlich sind, die Wahrhaftigkeit von Darstellungen zu kontrollieren und inkorrekte Reaktionen zu hemmen. Die Patienten entwickeln oft innerhalb weniger Minuten mehrere miteinander konkurrierende und inkompatible Erzählungen als Antwort auf die gleiche Frage. In Experimenten, die die Fähigkeit der Patienten untersuchten, eine Geschichte genau zu verstehen und zu reproduzieren, konnte man feststellen, dass Patienten, deren rechter frontaler Kortex verletzt war, dazu neigten zu konfabulieren, aber nicht diejenigen, deren Läsionen auf die linken Hemisphäre beschränkt waren, was die Wichtigkeit der rechten Hemisphäre im Erzählverständnis demonstriert.

In einem Anhang zu ihrer Studie stellen Young und Saver noch eine andere Art von narrativer Pathologie vor: die Entkopplungsstörungen. Diese bestehen in der Unfähigkeit, eine mentale Handlung von einer körperlichen Handlung zu entkoppeln. Es ist allgemein anerkannt, dass die Entstehung der Simulation (und dementsprechend der Imagination) phylogenetisch auf diese Entkopplungskapazität angewiesen ist. Es ist des Weiteren bekannt, dass mehrere neurologische Pathologien Entkopplungsstörungen hervorrufen. Young und Saver unterscheiden zwei Arten von Störungen: strukturelle Störungen der Entkopp-

¹⁴ Mar, „The Neuropsychology of Narrative“, 1424.

lungsstruktur selbst und Störungen der Aktivierungsfrequenz des Entkopplungsmechanismus.

Es gibt wiederum zwei Arten von strukturellen Störungen: die erste beeinflusst den Traumzustand in der REM-Phase, in der bestimmte Läsionen die motorische Hemmung unterbinden, die normalerweise den Traum begleitet, so dass der Träumer tatsächlich die Traumbewegungen ausführt. Die zweite Art von Störung betrifft die epistemische Fähigkeit, zwischen endogenen Eindrücken und Überzeugungen, die auf realen Wahrnehmungen basieren, zu unterscheiden. Die betroffenen Personen prozessieren endogene Eindrücke auf die gleiche Art wie Wahrnehmungen, formen entsprechende Überzeugungen und handeln nach diesen Überzeugungen. Diese strukturelle Dysfunktion der Entkopplungsstörung schwächt auch die Fähigkeit, zwischen Fiktion und Wahrheit zu unterscheiden.

Die Fehlfunktionen, die die Häufigkeit der Verwendung des Entkopplungsprozesses betreffen, nehmen zwei Formen an. Bei bilateralen ventromedialen Frontalläsionen kommt es zu einer Unterauslastung der Entkopplungsvorgänge, die zu impulsiven Reaktionen und ganz allgemein zu kurzen Reaktionsschleifen führt. Die zweite, entgegengesetzte Form ist eine Zwangsstörung, die in einer Überbeanspruchung des Entkopplungsprozesses besteht: die betroffenen Personen simulieren ohne Unterlass die gleichen Skripte und sind dabei nicht in der Lage, sie auszuführen.

Die Folgen der verschiedenen dynarrativen Situationen unterstreichen die Wichtigkeit der autobiografischen Narrativisierung für den Aufbau und die Evolution der persönlichen Identität. Die erwähnten psychischen Syndrome zeigen, dass die sog. Dynarrativitäten in der Tat immer mit mehr oder weniger schwerwiegenden Depersonalisierungsphänomenen verbunden sind. Sie zeigen auch, dass Sprachkompetenz und Erzählkompetenz entkoppelt werden können, denn wie wir gesehen haben, gibt es Formen von Dynarrativität, in denen die sprachlichen Funktionen intakt sind. Auf der anderen Seite bleibt in einigen Aphasien die Fähigkeit, Erzählungen zu verstehen und sich daran zu erinnern, intakt, obschon die Sprachkompetenz schwer beschädigt ist.

2. Die Porosität der Grenze zwischen fiktionalen und faktischen Vorstellungen

Aus der Perspektive der Kognitionswissenschaft – oder genauer gesagt, der kognitiven Psychologie – ist die Frage der Beziehung zwischen faktualen und fiktionalen Erzählungen in erster Linie *nicht* diejenige der ontologischen Differenz zwischen Fiktion und Faktualität. Es ist auch nicht die der Beziehung zwischen wahren *oder* falschen Aussagen einerseits und Fiktionen andererseits, sondern die der Beziehung zwischen als wahr oder falsch *angesehenen* Vorstell-

ungen einerseits und als fiktional kategorisierten Vorstellungen andererseits. Ob eine Vorstellung wahr oder falsch ist, hängt von den Charakteristika des Objekts oder der Situation ab, die von der Vorstellung intendiert werden; ob eine Vorstellung für wahr oder falsch angesehen wird, hängt vom *Überzeugungssystem* ab. Nun kann man schwer abstreiten, dass wir sehr oft falsche Inferenzschlüsse ziehen, weil eine Aussage, obschon als wahr *angenommen*, de facto falsch ist. Genereller gesehen, betrachten wir viele Vorstellungen als wahr, die in Wirklichkeit falsch sind. Falls eine solche als wahr angenommene, aber *de facto* falsche Aussage ein Element der Klasse der Überzeugungen ist, die wir, aus welch kontingenten Gründen auch immer, nicht empirisch testen müssen, so ist sie immunisiert: sie wird ein Teil unseres Überzeugungssystems bleiben, d.h. wir werden sie bis zu unserem Lebensende für wahr halten, obschon sie falsch ist.

Ich gehe dementsprechend davon aus, dass eine fiktionale Vorstellung, Aussage oder Darstellung eine Vorstellung, Aussage oder Darstellung ist, die keinen Anspruch auf Wahrheit stellt. Oder anders gesagt, es ist insofern eine Vorstellung, Aussage, oder Darstellung, für die die Frage ihrer Wahrheit oder ‚Falschheit‘ nicht sinnhaft ist. Dies impliziert, dass sie anders in unsere epistemische Ökonomie eingreifen muss als die als wahr oder falsch angesehenen Vorstellungen, Aussagen oder Darstellungen. Somit müsste es also zwei klar getrennte Kategorien von Vorstellungen in unserm kognitiven System geben: unser Überzeugungssystem einerseits und fiktionale Aussagekonstrukte andererseits. Das Problem ist nur (!), dass eine vollkommene Trennung der beiden Vorstellungssysteme unser Prozessieren von Vorstellungen lahmlegen würde.

Schauen wir uns zuerst das Problem des Einflusses von für wahr gehaltenen Vorstellungen auf als fiktional erkannte Vorstellungen an. Man braucht nicht lange zu überlegen, um zu erkennen, dass es uns unmöglich wäre, einen fiktionalen Text zu verstehen, sollte uns der Zugriff auf als wahr geltende Vorstellungen untersagt sein. Die zugegebenermaßen schlecht benannte These Austins über den parasitären Charakter fiktionaler Aussagen ist insofern korrekt, als sie von der Überzeugung ausgeht, dass das Verständnis fiktionaler Aussagen nur vor dem Hintergrund einer großen Anzahl von als wahr geltenden Aussagen möglich ist. Fiktion ist ‚parasitär‘ in dem Sinne, dass das Verstehen von Fiktion in unser Verstehen von Realität eingebettet ist. Dies erklärt auch, weshalb die These, der zufolge der Name *Napoleon* in einer Fiktion nicht identisch mit dem historischen Napoleon ist, nuanciert werden muss. Die Strategie des historischen Romans, historische Personen als Träger von fiktiven Aktionen zu benutzen, besteht wenigstens teilweise darin, den Leser dazu zu bringen, den fiktionalen Charakter (beispielsweise *Napoleon*) mit unserem Wissen von der realen Person desselben Namens (in diesem Falle Napoleon) zu bereichern. Das spezifische Interesse am Genre *historischer Roman* besteht für den Leser auch immer

darin, dass die Grenze zwischen dem fiktiven „Napoleon“ und dem historischen Napoleon verwischt wird.

Aber wie steht es um den Einfluss der Fiktionen auf die ‚reale‘ Welt, in der wir leben? Zuerst muss daran erinnert werden, dass jede Fiktion immer schon im trivialen Sinne ‚real‘ ist; dass sie ein reales symbolisches Konstrukt ist und als solches ein Teil der realen Welt. Weniger trivial ist aber die Einsicht, dass jede Fiktion eine psychische Vorstellungswelt generiert, die *als Vorstellungswelt* genauso real ist wie jede andere. Die fiktionale Welt des Werkes ist in dem Sinne ein Element der realen Vorstellungswelt des Lesers, als eine Fiktion gelesen oder nicht gelesen zu haben, auch einen Unterschied in seiner realen Welt- und Selbsterfahrung ausmacht. Und in diesem Sinne hat die Fiktion natürlich meistens nicht nur einen Einfluss auf das Wertesystem, sondern auch auf Teile des Wahrheitssystems des Lesers, insbesondere im Bereich der allgemeinen psychologischen oder moralischen Erkenntnisse.

Der eben angesprochene Fall Napoleons scheint jedoch anders zu liegen: assertorische *Existenzaussagen* scheinen eine strikte Trennung zwischen fiktiven Daten und als wahr angenommenen Daten unumgänglich zu machen. Falls alle *Napoleon* betreffenden Aussagen in einem historischen Roman frei mit unseren als wahr geltenden Vorstellungen vom historischen Napoleon austauschbar wären, wäre dann nicht die epistemische Validität der Napoleon betreffenden und als faktual angenommenen Daten in Frage gestellt? Es sollte, so könnte man annehmen, eigentlich nicht dazu kommen, dass das Wissen über den fiktiven Napoleon vom Leser benutzt wird, um sein Wissen über den historischen Napoleon zu bereichern. Aber Existenzaussagen sind nur ein Teil unserer Vorstellungen von historischen Personen. Niemand würde wohl abstreiten, dass fiktional gewonnene psychologische Einsichten unser Verstehen der psychologischen Welt des realen Napoleons bereichern können, da ja auch außerhalb jeder Fiktion diese Art von Wissen meistens nur hypothetisch ist und gewöhnlich durch empathische Simulation des hypothetischen Innenlebens des realen Napoleons gewonnen wird. In diesem Sinne ist der Weg der Erkenntnisbereicherung, dem der Historiker folgt, nicht fundamental verschieden von demjenigen des Romanciers – umso mehr als dieser sich ja auch in den historisch belegten Napoleon ‚hineinversetzt‘, um psychologische Einsichten in den ‚fiktiven‘ Napoleon zu gewinnen.

Die Beziehung zwischen *Überzeugungsraum* und fiktionaler Welt scheint also die eines *double-bind* zu sein. Die Erkenntnis, dass die Beziehung zwischen Fiktion und Faktualität die Dynamik eines solchen *double-bind* besitzt, findet man schon in dem vor etwa zwei Jahrzehnten von William Rapaport und Stuart Shapiro entworfenen Modell eines „automatischen fiktionalen Textverarbei-

ters“.¹⁵ Das Modell geht von der Annahme aus, dass der automatische Textverarbeiter drei kontradiktorische Konditionen erfüllen muss: a) er muss in der Lage sein, eine autonome Repräsentation der in der Erzählung präsentierten Information zu konstruieren und sie von seinem Wissen über die reale Welt getrennt zu halten; b) er muss in der Lage sein, Informationen aus seiner faktualen Datenbank in die fiktive Welt einzuschleusen; und c) er muss in der Lage sein, Daten aus der Welt der fiktiven Geschichte in die Datenbank seiner als wahr angenommenen Welt einwandern zu lassen. Rapaport und Shapiro postulierten deshalb die Existenz einer *semipermeablen Membran* zwischen zwei formal äquivalenten mentalen Räumen – dem der fiktiven Geschichten und dem der referentiellen Überzeugungen. Den Autoren zufolge ist der Unterschied zwischen den beiden Räumen derselbe wie der zwischen den Überzeugungen eines Subjekts *x* mit Bezug auf seine Welt und der Repräsentation der Überzeugungen eines Subjekts *y* mit Bezug auf dessen Welt. Mit anderen Worten ist der Status der fiktionalen Vorstellungen intensionaler Natur, was bedeutet, dass jede automatische Inferenz von Vorstellungen dieses Raumes auf existentielle Aussagen des Überzeugungsraums von dem Fiktionsleser in der gleichen Art und Weise blockiert werden sollte wie im Falle intensionaler Vorstellungen. Das *double-bind* besteht darin, dass in beiden Fällen diese Segregation nicht absolut sein kann. Viele unserer Überzeugungen, und das gilt auch für singular existentielle Aussagen, sind das Resultat einer unkritischen Übernahme von Überzeugungen anderer. Eine Vielzahl unserer als wahr angenommenen existentiellen Aussagen resultieren aus dem Vertrauen, das wir in die Aussagen anderer haben. Man denke nur an wissenschaftliche Aussagen, von denen die meisten in aller Regel nicht unabhängig überprüfbar sind. Und dennoch: es wird wohl kaum einer Zweifel an der Existenz von atomaren und subatomaren Partikeln hegen, obgleich die meisten noch nie solche Partikel ‚gesehen‘ haben oder eine andere Form von *direct acquaintance* mit ihnen gehegt haben. Die von Rapaport und Shapiro vertretene Theorie einer semipermeablen Membran zwischen als wahr angenommenen Daten und als fiktional „getaggt“ Vorstellungen hat nicht die Funktion, das *double-bind* zu sprengen, sondern ein Modell aufzustellen, das es auf produktive Art operieren lässt. Jedoch geben die Autoren keine klare Antwort auf die wichtigste Frage: welche Bedingungen müssen überhaupt erfüllt sein, damit das Wandern von einer Datenbank in die andere nicht die Differenz zwischen beiden verwischt? Die Frage ist nicht trivial. So ist doch die bloße Tatsache, dass Vorstellungen, die durch einen fiktionalen Text übermittelt werden, mit meinen Vorstellungen über die Realität kompatibel sind, nicht genug, um die Idee eines Übergangs zu legitimieren. Der Grund dafür liegt auf der Hand: da unser Wissen einer jeden Realität partiell ist, ist die

¹⁵ William Rapaport und Stuart C. Shapiro, „Cognition and Fiction“, in *Deixis as Narrative: A Cognitive Science Perspective*, hrsg. von Judith F. Buchan, Gail A. Bruder und Lynne E. Hewitt (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1995), 107-128.

Anzahl der kompatiblen Vorstellungen mit der Realität *so wie wir sie kennen* notwendigerweise größer als diejenige der Vorstellungen, die de facto wahr sind. Beispielsweise sind zwar des Öfteren zwei sich gegenseitig ausschließende Vorstellungen mit unserem partiellen Wissen einer bestimmten Realität kompatibel, aber dennoch kann nur eine der beiden tatsächlich wahr sein.

Bis zu diesem Punkt meines Aufsatzes bin ich davon ausgegangen, dass die Einschleusung von fiktionalen Vorstellungen in unseren *Überzeugungsraum* eine bewusste Operation ist und insofern prinzipiell kontrollierbar ist. Plato war jedoch bereits der Meinung, dass die folgenschwersten Interferenzen subpersonaler Natur sind oder dass, wie er es ausdrückt, ihr Aktionsmodus derjenige der Kontamination ist. Zahlreiche Studien bestätigen diese Hypothese: die Interferenzen zwischen fiktiven und faktualen Vorstellungen spielen sich zum Teil auf subpersonaler Ebene ab und entziehen sich dementsprechend jeder epistemischen Kritik.¹⁶ Sie sind je nach Fall mehr oder weniger stark und haben somit mehr oder weniger gravierende Folgen.

Der schwächste Grad von Interferenz ist von Lewis und Anderson studiert worden.¹⁷ Sie führten eine Reihe experimenteller Studien durch, aus denen sie folgenden Schluss ziehen: je mehr uns eine Fiktion ‚Informationen‘ über eine historische Figur, zum Beispiel Napoleon, vermittelt, desto mehr Zeit brauchen wir nach der Lektüre, um zu entscheiden, ob eine Information *x* über Napoleon wahr oder falsch ist. Die durch die Lektüre vermittelten fiktionalen Vorstellungen haben uns also zunächst verunsichert, so dass es uns schwerer fällt, die von uns als wahr angenommenen Informationen von den von uns als falsch angesehenen zu unterscheiden. Diese Interferenz ist schwach, weil sie unsere Fakten-Datenbank nicht kontaminiert. Und dennoch zeigt auch sie bereits, dass die beiden Vorstellungsräume miteinander in Kontakt stehen.

Eine stärkere Interferenz, die in einem Experiment von Elisabeth Marsh und ihren Kollegen aufgezeigt wurde, hat wiederum direkte Folgen für das *Überzeugungssystem*.¹⁸ Das Experiment vollzog sich wie folgt: zunächst testeten die Wissenschaftler das referentielle Wissen einer gewissen Anzahl von Personen einen bestimmten realen Kontext betreffend, indem sie ihnen wahre und falsche diesen Kontext betreffende Aussagen präsentierten und sie anschließend baten, zwischen wahren und falschen Aussagen zu unterscheiden. Danach gab man ih-

¹⁶ Die folgende Analyse stützt sich besonders auf C. H. Lewis und J. R. Anderson, „Interference with Real World Knowledge“, *Cognitive Psychology* 8 (1976), 311-335; Richard J. Gerrig und Deborah A. Prentice, „The Representation of Fictional Information“, *Psychological Science* 2 (1991), 336-340; Deborah A. Prentice und Richard J. Gerrig, „Exploring the Boundary between Fiction and Reality“, in *Dual Process Theories in Social Psychology*, hrsg. von S. Chaiken und Y. Trope (New York: Guilford Press, 1999), 529-546; Elisabeth J. Marsh, Michelle L. Meade und Henry L. Roediger III, „Learning Facts from Fiction“, *Journal of Memory and Language* 49 (2003), 519-536.

¹⁷ Lewis und Anderson, „Interference with Real World Knowledge“.

¹⁸ Marsh, Meade, und Roediger, „Learning Facts from Fiction“.

nen eine fiktive Geschichte zu lesen, die denselben Kontext thematisierte und eine gewisse Anzahl sachlicher Irrtümer enthielt (oder genauer gesagt: die eine gewisse Anzahl von Aussagen enthielt, die falsch gewesen wären, falls der fiktive Kontexte ein realer Kontext gewesen wäre). Nach der Lektüre wurde das referenzielle Wissen der Leser den entsprechenden realen Kontext betreffend wieder getestet. Das Resultat war, dass die Leser einige der in den fiktiven Geschichten enthaltenen falschen Informationen als Wahrheiten übernahmen und somit mehr falsche Antworten nach dem Lesen als vor dem Lesen gaben. Die Tatsache, dass die Produktion von fehlerhaften Informationen vor dem Experiment kleiner war als nach dem Lesen, beweist, dass die falsche Information, die nach dem Lesen von fiktiven Geschichten als wahr angesehen wurde, in die vorhandene referenzielle Datenbank der Leser eingewandert war. Diese Ergebnisse sind ein starkes Argument für die Existenz einer semipermeablen Membran: Daten, die ihren Ursprung in der Fiktion haben, werden im Gedächtnis sowohl mit dem vorexperimentellen Wissen als auch mit der Erzählquelle verknüpft. Und tatsächlich, obwohl Leser bereitwillig falsche Informationen aus der Fiktion in ihr Überzeugungsfundament übernahmen, waren sie sich vollkommen bewusst, dass sie diese Aussagen in der Fiktion gelesen hatten. Nur hielten sie sie für wahre Aussagen (was ja auch tatsächlich der Status anderer in der Fiktion vorkommender Aussagen war). Bei einigen Lesern war das falsche Fürwahrnehmen sogar von einer illusorischen Überzeugung begleitet den in der Fiktion beschriebenen (Pseudo-)Tatbestand seit jeher gekannt zu haben. Sie glaubten also, der aus der fiktiven Geschichte übernommene falsche Tatbestand sei ein seit jeher in ihrem Referenzsystem gespeichertes Wissen. Der entscheidende Punkt ist die Tatsache, dass die Leser die unkorrekte Aussage in ihre referentielle Datenbank übernommen hatten, ohne, falls man sie fragte, zu verkennen, dass sie sie in der fiktionalen Geschichte gelesen hatten. Dies zeigt, dass die Interferenz auf subpersonaler Ebene stattgefunden hatte: als die getesteten Personen die falsche Aussage während des zweiten Tests bewerten sollten, war sie schon Teil ihrer faktualen Datenbank und war also gegen kritische Hinterfragung immunisiert.

Viele Aspekte dieser Permeabilität sind noch unverstanden. Dennoch kann man versuchen sich zu fragen wieso solche Interferenzen möglich sind. Der erste Erklärungsversuch, D.T. Gilbert folgend, geht davon aus, dass unsere Informationen betreffende Nullstrategie ist, sie als wahr anzunehmen, denn nicht überzeugt zu sein, ist anstrengend.¹⁹ Konkreter noch heißt dies: wenn uns jemand etwas mitteilt und wir aufgrund irgendwelcher Indizien annehmen können, dass er es für wahr hält, so besteht unsere Standardreaktion nicht darin,

¹⁹ D. T. Gilbert, „How Mental Systems Believe“, *American Psychologist* 46 (1991), 107-119; D. T. Gilbert, D. S. Krull und P. S. Malone, „Unbelieving the Unbelievable: Some Problems in the Rejection of False Information“, *Journal of Personality and Social Psychology* 59 (1990), 601-613.

seine Aussage intensional zu analysieren, d.h. sie in unserer Datenbank als Überzeugung eines anderen zu kategorisieren. Im Gegenteil, wir neigen grundsätzlich dazu, diesen Inhalt direkt in unsere eigenen Überzeugungen zu integrieren. Dies wirft jedoch die Frage auf, ob das Rapaport-Shapiro-Modell die faktische Darstellungen betreffende Durchlässigkeit zwischen dem Raum unserer eigenen Überzeugungen und unserer Behandlung der Überzeugungen anderer nicht unterschätzt. Wie schon gesagt, sind ja ein Großteil (und in einigen Bereichen vielleicht sogar die Mehrzahl) der von uns als wahr angenommen Aussagen solche, die wir von anderen Personen übernommen haben.

Eine zweite Erklärung geht davon aus, dass Fiktion im Vergleich zu anderen Quellen indirekten Wissens (d.h. nicht aus persönlicher Erfahrung gewonnenen Wissens), eine besondere Quelle ist, da, anders als im Fall der Lüge, nicht alles, was in einer Fiktion vorkommt, streng genommen ‚falsch‘ ist. Diese ambivalente Situation fiktionaler Aussagen, so der Erklärungsversuch, könne nun Probleme bei der Durchführung einer zufriedenstellenden Trennung von referentiellen und fiktionalen Datenbanken mit sich bringen. Vielleicht könnte man sogar noch weiter gehen und die Hypothese aufstellen, dass die Schwierigkeit der Trennung in der von Shapiro und Rapaport erwähnten doppelten Tatsache besteht: um eine Fiktion verstehen zu können, müssen wir erstens auch Aspekte unseres Wissens von Realität mobilisieren; und um die kognitiven, emotiven und ethischen Möglichkeiten einer Fiktion zu aktivieren, müssen wir zweitens verschiedene Aspekte der Fiktion in unsere Realität einbeziehen.

Ein dritter Erklärungsversuch sieht den Grund der Permeabilität im immersiven Erleben von Fiktion. Marsh und ihre Kollegen hatten ihre Tests an Universitätsstudierenden durchgeführt und hatten erwartet, ihre Testsubjekte würden eine distanzierte, also gerade nicht immersive, Haltung einnehmen. Gerrig und Prentice hatten ja bereits gezeigt, dass eine distanzierte Haltung der Fiktion gegenüber die Produktion falscher Antworten verringert.²⁰ Dementsprechend erwarteten Marsh und ihre Kollegen, dass die Lektüre einer Fiktion zwar den Prozess der Trennung von richtigen und falschen Antworten verlangsamen würde, dass aber die Einnahme einer kritischen Haltung gegenüber diesem psychologischen Effekt zu einem verlängerten *monitoring* führen würde und sich so die Anzahl der Irrtümer verringern würde. In Wahrheit aber lasen die Studierenden die Geschichte *nicht* mit einer distanzierten Einstellung. Wie die meisten Standardleser lasen sie sie ‚zum Vergnügen‘, d.h. immersiv. Wobei die Immersion dazu tendiert, *top-down* gelenktes, epistemisches *monitoring* zu verringern.

Diese verschiedenen Erklärungen schließen sich nicht notwendigerweise gegenseitig aus. Es ist vielmehr anzunehmen, dass die Permeabilität unter dem Einfluss mehrerer Faktoren steht und auch wohl von Person zu Person verschieden ist. Gleichwohl ist die Existenz der Interferenzphänomene unbestreit-

²⁰ Gerrig und Prentice, „The Representation of Fictional Information“.

bar. Und dass wir sie in aller Regel nicht bemerken, ist insofern ‚normal‘, als sie sich auf subpersonaler Ebene abspielen.

Wenn nun das im ersten Teil dieses Artikels entwickelte Argument stimmt – falls also die mentale Protonarrativität die Quelle aller narrativen Aktivitäten und Produktionen ist –, dann bedeutet dies, dass alle narrativen Praktiken (und insbesondere die sozial geteilten Erzählungen) diese irreduzible eigenerfahrende Dimension, die dem Erzählen als solches eigen ist, annehmen. Das bedeutet dann auch, dass die soziale Welt (und insbesondere die historische Welt) für den Menschen nur insofern konsistent ist, als sie eine Resonanz in der sich selbst erzählenden Erfahrung des Einzelnen findet. Aber, falls die Erzählpraktiken ein Kontinuum bilden (was ja eine Konsequenz der hier vorgetragenen Hypothese ist), bedeutet dies im Umkehrschluss auch, dass sozial geteilte Erzählungen in unsere ‚privatesten‘ Protonarrativitäten, mit bereichernden und transformatorischen Folgen intervenieren können. Und falls schließlich die Auseinandersetzung mit der Permeabilität der Grenze zwischen faktualen und fiktionalen Vorstellungen und Aussagen zu korrekten Ergebnissen geführt hat, dann muss die im ersten Teil entwickelte Hypothese eines Kontinuums für alles Erzählen jenseits der Grenze (und des Unterschieds) von Faktualität und Fiktion gleichermaßen gelten. Das heißt freilich nicht, dass diese Grenze eine Illusion ist, sondern nur, dass sie, wie jede andere Grenze auch, potentiell durchlässig ist.

Bibliographie

- Ahissar, Merav u. a. „Reverse Hierarchies and Sensory Learning“. *Philosophical Transactions of the Royal Society, Biological Sciences* 364 (2009), 285-299.
- Anderson, Tory S. „From Episodic Memory to Narrative in a Cognitive Architecture“. In *6th Workshop on Computational Models of Narrative (CMN'15)*, hrsg. von Mark A. Finlayson u. a. (Leipzig: Dagstuhl, 2015), 2-11.
- Dennett, Daniel. *Explaining Consciousness* (Harmondsworth: Penguin, 1991).
- Fludernik, Monika. *Towards a Natural Narratology* (London: Routledge, 2010).
- Fludernik, Monika, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner, Hg. *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Faktuales und fiktionales Erzählen 1) (Würzburg: Ergon Verlag, 2015).
- Gerrig, Richard J. und Deborah A. Prentice. „The Representation of Fictional Information“. *Psychological Science* 2 (1991), 336-340.
- Gilbert, D. T., D. S. Krull und P. S. Malone. „Unbelieving the Unbelievable: Some Problems in the Rejection of False Information“. *Journal of Personality and Social Psychology* 59 (1990), 601-613.

- Gilbert, D. T. „How Mental Systems Believe“. *American Psychologist* 46 (1991), 107-119.
- Goldman, Lawrence. *The Culture of Coincidence* (Oxford: Oxford University Press, 1993).
- Hume, David. *Treatise of Human Nature* (New York: Prometheus Books, 1992).
- Kaczmarek, B. L. J. „Neurolinguistic Analysis of Verbal Utterances in Patients with Focal Lesions of the Frontal Lobes“. *Brain and Language* 21 (1984), 52-58.
- Lewis, C. H. und J. R. Anderson. „Interference with Real World Knowledge“. *Cognitive Psychology* 8 (1976), 311-335.
- Mar, Raymond A. „The Neuropsychology of Narrative: Story Comprehension, Story Production and Their Interrelation“. *Neuropsychologia* 42.10 (2004), 1414-1434.
- Marsh, Elizabeth J., Michelle L. Meade und Henry L. Roediger III. „Learning Facts from Fiction“. *Journal of Memory and Language* 49 (2003), 519-536.
- Milivojevic, B. u. a. „Coding of Event Nodes and Narrative Context in the Hippocampus“. *The Journal of Neuroscience* 36.49 (2016), 12412-12424.
- Prentice, Deborah A. und Richard J. Gerrig. „Exploring the Boundary between Fiction and Reality“. In *Dual Process Theories in Social Psychology*, hrsg. von S. Chaiken und Y. Trope (New York: Guilford Press, 1999), 529-546.
- Rapaport, William und Stuart C. Shapiro. „Cognition and Fiction“. In *Deixis as Narrative: A Cognitive Science Perspective*, hrsg. von Judith F. Buchan, Gail A. Bruder und Lynne E. Hewitt (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1995), 107-128.
- Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique*, Bd. 2 (Paris: Editions du Seuil, 1998).
- Searle, John. *Intentionality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- Thompson, David L. „Intentionality and Causality in John Searle“. *Canadian Journal of Philosophy* 16.1 (1986), 83-97.
- Tomasello, Michael. *The Cultural Origins of Human Cognition*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).
- Young, Kay und Jeffrey L. Saver. „The Neurology of Narrative“. *SubStance* 30.94/95 (2001), 72-84.
- Zacks, Jeffrey M. und Joseph P. Magliano. „Film, Narrative, and Cognitive Neuroscience“. In *Art and the Senses*, hrsg. von Francesca Bacci und David Melcher (Oxford: Oxford University Press, 2011), 435-454.

AutorInnenverzeichnis

Jörg R. Bergmann, Prof. i. R., Promotion und Habilitation Universität Konstanz, Heisenbergstipendiat, Professor für Mikrosoziologie (Gießen 1990–2000), Professor für Qualitative Methoden der Sozialforschung (Bielefeld 2000–2012), Direktor des „Zentrums für interdisziplinäre Forschung“ (ZiF); Arbeitsschwerpunkte: Ethnomethodologie, Konversationsanalyse, Analyse von sozialer Interaktion in informellen und institutionellen Kontexten, Katastrophenforschung; Publikationen: *Klatsch: Zur Sozialform der diskreten Indiskretion* (Berlin: de Gruyter, 1987; engl. 1993).

Dustin Breitenwischer, Postdoctoral Researcher am Exzellenzcluster 2020 „Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective“ an der Freien Universität Berlin; Studium, Forschung und Lehre u. a. an der FU Berlin, der University of Minnesota, der Columbia University, New York und der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Promotion in Nordamerikastudien 2015; Autor von *Dazwischen: Spielräume ästhetischer Erfahrung in der US-amerikanischen Kunst und Literatur* (Paderborn: Fink, 2018).

Lisa Cordes, Juniorprofessorin für Latinistik an der Humboldt-Universität zu Berlin; Studium, Forschung und Lehre an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, der Università degli Studi di Padova, der Freien Universität Berlin und der Ludwig-Maximilians-Universität München; 2016 Promotion in Klassischer Philologie; Autorin von *Kaiser und Tyrann: Die Kodierung und Umkodierung der Herrscherrepräsentation Neros und Domitians* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2017); Forschungsschwerpunkte: u. a. Theorie und Praxis von Herrscherlob und Herrscherkritik, Literatur der Neronischen und Flavischen Zeit, antikes Verständnis von Fiktion und Autorschaft, Gender-Studies in den Altertumswissenschaften.

Stefanie Diekmann, Professorin für Medienkulturwissenschaft und Geschäftsführende Direktorin des „Instituts für Medien, Theater und Populäre Kultur“ an der Universität Hildesheim; 2016 und 2018 Visiting Fellow der Forschungskollegs an der Universität Konstanz und der Bauhaus-Universität Weimar; Forschungsschwerpunkte: Intermedialität, Dokumentarfilm, Audiovisualität des Interviews, Theorie der Bildmedien; aktuelle Publikationen: *Die Attraktion des Apparativen* (hrsg. mit Volker Wortmann, München: Fink, 2019); *André Gunthert, Das geteilte Bild: Die digitale Fotografie* (übers. u. hrsg. von Stefanie Diekmann, Konstanz: Konstanz University Press, 2019).

Timo Felber, Professor für Deutsche Literatur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; zuvor Professor für Deutsche Literatur mit Schwerpunkt Mittelalter an der Universität Konstanz; Mitglied im Exzellenzcluster „ROOTS: Konnektivität von Gesellschaft, Umwelt und Kultur in vergangenen Welten“; Forschungsschwerpunkte: Fiktionalität, Medialität und Sozialgeschichte mittelalterlicher Literatur.

Hanna-Myriam Häger, Wissenschaftliche Koordinatorin am DFG-Graduiertenkolleg 1767 „Faktuales und fiktionales Erzählen“ an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Studium, Forschung und Lehre an den Universitäten Wuppertal und Trier; 2017 Promotion in Älterer Deutscher Philologie; Autorin von *Fiktionalität trans- und intermedial: Arthurische Möglichkeitsräume in Mittelalter und Moderne* (Wiesbaden: Reichert, 2019).

Michael Lauster, Universitätsprofessor für Technologieanalyse und -vorausschau an der Fakultät für Maschinenwesen der RWTH Aachen und Leiter des „Fraunhofer Instituts für Naturwissenschaftlich-Technische Trendanalysen“ (INT); Abschluss in Luft- und Raumfahrttechnik, Promotion in irreversibler Thermodynamik, Habilitation und *venia legendi* in Statistik; Forschung sowie zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich Grundlagen und Methodik der Zukunftsforschung, u. a. zur Rolle der Narrative in der Strategischen Vorausschau.

Françoise Lavocat, Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Université Sorbonne Nouvelle Paris 3; Mitglied des Institut Universitaire de France, Mitglied der Academia Europaea; Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin (2014–2015) und Präsidentin der „Société française de littérature générale et comparée“ (SFLGC) (2014–2016); Forschungsschwerpunkte: Theorien der Fiktion, Theorien der Interpretation, Epistemologie der Komparatistik, Katastrophenerzählungen, literarische Figuren, Roman und Drama des 16.–18. Jahrhunderts in Europa, Demographie fiktiver Universen im 19. Jahrhundert; Veröffentlichungen (Auswahl): *La Syrinx au bûcher: Pan et les satyres à la Renaissance et l'âge baroque* (Librairie Droz S.A.: Genève, 2005); *La théorie littéraire des mondes possibles* (hrsg. von Françoise Lavocat, CNRS Editions: Paris, 2010); *Fiction et cultures* (hrsg. mit Anne Dupart, SFLGC: Paris, 2010); *Pestes, incendies, naufrages: écritures du désastre au dix-septième siècle* (hrsg. von Françoise Lavocat, Brepols: Turnhout, 2011); *Interprétation littéraire et sciences cognitives* (hrsg. von Françoise Lavocat, Hermann: Paris, 2016) und *Fait et fiction: Pour une frontière* (Seuil: Paris, 2016).

Julian Menninger, Wissenschaftlicher Mitarbeiter, DFG Graduiertenkolleg 1767 „Faktales und fiktionales Erzählen“, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; M.A. in Neuere deutsche Literatur, Kultur, Medien an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, B.A. in Germanistik und Europäische Ethnologie an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Laufendes Promotionsprojekt zum Thema „*Menschheit 2.0*“? *Spekulatives Erzählen über Human Enhancement*.

Colleen Morrissey, University Writing Program Associate an der Valparaiso Universität in Valparaiso, Indiana; Studium, Forschung und Lehre an der Universität Kansas, der Ohio State Universität, am Columbus College of Art and Design, und der Valparaiso Universität; 2018 Promotion in Literaturwissenschaft; O. Henry-Preisträgerin für kritisches und kreatives Schreiben für Veröffentlichungen in Magazinen wie u. a. *Studies in the Novel*, *Bitch Media*, *The Rumpus* und weiteren einschlägigen Zeitschriften.

Brian Richardson, Professor im Fachbereich Anglistik an der Universität Maryland; Autor bzw. Co-Autor von fünf Monographien zur Erzähltheorie, u. a. von *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: Ohio State University Press, 2006) sowie *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice* (Columbus: Ohio State University Press, 2015); Herausgeber bzw. Mitherausgeber von vier Büchern und acht Sammelbänden zur Narratologie, u. a. von *Narrative Beginnings: Theories and Practices* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2008) sowie *A Poetics of Unnatural Narratives* (zus. mit Jan Alber und Henrik Skov Nielsen, Columbus: Ohio State University Press, 2013); Verfasser zahlreicher Beiträge zu Themen der Erzähltheorie: u. a. Enden von Erzählungen, impliziter Autor, Rezeption, Fiktionalität, postkoloniale Literatur, Poetik des Dramas und Literaturgeschichte; aktuelle Publikation: *A Poetics of Plot for the Twenty-first Century: Theorizing Unruly Narratives* (Columbus: Ohio State University Press, 2019); derzeitiger Forschungsschwerpunkt: character theory.

Frank L. Schäfer, Direktor des Instituts für Rechtsgeschichte und geschichtliche Rechtsvergleichung, Germanistische Abteilung an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Rechtstudium in Heidelberg und Cambridge, Promotion in Heidelberg, Habilitation in Frankfurt/M.; Professuren in Kiel und Freiburg i. Br.; Autor von *Juristische Germanistik: Eine Geschichte der Wissenschaft vom einheimischen Privatrecht* (Frankfurt/M.: Klostermann, 2008).

Jean-Marie Schaeffer, Philosoph; Directeur de recherche am „Centre Nationale de la Recherche Scientifique“ (CNRS) und Directeur d'études an der „École des Hautes Études en Sciences Sociales“ (EHESS); seit 2016 wissenschaftlicher Leiter der Interdisziplinären Forschungsinitiative (IRIS) „Creation, Cognition, Society“ (PSL Universität, Paris); ausgewählte Publikationen: *Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger* (mit einem Vorwort von Arthur C. Danto; Princeton NJ: Princeton University Press, 2000), *Why Fiction?* (mit einem Vorwort von Dorrit Cohn; Lincoln: University of Nebraska Press, 2010) sowie *L'expérience esthétique* (Paris: Editions Gallimard, 2015).

Janneke Schoene, Freie Dozentin, Institut für Kulturwissenschaft, Intermediale Studien an der Universität Lund; Studium und Lehraufträge an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und der Universität Lund; Promotion in Komparatistik, Graduate School „Practices of Literature“ an der Universität Münster 2016; Herausgeberin von *Das Immaterielle ausstellen: Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst* (Bielefeld: transcript, 2017); Autorin diverser Artikel zu Kunst und Autofiktion/Autobiographie, Performancekunst, Künstlerschaft u. a. (etwa in: *Stedelijk Studies, IKON, Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*).