

Faktuales und fiktionales Erzählen

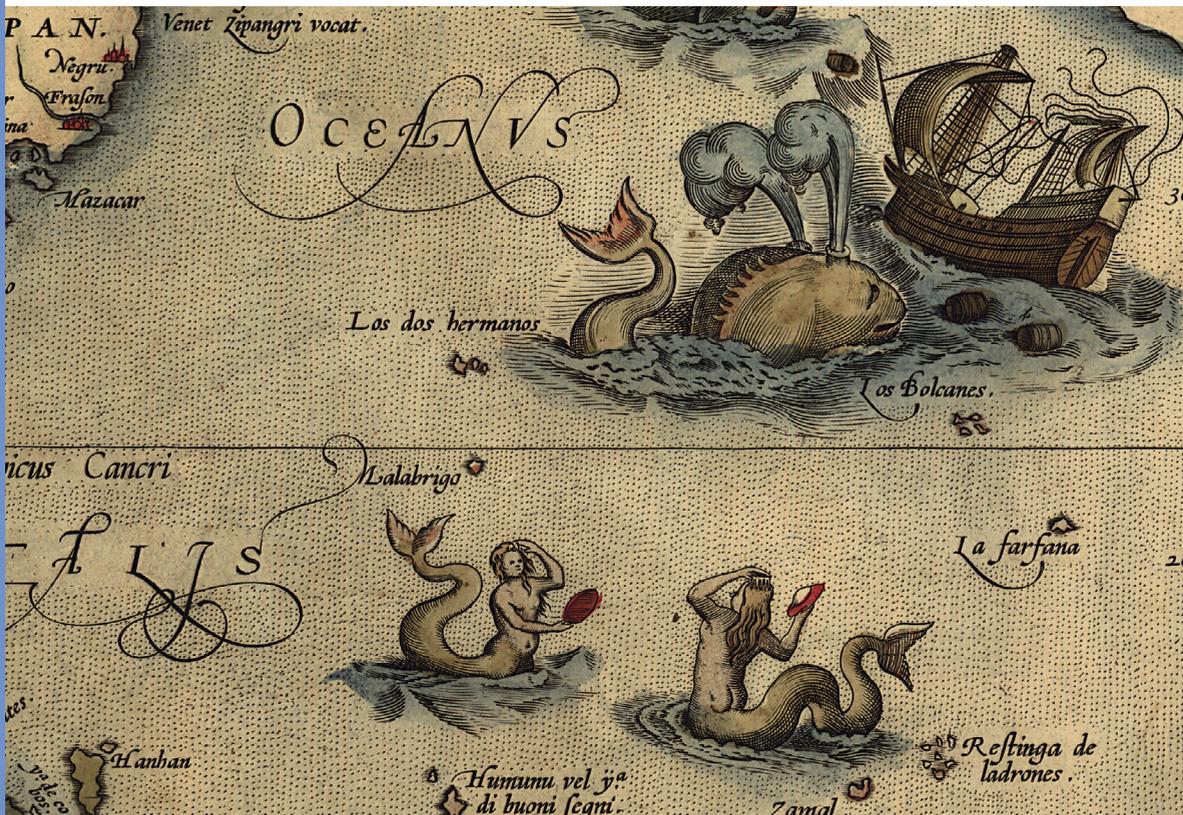
Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767

Band 1

Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, Julia Steiner (Hrsg.)

Faktuales und fiktionales Erzählen

Interdisziplinäre Perspektiven



Ergon

Faktuales und fiktionales Erzählen

Herausgegeben von

Monika Fludernik
Nicole Falkenhayner
Julia Steiner

FAKTUALES UND FIKTIONALES ERZÄHLEN

Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767

Herausgegeben von
Monika Fludernik

Band 1

ERGON VERLAG

Faktuales und fiktionales Erzählen

Interdisziplinäre Perspektiven

Herausgegeben von

Monika Fludernik

Nicole Falkenhayner

Julia Steiner

ERGON VERLAG

Umschlagabbildung:
Pazifische Sirenen und Monster, Detail aus Ortelius, Abraham; *Theatrum Orbis Terrarum*, 1584 [1570].
Mit freundlicher Genehmigung der *Geography and Map Division, Library of Congress, Washington, DC, USA*.
Bildbearbeitung: Martin Hinze, Freiburg.

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.

© 2015 Ergon-Verlag GmbH · 97074 Würzburg
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.

Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
Satz: Matthias Wies, Ergon-Verlag GmbH

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-103-6

Inhaltsverzeichnis

<i>Monika Fludernik, Nicole Falkenbayner und Julia Steiner</i> Einleitung.....	7
<i>Hubert Irsigler</i> Erzählen in biblischer Literatur: konfessorisch – faktual und fiktional.....	23
<i>Bernhard Zimmermann</i> Der Macht des Wortes ausgesetzt, oder: Die Entdeckung der Fiktionalität in der griechischen Literatur der archaischen und klassischen Zeit	47
<i>Isabel Toral-Niehoff</i> ,Fact and Fiction‘ in der mittelalterlichen arabischen Literatur. Anmerkungen zu einer Debatte	59
<i>Mary Fulbrook</i> Narrating a Significant Past: Historical Writing and Engaged History	77
<i>Johannes Robbeck</i> Erzählung und Geschichte	95
<i>Monika Fludernik</i> Narratologische Probleme des faktualen Erzählens.....	115
<i>Matthias Bauer</i> Ironie und Ambiguität: Annäherungen aus literaturwissenschaftlicher Sicht	139
<i>Jutta Weiser</i> „Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten“ – Tendenzen der literarischen Autofiktion von <i>Fils</i> (1977) bis <i>Hoppe</i> (2012).....	159
<i>Barbara Korte</i> Geschichte im Fernsehen zwischen Faktualität und Fiktionalität: Das Dokudrama als Hybridform historischer Darstellung, mit einer Fallstudie zu Simon Schamas <i>Rough Crossings</i>	181
<i>Bettina Korintenberg</i> Gemälde fallen aus dem Rahmen. Akte der Bildaneignung in Manuel Mujica Láinez’ Roman <i>Un novelista en el Museo del Prado</i>	199

Dietmar Mieth

Narrative Ethik am Beispiel des Romans *Never Let Me Go* von
Kazuo Ishiguro und weitere Überlegungen 219

Brigitte Boothe

Patienten erzählen in der psychoanalytischen Beziehung –
Faktualität und Fiktionalisierung 241

Karin Thier

Storytelling in Unternehmenskontexten..... 265

Autorenverzeichnis 289

Einleitung

Monika Fludernik / Nicole Falkenhayner / Julia Steiner

Narratologie und faktuales Erzählen

Traditionell hat sich die Erzählforschung primär den literarischen Erzählungen, besonders dem Roman, gewidmet. Selbst die Gattung des Märchens, welche bei Vladimir Propp und bei Claude Bremond figurierte, ist eigentlich keine faktuale Erzählform, sondern eine ursprünglich mündlich tradierte Sammlung von kulturellen Basiserzählungen.¹ Die Beschränkung der Narratologie auf das Fiktionale hatte gute Gründe, sowohl pragmatische wie auch institutionelle. Einerseits waren literarische Texte leicht verfügbar; man mußte nicht in Archiven suchen, sondern konnte sie vom eigenen Bücherregal nehmen und benötigte keine Feldforschung für Interviews. Andererseits entstammte die Narratologie mit dem russischen Formalismus dem Umfeld der Literaturwissenschaft, wodurch der Fokus auf literarische Texte institutionell vorgegeben war. Vor dem Einzug der *cultural studies* in die philologischen Fakultäten wäre es beinahe undenkbar gewesen, dass sich ein Romanist der literaturwissenschaftlichen Abteilung mit Gerichtsakten oder Zeitungstexten befaßt hätte, es sei denn als Quelle für historische Kontexte seiner literarischen Untersuchungsobjekte.

Diese konstitutive Verortung der Erzählforschung bei der Literaturwissenschaft und damit ihre fast ausschließliche Fokussierung auf fiktionale Texte ist in den letzten Jahrzehnten in mehrerer Hinsicht einer Öffnung zu faktualen Erzählgattungen gewichen, die jedoch innerhalb der Erzählforschung nur teilweise eine Rekonzeptionalisierung der Narratologie hervorgerufen hat (Fludernik 2013). Dies ist insofern beachtenswert, als beinahe jede Einführung in die Erzähltheorie mit dem Hinweis beginnt, dass das Erzählen eine grundlegende menschliche Tätigkeit bzw. Aktivität darstelle und in weiten Bereichen des menschlichen Lebens präsent sei – von den Anekdoten, die der Radiokommentator morgens beim Frühstück zum Besten gibt, über die Erzählungen über Wochenendaktivitäten in Büro oder Schule, von den Zeitungstexten und den Fernsehfilmen bis hin zu narrativ modellierten Firmenberichten oder wissenschaftlichen Texten und den Gute-Nacht-Geschichten für die Kleinen. Der Großteil solcher Erzählungen aus unserem Alltag ist faktual. Die meist in der Germanistik, Anglistik oder Romanistik verortete Narratologie hat sich bislang größtenteils damit begnügt, die Ubiquität des Erzählens als menschliche Verhaltensweise hervorzuheben, um sich dann aber

¹ Vgl. Propp (1975) und Bremond (1973).

schnell auf das institutionell vorgegebene Untersuchungsmaterial der Literatur, also der *fiktionalen* Erzählung, zurückzuziehen. Nichtsdestoweniger hat seit den 1970er Jahren das mündliche Erzählen im Rahmen der linguistischen und soziologischen sowie therapeutischen Gesprächsanalyse Stoff für erzähltheoretische Untersuchungen geliefert, die außerhalb der literaturwissenschaftlichen Narratologie angesiedelt waren und noch sind. Darüber hinaus hat sich auch die Narratologie literaturwissenschaftlicher Provenienz zunehmend von der Diskursanalyse und den nichtliterarischen Erzählformen inspirieren lassen.

Zu nennen ist hier zunächst ein Meilenstein der Narratologie, nämlich Seymour Chatmans *Coming to Terms* aus dem Jahr 1990. Chatman ist der erste Narratologe, der das Erzählen als *Textsorte* untersucht und es anderen Textsorten wie dem Argumentieren oder Beschreiben gegenüberstellt. Da die Literaturwissenschaft in Gattungen (Epik, Lyrik, Dramatik) zu denken gewohnt ist, figurierten dort argumentative Texte nur in Randbereichen wie dem Essay, was naturbedingt völlig den Blick darauf verstellte, dass in einer gesamtsprachlichen Betrachtung narrative Texte mit einer großen Masse anderer Textsorten konkurrieren. Selbst wenn sich die Linguistik nicht darüber einig ist, welche Kategorien von Textsorten existieren, so ist unbestritten, dass argumentative, beschreibende und instruktive (handlungsanweisende) Texte existieren.² Dieser Blick auf andere Textsorten eröffnet die Fragestellung auf die *Funktion* narrativer Texte, eine Frage, die z. B. im Rahmen der Gesprächsanalyse bereits thematisiert wurde. Und mit der Funktion des Erzählens geht einher die Definition von Narrativität, also dessen, was Erzählung ausmacht. Eine funktionale Betrachtung von Erzählen im Kontrast zu Beschreiben oder Argumentieren öffnet den Blick auf die Spezifika des Erzählens und lenkt die Aufmerksamkeit auf ganz andere Qualitäten des Narrativen als eine traditionelle literaturwissenschaftliche Analyse, die das Erzählen auf der Folie von Drama und Lyrik zu konturieren sucht.

Neben Chatmans Verweis auf die Textsorten-Spezifika des Erzählens hat die Diskurs- und Konversationsanalyse (u. a. Atkinson/Heritage 1984, Brown/Yule 1983, Kerbrat-Orecchioni 1996, Carter 1997, Hutchby/Wooffit 1998, Jaworski/Coupland 1999, Brinker/Sager 2006) ihrerseits wesentliche Anregungen für die Narratologie

² Daneben nennen manche Autoren expositoryische Texte (*expository text type*; vgl. Werlich 1983). Vergleiche z. B. Kinneavy (1971; er unterscheidet vier „aims of discourse“: *expressive*, *referential*, *literary* und *persuasive*, die aber dann auch Texttypen entsprechen); Werlich trennt zwischen deskriptiven, narrativen, expositoryischen, argumentativen und instruktiven Texten; Adam (1985) ergänzt auf acht Texttypen, nämlich *narratif*, *descriptif*, *explicatif*, *argumentatif*, *injonctif*, *prédicatif*, *conversationnel*, *rhétorique*; Fludernik (2000), die die übergeordneten Texttypen als „macro-genres“ bezeichnet, unterscheidet zwischen narrativen, argumentativen, instruktiven (oder exhortativen), konversationellen und reflektiv-meta-linguistischen. Zur linguistischen Diskussion zum Thema Gattung vs. Textsorte siehe auch Güllich/Raible (1975), Diller/Görlach (2001), Görlach (2004) sowie Raible (2014).

geliefert, die z. B. in den Arbeiten von David Herman (1997, 1999, 2001) und Monika Fludernik (1992, 1996, 2000) zum Ausdruck kommen. Ausgehend von den grundlegenden Untersuchungen mündlichen Erzählens bei William Labov (Labov/Waletzky 1967; Labov 1972) haben eine ganze Phalanx von Linguisten, Anthropologen, Soziologen, Historikern und Psychologen sich Erzählanalyse zu eigen gemacht und sich Modelle oder Aspekte der Narratologie angeeignet, so wie sich auch einige Narratologen von Erkenntnissen dieser Forschungen inspirieren ließen. Da die Liste der herausragenden narrativ orientierten Linguisten und Diskurs- bzw. Konversationsanalytiker lang ist (vgl. Fludernik 2014), erwähnen wir hier nur Sacks (1972, 1992), Livia Polanyi (1978, 1985), Konrad Ehlich (1980, 1997), Uta Quasthoff (z. B. 1980, Quasthoff/Becker 2005), Deborah Schiffrin (1981, 1987, 2001), Deborah Tannen (z. B. 1984, 1989, 1990), Wolf-Dieter Stempel (1987), Wallace Chafe (z. B. 1994, 2006), Michael Bamberg (1997, 2007), der auch die Zeitschrift *Narrative Inquiry* herausgibt, Gabriele Lucius-Hoene (1997; Lucius-Hoene/Deppermann 2004), Norrick (2000), Catherine Kerbrat-Orecchioni (2001), Stefan Pfänder (Pfänder/Auer 2007, Pfänder/Scholz-Zappa 2008), Alexandra Georgakopoulou (2007) oder Barbara Johnstone (2008). Erkenntnisse dieser Arbeiten sind z. B. nicht nur in die narratologische Analyse mündlichen Erzählens geflossen, sondern auch in die Übernahme bestimmter Konzepte und Termini. Franz Karl Stanzels Verwendung der Unterscheidung emischer und etischer Texte in der *Theorie des Erzählens* (2008) auf der Basis von Roland Harweg (1968) ist ein Beispiel dieses Transfers; die Untersuchung mittelenglischer Heiligenlegenden unter Zuhilfenahme des Labovschen Erzählschemas in Fludernik (1996) ein anderes. Die Produktivität der Narratologie für die therapeutische Psychologie läßt sich z. B. deutlich in den Arbeiten von Brigitte Boothe und Gabriele Lucius-Hoene erkennen (wie man auch am Beitrag von Boothe in diesem Band sehen kann).

Neben diesem Transfer zwischen der Analyse mündlichen Erzählens und der literaturwissenschaftlichen Narratologie sind noch zwei Quellen für eine Öffnung der Erzählforschung hin zu faktualen Texten zu nennen. Dabei handelt es sich einerseits um die Einflüsse, welche sich aus den Arbeiten von Hayden White (z. B. 1973, 1978, 1981, 1987, 1999, 2010) für die narratologische Analyse von Historiographie ergeben haben (vgl. z. B. Grethlein/Rengakos 2009); andererseits um die Inspiration, welche von erzähltechnischen Untersuchungen juristischer (z. B. Hyde 1997) oder wissenschaftlicher (Hoffmann/Schmidt 1997) Diskurse ausgeht. Mittlerweile hat sich der Einsatz von Erzählungen im politischen und ökonomischen Umfeld derart verstärkt, dass Soziologen wie Christian Salmon (2010) bereits von einer Narrativisierung unseres öffentlichen Diskurses sprechen. Auch Albrecht Koschorkes Monographie *Wahrheit und Erfindung* (2012) wendet sich im Entwurf einer allgemeinen Erzähltheorie gesellschaftlichen Groß Erzählungen als faktualen, wirklichkeitsschaffenden kulturellen Konstruktionen zu. Aus narratologischer Sicht

sind die Untersuchungen u. a. wissenschaftlicher, journalistischer oder juristischer Texte jedoch noch nicht völlig ausgeschöpft; im Gegenteil, ihre Relevanz beginnt sich erst langsam für die Erzählforschung abzuzeichnen.

Eine wichtige Grundlage für die Erforschung faktualen Erzählens stellt der 2009 von Christian Klein und Matías Martínez publizierte Band *Wirklichkeitserzählungen* dar. Er präsentiert erzähltheoretische Untersuchungen von Rechtsdiskursen, therapeutischem Erzählen, Historiographie, Journalismus, ökonomischen, ethischen und politischen Texten bzw. Diskursen sowie die sehr interessanten Kategorien des kollektiven Erzählens und des Erzählens in Internetforen. Das Graduiertenkolleg 1767 „Faktuales und fiktionales Erzählen“, dessen Planung mit der Publikation dieses Bandes koinzidierte, weitet diesen Ansatz aus und versucht ihn auch zu vertiefen und zu diversifizieren.

Das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Graduiertenkolleg GRK 1767 („Faktuales und fiktionales Erzählen: Differenzen, Interferenzen und Kongruenzen in narratologischer Perspektive“) hat sich zunächst zwei Ziele gesetzt. Einerseits wollen die Forschungen im Kolleg faktuale Erzählpraktiken und -konzepte, wie etwa Erzählen im therapeutischen Gespräch oder im juristischen Kontext, untersuchen. Andererseits soll im Vergleich mit fiktionalen Texten und Medienobjekten verdeutlicht werden, wie sich die Strategien und Merkmale faktualen Erzählens von denen des fiktionalen *storytelling* unterscheiden, bzw. wie sie mit der Differenzierung von Faktualität und Fiktionalität kreativ und spielerisch umgehen. Dabei unterziehen einige der Projekte im Kolleg fiktionales Erzählen einer weitergehenden differenzierten Betrachtung, z. B. im Hinblick auf Phänomene wie das der Autofiktion und des Schlüsselromans.

Innerhalb dieses Kontrastes ergibt sich als wichtige methodische Grundvoraussetzung, dass man Faktualität nicht mit Begriffen wie Authentizität, Realismus oder Mimesis gleichsetzt. Vielmehr geht es bei vielen Gattungen faktualen Erzählens um dynamische Prozesse von Authentifizierungs- und Legitimationsstrategien, die lebensweltlichen Sinn herstellen (vgl. Pier 2008). Auch fiktionale Texte – man denke nur an alle die Romane, welche einen (fiktionalen) Herausgeber einführen, der angeblich das folgende Manuskript gefunden hat und so seine Authentizität beteuert – verwenden und manipulieren Effekte von Authentizität und setzen (fiktionale) Legitimationsstrategien ein. Gerade im Hinblick auf Legitimationsstrategien findet sich ein Einstiegspunkt in eine mögliche Differenzierung zwischen faktualen und fiktionalen Erzählungen. So mag man voraussetzen, dass faktuale Texte, wären sie klar von fiktionalen Texten abgegrenzt, kein funktionsloses Beiwerk und keine bloßen Ausschmückungen enthalten sollten. Es ergibt sich dadurch die Erwartungshaltung, dass sie nur das tatsächlich Vorhandene bzw. Geschehene beschreiben, und möglichst wenig Spekulationsraum bieten würden. Schon ein kurzer Seitenblick auf faktuale Textproduktion in den All-

tagsmedien oder der Politik zeigt jedoch, dass faktuale Texte in vielfacher Hinsicht und auf vielfältige Weise Fiktionalisierungs- und Ästhetisierungsstrategien einsetzen. Als Beispiele kann man erfundene Dialoge und gar Gedankenfolgen in mündlichem Alltagserzählen erwähnen oder Überschriften in Zeitungsartikeln, die nicht die tatsächlich geäußerten Worte der politischen Akteure wiedergeben, sondern erfundene, aber für die Tendenz der Äußerungen typische Phrasen und Klischees aufgreifen. Solche Fiktionalisierungen in faktualen Textsorten fungieren jedoch im Vergleich mit literarischer Fiktion in diametral entgegengesetzter Weise. Die literarische Fiktion stellt sich offen aus; sie schmückt sich häufig mit metafiktionalem Beiwerk; sie signalisiert, dass durch sie etwas Neues in die Welt tritt, das in dieser Form vorher nicht vorhanden war; sie kommt erst im konkreten Zusammenspiel von Text und Leser durch den Prozess der Imagination zustande. Hingegen gibt es gute Gründe für die Vermutung, dass es sich bei Fiktionalisierungs- und Ästhetisierungsstrategien in faktualen Erzählungen oft um realweltliche Authentifizierungen handelt. In mündlichen Erzählungen sollen Fiktionalisierungsstrategien zum Beispiel einen emotionalen Bezug zum Gesagten herstellen; in fiktionalisierten Zeitungsüberschriften will der Journalist Aufmerksamkeit erregen, sollen die Leser emotional angesprochen, ja interpelliert werden. Diese Emotionalisierung gilt möglicherweise nicht nur für die Verwendung von Fiktionalisierungsstrategien in mündlichen Erzählungen, wie sie bereits Chafe (2006), Tannen (1984, 1989), Fludernik (1996) oder Boothe (2010) beschrieben haben, oder für den Journalismus der populäreren Sorte, sondern auch für solche kulturell bedeutsamen neueren Ausdrucksformen wie das *Docu-tainment* oder das *Re-Enactment*, also für die neuen Mediengattungen, welche sich durch Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte auszeichnen und mit dem gemischten Geltungsanspruch antreten, sowohl spannend und affizierend zu unterhalten als auch tatsächlich Geschehenes ‚authentisch‘ darzustellen.

Hiermit ist auch ein drittes Ziel des Graduiertenkollegs und seiner Forschungsarbeiten angesprochen, nämlich die Untersuchung der in den letzten Jahrzehnten auffälligen Überkreuzung und Hybridisierung des Faktualen und Fiktionalen in den Massenmedien, die mit der Entstehung einer ganzen Reihe von neuen Mischgattungen einhergeht, die eine Unterscheidung zwischen Faktualität und Fiktionalität teilweise kaum mehr erlauben, ja diese Grenze absichtlich verwischen. Teilweise wird diese Grenzverwischung hergestellt, um Faktuales publikumsfreundlicher präsentieren zu können (was z. B. für Kulturfilme gilt) aber auch, um den Drang des Publikums nach ‚Wirklichkeit‘ zu befriedigen. Auch *Reality TV*-Formate wie *The Real Housewives of Orange County* (Dunlop Entertainment, 2006-14) oder *Hallo Baby* (RTL, 2002) greifen, um leicht konsumierbar zu sein, auf narrativ geprägte Schemata zurück, die die Wirklichkeit nicht nur selektiv und

vereinfachend darstellen, sondern sich auch fiktionaler Modelle, Klischees und Mythen bedienen (der Held, Opfer und Täter, Verbrechen und Bestrafung, etc.).

Die genannten neuen Mediengattungen und Verschleierungs- bzw. Misch- oder Hybridisierungsentwicklungen in diesen dokumentieren die im Untertitel des Graduiertenkollegs angesprochenen *Interferenzen* und *Kongruenzen* von faktuellem und fiktionalem Erzählen. Der Widerspruch zwischen vorhandenen textuellen Fiktionalitätssignalen (wie etwa dem Gebrauch von direkter Rede oder Gedankenwiedergabe) und dem Produktions- und Rezeptionsrahmen (Bezug auf eine tatsächlich lebende Person, auf wirklich erlebte Ereignisse) kann auch zu Irritationen führen, vor allem bei kritischer Lektüre bzw. informierten Rückfragen. So mag es vorkommen, dass ein Dokumentarfilmer von der Reaktion des Publikums überrascht ist bzw. sich darüber verwirrt zeigt, dass das nichtdeklarierte Nachstellen von Archivszenen für den faktualen Geltungsanspruch seiner filmischen Erzählung als problematisch empfunden wurde – dies war zum Beispiel im Jahr 2012 anlässlich des Filmes *This Ain't California* (Wildfremd, 2012) der Fall, der eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Problematik auslöste (Pilarczyk/Wensierski 2012). In den bereits erwähnten Gattungen der Autofiktion oder des Schlüsselromans hingegen kolonisiert das Faktuale die Fiktion und tut dies in kämpferischer und daher ganz offensichtlich spielerischer Weise; die Verwirrung des Lesers ist hier also intendiert und vorprogrammiert als literarischer Effekt. Hiermit wird wiederum eine wichtige Unterscheidung im Bereich der Fragen nach Faktualität und Fiktionalität angesprochen, die in der Alltagskultur oft nicht getroffen wird: die Unterscheidung zwischen Fiktion und Literarizität.

Die Beiträge in diesem Sammelband, der auf eine Ringvorlesung des Freiburger Graduiertenkollegs im Studienjahr 2012/13 zurückgeht, reflektieren die Breite der Anwendungsmöglichkeiten erzähltheoretischer Fragestellungen und narratologischer Analysen. Der Status von Erzählung und Fiktion wird einerseits in Historiographie, Geschichtsphilosophie und Ethik untersucht, also innerhalb eines disziplinären Spektrums (siehe die Beiträge von Fulbrook, Rohbeck und Mieth); andererseits finden Ansätze der Narratologie Anwendung in der Analyse von antiken, biblischen und außereuropäischen Texten, also innerhalb eines historischen und kulturellen Spektrums (vgl. die Aufsätze von Zimmermann, Irsigler und Toral). Die Differenzierung, Überschneidung und Vermischung faktualer und fiktionaler Textsorten bzw. Gattungen, die ja das Kerninteresse der Forschungsarbeit des Graduiertenkollegs darstellt, wird durch Beiträge beleuchtet, die sich sowohl mit traditionellen wie mit neuen literarischen, historischen und massenmedialen Genres und Textgestaltungsarten (vgl. die Beiträge von Bauer, Fludernik, Korte, Korintenberg) befassen. Darüber hinaus inkludiert der Band auch Aufsätze, die eine pragmatische Anwendungsmöglichkeit von erzähltheoretischen Ansätzen in realweltlichen Kontexten vor Augen führen und sich damit für die akademische und

literaturwissenschaftlich orientierte Narratologie als besonders aufschlussreich erweisen (vgl. die Beiträge von Mieth, Boothe und Thier).

Gleich im ersten Beitrag dieses Sammelbandes geht Hubert Irsigler der spannungsreichen Frage nach der Verbindung von fiktionalem und faktuellem Erzählen in biblischen Texten nach. Anhand ausgewählter, das reiche Spektrum biblischen Erzählens illustrierender Beispiele, vor allem aus dem Alten Testament, fokussiert Irsigler den ‚Sowohl-als-Auch‘-Status von narrativen Bibeltexten, der für ihn ganz wesentlich auf zwei Elementen beruht: Zum einen besäßen biblische Erzählungen konfessorischen Charakter und erhöben damit einen dokumentarisch-faktualen Geltungsanspruch, der menschliche Transzendenzerfahrungen, die Wirklichkeit der Schöpfung Gottes, bezeuge. Zum anderen würde mit der Kanonisierung der Texte ihre Fiktionalisierung einhergehen. Insofern die Texte einer Glaubensgemeinschaft nämlich als Orientierung sowohl für ihr Handeln als auch für die Deutung ihres religiösen Glaubens, Lebens und Weltansicht dienen, müssten sie nicht nur ein wahres Offenbarungsgeschehen supponieren, sondern auch paradigmatisch transparent für je unterschiedliche Lebenslagen und menschliche Erfahrungen sein. Diese Offenheit biblischer Texte, die immer wieder neu in jeder Generation von Gläubigen sowohl Identifikation als auch Sinnstiftung erlaubt, gestattet, wenn sie es nicht gar erfordert, den Einsatz fiktionaler Erzählweisen.

Mit dieser Problematisierung der doppelten Orientierung biblischen Erzählens weist Irsigler auch ganz grundsätzlich auf bedenkenswerte Aspekte für eine Historisierung von Faktualität und Fiktionalität hin, die sich nicht nur mit Blick auf die Religionswissenschaft, sondern auch innerhalb der Altphilologie immer wieder ergeben. So wird die Dichotomie von faktuellem und fiktionalem Erzählen auch im Beitrag von Bernhard Zimmermann zur griechischen Literatur der archaischen und klassischen Zeit problematisiert. Zimmermann weist ausdrücklich darauf hin, dass bis ins 4. Jahrhundert v. Chr. nicht zwischen fiktional und faktual, sondern zwischen den Kategorien ‚wahr‘ und ‚falsch‘ unterschieden wurde. Diese Fokussierung auf den Wahrheitsgehalt einer Erzählung erklärt sich aus dem Nutzen, den sich ein jeder Leser von der Lektüre versprach. Ausgehend von textimmanenten ‚literaturtheoretischen‘ Äußerungen aus Autoritäten wie Homers *Odysee* entwickelt Zimmermann seine These von der Entdeckung der Fiktionalität in der antiken Literatur und zeichnet den Wandel ihrer Bewertung nach. Weiß er für die anfänglich misstrauische Haltung gegenüber fiktionaler Literatur nicht nur die Ununterscheidbarkeit von ‚wahr‘ und ‚falsch‘ auszumachen, sondern auch die Unkalkulierbarkeit der emotionalen Reaktionen, die sie auslösen könne, so hebt er die zentrale Rolle, die der aristotelischen *Poetik* auch in diesem Diskurs zukommt, hervor. Indem die fiktionale Literatur sich dem Allgemeinen hin öffne und damit Sinnstiftung anhand von Modellhaftigkeit für den Rezipienten bereithalte, wird ihr ein höherer Stellenwert zugesprochen als der

Sachliteratur. Damit verbleibt auch bei Aristoteles das bewährte Bewertungskriterium der Nützlichkeit in seinem Recht.

Der Beitrag von Isabel Toral-Niehoff fragt nach dem Status der Fiktion in der Historiographie des hocharabischen Mittelalters. Mit diesem Beitrag leistet Toral-Niehoff nicht nur wichtige Grundlagenarbeit innerhalb der Islamwissenschaften, die sich mit Fragen nach fiktionalen Strategien, Plausibilität und Imagination in arabischen Wissenskulturen erst jüngst zu beschäftigen begonnen hat. Ihr Text problematisiert auch den Status der eurozentrisch geprägten Kategorie ‚Fiktion‘ selbst; wobei sie aufzeigen kann, wie wiederum westliche Wissensdiskurse Fiktion als Kategorie des *Othering* im Sinne der postkolonialen Kritik verwendet haben: Die ‚Fiktionsfähigkeit‘ wurde dem arabischen Untersuchungsobjekt abgesprochen und als Attribut eines zivilisatorischen Fortschrittsnarrativs der westlichen Moderne positioniert. Toral-Niehoff vollzieht die Fiktionalitätsdebatte in Bezug auf frühislamische Kulturen in den Islamwissenschaften zunächst präzise nach, um darauf folgend eine narratologisch reflektierte Diskussion eines Klassikers der frühislamischen Historiographie, den Annalen des Ṭabarī (839–923), vorzunehmen.

Einen ebenfalls hochreflexiven Blick auf das Erzählen in der Geschichtsschreibung wirft Mary Fulbrook. In ihrer Eigenschaft als Historikerin greift sie für ihr spezielles Anliegen einer biografisch relevanten Geschichtsdarstellung auf Ähnlichkeiten zwischen dem kreativen Prozess des Schreibens in der Geschichtswissenschaft und der Fiktion zurück. Fulbrook postuliert jedoch keinen Panfiktionalismus. Vielmehr geht es ihr um die Frage nach der Subjektivität in der Wissensproduktion der Geschichtswissenschaft, um Werte und Emotionen, die Forschende mit an ihren Untersuchungsgegenstand herantragen, aber selten im Aufschreiben reflektieren. In diesem Kontext exploriert ihr Beitrag Erweiterungen und Herausforderungen für die Konstruktion historischer Narrative. Folgerichtig verzahnt Fulbrook ihre theoretischen Überlegungen mit dem Beispiel ihrer eigenen Forschung über Udo Klaus, einem NS-Landrat, der Deportationen nach Auschwitz administrativ koordinierte und zu dem Fulbrooks Familie Verbindungen hatte. Fulbrook liefert eine Illustration für Geschichtsschreibung, die ihr eigenes Erzählen viel deutlicher reflektiert, als dies im institutionalisierten, quasi-objektiven Diskurs der akademischen Geschichtsforschung möglich wäre.

Die Frage nach der Möglichkeit, durch die Untersuchung und Schaffung von historischen Erzählungen Werthaltungen zu vermitteln – und ob dies Ziel der Geschichtsschreibung sein soll – leitet über zu den Anliegen im Beitrag von Johannes Rohbeck, der sich dieser Thematik aus der Perspektive der Geschichtsphilosophie nähert. Rohbeck beleuchtet die Frage nach dem Status der Erzählung in der Geschichte als philosophische und letztendlich ethische Frage. So erläutert Rohbecks Beitrag, dass die Erzählung dann einen besonders sinnfälligen Status in der Geschichtsschreibung erhält, wenn man historische Narrative gerade

nicht in dekonstruktivistischer Absicht nach dem Deutungssinn, der durch die Form der Erzählung geschaffen wird, befragt, sondern nach dem Handlungssinn der historischen Subjekte in ihrer historischen Situation. Im Rekurs auf Ricœur dreistufiges Mimesiskonzept zeigt Rohbeck auf, wie historische Erzählungen nach diesem Handlungssinn befragt werden können. Der Bezug auf Ricœur ist deshalb relevant, weil es nach Rohbeck die Erzählung ist, die eine hermeneutische Näherung an den Handlungssinn der historisch Handelnden möglich macht, und gleichzeitig die Kontingenz der historischen Situation besonders verdeutlicht.

Monika Fludernik argumentiert in ihrem Beitrag, dass eine Analyse, die global fiktionale und faktuale Texte kontrastiert, insofern wenig sinnvoll ist, als sowohl auf der fiktionalen wie der faktualen Seite zu viele verschiedene Textgattungen im Spiel seien, die jeweils andere Techniken und andere Gestaltungsmöglichkeiten nützten. Nach einer kurzen Übersicht über einige wenige Eigenschaften bzw. Aspekte fiktionaler Texte, über die ein fast genereller Konsens besteht, wendet sich Fludernik dann der Beschreibung zu, um an einer Textsorte Unterschiede zwischen fiktionalen und faktualen Texten zu untersuchen. Die Beschreibung wurde gewählt, weil Beschreiben ein Textmodus ist, der in faktualen Texten gehäuft vorkommt. Andererseits scheinen sich literarische und nichtliterarische Beschreibungen stark zu unterscheiden. Die Analyse skizziert zunächst verschiedene literaturwissenschaftliche und linguistische Beiträge zur Beschreibung und kontrastiert danach Beispielpassagen aus dem englischen Roman mit solchen aus der Gebrauchsliteratur. Es wird auch kurz auf eine empirische Studie mit deutschen Texten eingegangen. Diese Vorgehensweise eröffnet einerseits überraschende Ähnlichkeiten zwischen faktualen und fiktionalen Beschreibungen, was die räumliche Perspektivierung derselben betrifft (es ging um die Darstellung von Innenräumen); andererseits bleiben die funktionalen Unterschiede bestehen zwischen faktualen Beschreibungen, die auf Orientierung ausgerichtet sind, und fiktionalen Beschreibungen, welche verschiedene Funktionen bedienen, jedoch nicht unbedingt diejenige der Orientierung.

Das Feld der Doppel- und Mehrdeutigkeiten untersucht der Beitrag von Matthias Bauer, in dem er das Verhältnis von Ironie und Ambiguität näher zu bestimmen sucht. Am Beispiel von Daniel Defoes Satire *The True-Born Englishman* betrachtet er zunächst die strategische Sprachverwendung von Ambiguität und Ironie. Dabei wird Ambiguität als Mehrdeutigkeit, die sowohl auf Produzenten- als auch auf Rezipientenseite entstehen kann, verstanden, während Ironie als Eigenschaft sprachlicher Äußerungen gerade auch auf Klarstellung zielen kann. Es besteht für Bauer demzufolge keine Identität und auch keine zwangsläufige Verbindung der beiden sprachlichen Phänomene, allerdings können sie aufeinander bezogen sein. Drei mögliche Beziehungsdimensionen zwischen Ambiguität und Ironie stellt er zur Diskussion, von denen vor allem die erste, d. h. „Ambiguität

aufgrund ironischer bzw. nicht-ironischer Bedeutung einer Äußerung“, durch die Interferenzen von faktuellem und fiktionalem Geltungsanspruch erklärt werden kann. Versteht Bauer Ironie insgesamt als Grenzphänomen, das zugleich innerhalb und außerhalb der fiktiven Welt existiert, so verweist seine Bestimmung auf die idealiter doppelte Kommunikationsstruktur fiktionaler Texte, die zum Teil auch in der realweltlichen Alltagskommunikation zum Einsatz kommt.

Jutta Weisers Beitrag beleuchtet ausführlich die Entwicklungsgeschichte der Gattung der Autofiktion. Bei der Autofiktion handelt es sich um eine Gattung, die die Lesekonventionen und Rezeptionsvorgaben der faktualen Autobiographie und des fiktionalen Romans persifliert. Bei der Autofiktion handelt es sich um ein paradigmatisches Beispiel für eine Erzählgattung, die mit der Interferenz von Rezeptions- und Darstellungskonventionen in faktualen und fiktionalen Textsorten spielt, und sich von diesen Interferenzzonen her konstruiert. Mit der metatextuellen Ausstellung dieser für die Gattung konstitutiven Transgression und Überschneidung verweisen autofiktionale Texte einerseits auf ihren eigenen subversiven Anspruch, andererseits aber gerade dadurch auf den Umstand, dass Rezipierende sehr wohl und andauernd Unterschiede zwischen Texten mit faktuellem und fiktionalem Geltungsanspruch erkennen, auch wenn sich die intratextuellen Markierungen für diese Geltungsansprüche über die Zeit deutlich verändern. Die Grenzüberschreitung führt hier, gerade in der Populärkultur, auf welche Weiser rekurriert, zu steter Grenzverschiebung. Die Autorin führt nicht nur in das ‚klassische‘, postmoderne Modell der französischen Autofiktion ein, sondern skizziert auch die rasante, ja geradezu explosive Entwicklung dieser Gattung durch fortschreitende Popularisierung und Multimedialisierung bis in die jüngste Gegenwart hinein, wobei sie auf deutsche und französische Beispiele zurückgreift.

Grenzüberschreitungen und damit einhergehende Grenzverschiebungen zwischen den konventionellen Markern für faktuale und fiktionale Deutungsansprüche spielen ebenfalls eine große Rolle im Aufsatz von Barbara Korte zu neuen, hochpreisig produzierten Dokumentarfilmen in der britischen Fernsehproduktion. Hier finden wir ein Beispiel für den Anspruch, historische Kontingenz – und auch Handlungsgründe – zum Erlebnis für die Zuschauenden zu machen. Paradoxerweise kommen gerade dann Ästhetisierungen und Fiktionalisierungen verstärkt zum Einsatz, wenn eine Darstellung der Geschichte besonders ‚authentisch‘ sein will. Nach einer ausführlichen Bestandsaufnahme der unterschiedlichen Darstellungsformen von Geschichte im Fernsehen, analysiert Korte das neue Genre des Dokudramas am Beispiel von *Rough Crossings* (BBC 2, 2007) des populären Historikers Simon Schama als „Hybridform“ der Darstellung von Geschichte. Schamas Werk beansprucht einerseits historische Faktualität und will gleichzeitig hochklassige dramatische Unterhaltung bieten. Auf diese Weise gelingt es ihm, sowohl den Markt wie auch die Rezeptionshaltungen und -erwartungen des Publikums, die

klassischerweise mit dem Dokumentarfilm verbunden sind, neu zu definieren. Zugleich sind aber die hochgradige Dramatisierung und visuelle Emotionalisierung eines konfliktreichen Aspektes der britischen Kolonialgeschichte, auf die Schamas Filmprojekt baut, nicht unproblematisch, was Korte ebenfalls diskutiert.

Ebenfalls im Bereich einer Interferenzzone zwischen klar fiktionalem Erzählen und dem Bezug auf historische Darstellungsformen und kulturelle Symbole ist der argentinische Roman *Un novelista en el museo del Prado* von Manuel Mujica Láinez (1984) anzusiedeln. Bettina Korintenberg geht es in einer eingehenden Lektüre dieses Textes um die Verzahnung von zwei ‚Megakomplexen‘ kultureller Bedeutungskonstituierung, nämlich um die Kombination von Erzählung und Bild. Korintenberg zeigt, wie ein Text, der im Bereich postmoderner Genres wie z. B. der historiographischen Metafiktion und des magischen Realismus anzusiedeln ist, real-existierende kulturell bedeutsame Bilder nutzt, um neue ‚Bildkörper‘ in der Erzählung entstehen zu lassen. Ihre Lektüre verweist damit auf ein weiteres Feld, in dem die Kongruenzen, Interferenzen und Differenzen zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen eine große Rolle spielen: auf das komplexe Verhältnis von ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Bildern.

Der Beitrag von Dietmar Mieth wendet sich mit der Frage nach den Narrativierungen in der Biomedizin, am Beispiel der Organspende zugleich einem tagesaktuellen wie die Ethik herausfordernden Thema zu. Am literarischen Beispiel des Romans *Never Let Me Go* von Kazuo Ishiguro diskutiert Mieth die Bedeutung fiktionaler und faktualer Erzählungen für die narrative Ethik. So veranschaulicht er zunächst mithilfe des Romans die Methode der „narrativen Entfiktionalisierung wissenschaftlicher Fiktionen“, die dazu angewandt wird, Betroffenheit gegenüber im wissenschaftlichen Diskurs abstrakt formulierten Problemkomplexen der Biomedizin und infolgedessen Fragen hinsichtlich der (moralischen) Verantwortung zu generieren. Direkt daran schließt sich seine Frage an, wie mithilfe einer „unzuverlässigen“ bzw. „unsicheren“ Erzählinstanz ebenfalls Unsicherheit beim Leser hervorgerufen wird und inwieweit dies zur Dekonstruktion moralischer ‚Vorurteile‘ beim Rezipienten beitragen kann. Das „Ethische“ als „erzählerisch uneindeutige Implikation des Erzählens“ (S. 237 in diesem Band), nicht die Ethik, will Mieth als gemeinsamen Gegenstand einer ethisch-literarischen Kommunikation verstanden wissen, denn genau an dieser Schnittstelle würden sich faktuale wissenschaftliche Narrative und fiktionale Erzählstrategien treffen und zu einer fruchtbaren Fusion im Sinne einer Evokation von Verantwortungsfragen führen.

Brigitte Boothe wiederum führt in ihrem Beitrag die Anwendbarkeit der narratologischen Unterscheidung zwischen Faktualität und Fiktionalität in der Psychoanalyse vor Augen. Ihr Beitrag sensibilisiert für die zahlreichen Verflechtungen von faktualen und fiktionalen Elementen in den narrativen Selbstentwürfen der

Patienten, die stets als in einem ganz spezifischen Funktionszusammenhang stehend zu betrachten seien: Die biografischen Darstellungen würden der Vergegenwärtigung, der Integration, der Bewältigung und der Wunscherfüllung dienen und seien daher, zur Erreichung dieser Ziele, durch verschiedenste Fiktionalisierungsstrategien angereichert. Da die nachträgliche fiktionalisierende Modellierung von Erzählungen meist unbewusst erfolgt, kann es durchaus vorkommen, dass das eine oder andere Ziel nicht erreicht wird, wie Boothe an einem Praxisbeispiel zeigt, in dem die Patientenerzählung nicht etwa Empathie weckt, sondern Irritation und Befremden hervorruft und so die für das Gelingen der Therapie notwendige therapeutische Bündnisbildung stört. Angesichts der sowohl für Therapeut als auch Patient herausfordernden Situation des Erstkontaktes fasst Boothe am Schluss noch einmal die Anforderungen und Aufgaben vor allem des Therapeuten zusammen.

Karin Thier skizziert in ihrem Beitrag, wie *storytelling* in Firmen eingesetzt werden kann. Dabei stellt sie mehrere Modelle vor, die in der Forschung referiert worden sind, besonders ausführlich die am MIT entwickelte *storytelling*-Methode. Der Aufsatz stellt nach einer Überlegung darüber, was im Rahmen des *storytelling* als „Geschichte“ gilt, zunächst Formen und Typen von Geschichten vor, die im unternehmerischen *storytelling* figurieren (Authentizität; Geschichtstypen nach thematischer Ausrichtung oder nach Erfolgs- bzw. Mißerfolgserfahrungen). Der Beitrag widmet sich auch den Funktionen des *storytelling*, welche u. a. die Sozialisation von neuen Mitarbeitern, die Vermittlung der Wertekultur innerhalb eines Unternehmens oder die Bewahrung und Tradierung von Organisationsstrukturen inkludieren. Der Beitrag schließt mit der ausführlichen Darlegung der MIT *storytelling*-Methode, wobei es sich um ein kompliziertes Verfahren bestehend aus mehreren Phasen handelt.

Die Herausgeberinnen danken zunächst der DFG für die großzügige Unterstützung des Graduiertenkollegs sowie den TeilnehmerInnen der Ringvorlesung für spannende Vorträge und anregende Diskussionen. Besonderen Dank sprechen wir Herrn Andreas Wirag aus, der in der letzten heißen Phase die Formatierung der Beiträge übernommen hatte. Nicht zuletzt sind wir Herrn Dietrich vom Ergonverlag sehr dankbar, dass er sich so konstruktiv für die Entstehung der Reihe eingesetzt hat, deren ersten Band diese Beiträge konstituieren.

Literatur

- Adam, Jean-Michel (1985) „Quels types de textes?“. *Le français dans le monde* 192: 39-43.
- Atkinson, J. Maxwell, und John Heritage (1984) Hgg. *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

- Bamberg, Michael (1997) Hg. *Oral Versions of Personal Experience: Three Decades of Narrative Analysis*. Sonderausgabe *Journal of Narrative and Life History* 7. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Bamberg, Michael (2007) Hg. *Selves and Identities in Narrative and Discourse*. Amsterdam: Benjamins.
- Boothe, Brigitte (2010) *Das Narrativ: Biographisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess*. Stuttgart: Schattauer.
- Bremond, Claude (1973) *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Brinker, Klaus, und Sven F. Sager (2006) *Linguistische Gesprächsanalyse* [1989]. Berlin: Schmidt.
- Brown, Gillian, und George Yule (1983) *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Carter, Ronald (1997) *Investigating English Discourse*. London: Routledge.
- Chafe, Wallace (1994) *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- (2006) Hg. *Pear Stories: Cognitive, Cultural, and Linguistic Aspects of Narrative Production* [1980]. Norwood, NJ: Ablex.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films*. Ithaca, NJ: Cornell Univ. Press.
- Diller, Hans-Jürgen, und Manfred Görlach (2001) Hgg. *Towards a History of English as a History of Genres*. Heidelberg: Winter.
- Dunlop, Scott: *The Real Housewife of Orange County* (2006-14).
- Ehlich, Konrad (1980) Hg. *Erzählen im Alltag*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1997) „Alltagserzählung“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band I (A-G). Hg. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: de Gruyter. 49-53.
- Fludernik, Monika (1992) “Narrative Schemata and Temporal Anchoring”. *The Journal of Literary Semantics* 21: 118-53.
- (1996) *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London/New York: Routledge.
- (2000) “Genres, Text Types, or Discourse Modes – Narrative Modalities and Generic Categorization”. *Style* 34.2: 274-92.
- (2013) “Factual Narrative: A Missing Narratological Paradigm”. *Germanisch-Romanische Monatsschrift [GRM]* 63.1: 117-34.
- (2014) “Conversational Narration – Oral Narration”. *Handbook of Narratology* [2009]. Hg. Peter Hühn. Berlin/New York: de Gruyter. 93-104.
- Georgakopoulou, Alexandra (2007) *Small Stories, Interaction and Identities*. Amsterdam: Benjamins.
- Görlach, Manfred (2004) *Text Types and the History of English*. Berlin/New York: de Gruyter.

- Grethlein, Jonas, und Antonios Rengakos (2009) Hgg. *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Trends in Classics 4. Berlin/New York: de Gruyter.
- Gülich, Elisabeth, und Wolfgang Raible (1975) Hgg. *Textsorten: Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht* [1972]. Wiesbaden: Athenaion.
- Hallo Baby*, (2002). RTL
- Harweg, Roland (1968) *Pronomina und Textkonstitution*. München: Fink.
- Herman, David (1997) "Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology". *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 112.5: 1046–59.
- (1999) „Toward a Socionarratology: New Ways of Analyzing Natural-Language Narratives“. *Narratologies*. Hg. David Herman. Columbus: Ohio State Univ. Press. 218-46.
- (2001) "Story Logic in Conversational and Literary Narratives". *Narrative* 9.2: 130-37.
- Hoffmann, Roald, und Shira Leibowitz Schmidt (1997) *Old Wine, New Flasks: Reflections on Science and Jewish Tradition*. New York: Freeman.
- Hutchby, Ian, und Robin Wooffitt (1998) *Conversation Analysis: Principles, Practices, Applications*. Cambridge: Polity.
- Hyde, Alan (1997) *Bodies of Law*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Jaworski, Adam, und Nikolas Coupland (1999) Hgg. *The Discourse Reader*. London: Routledge.
- Johnstone, Barbara (2008) *Discourse Analysis* [2002]. Oxford: Blackwell.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1996) *La conversation*. Paris: Seuil.
- (2001) *Les actes de langage dans le discours: théorie et fonctionnement*. Paris: Nathan.
- Kinneavy, James L. (1971) *A Theory of Discourse: The Aims of Discourse*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Klein, Christian, und Matias Martínez (2009) Hgg. *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Koschorke, Albrecht (2012) *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Labov, William (1972) *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Labov, William, und Joshua Waletzky (1967) "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience". *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Hg. J. Helms. Seattle: Univ. of Washington Press. 12-44.
- Lucius-Hoene, Gabriele (1997) *Leben mit einem Hirntrauma: Autobiographische Erzählungen Kriegshirnverletzter und ihrer Ehefrauen*. Bern: Huber.

- Lucius-Hoene, Gabriele, und Arnulf Deppermann (2004) *Rekonstruktion narrativer Identität: Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews* [2002]. Wiesbaden: VS für Sozialwissenschaften.
- Norrick, Neal R. (2000) *Conversational Narrative*. Amsterdam: Benjamins.
- Pfänder, Stefan, und Peter Auer (2007) "Multiple Retractions in Spoken French and Spoken German. A Contrastive Study in Oral Performance Styles". *Cahiers de Praxématique* 48: 57-84.
- Pfänder, Stefan, und Monica Scholz-Zappa (2008) *Warum Venedigs Gondeln geradeaus fahren: Arti e mestieri d'Italia*. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag.
- Persiel, Marten. *This Ain't California*, (2012). Wildbunch, Arte, MDR, WDR.
- Pier, John (2008) "After This, Therefore Because of This". *Theorizing Narrativity*. Hgg. John Pier und José Ángel García Landa. Berlin: de Gruyter. 109-40.
- Pilarczyk, Hannah, und Peter Wensierski (2012) „Skaterfilm ‚This Ain’t California‘: Auf der schiefen Bahn“. *Spiegel ONLINE* (17. Aug. 2012). <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/skaterfilm-this-ain-t-california-alles-echte-ddr-oder-doch-fake-a-850003.html>> (Stand: 01. Dez. 2014).
- Polanyi, Livia (1978) "False Starts Can Be True". *Berkeley Linguistics Society* 4: 628-39.
- (1985) *Telling the American Story: A Structural and Cultural Analysis of Conversational Storytelling*. Norwood, NJ: Ablex.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens* [1928]. Hg. Karl Eimermacher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Quasthoff, Uta M. (1980) *Erzählen in Gesprächen: Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags*. Kommunikation und Institution 1. Tübingen: Narr.
- Quasthoff, Uta M., und Tabea Becker (2005) Hgg. *Narrative Interaction*. Amsterdam: Benjamins.
- Raible, Wolfgang (2014) „Medium und Genre“. *Linguistics and Literary Studies. Interfaces, Encounters, Transfers / Linguistik und Literaturwissenschaft. Begegnungen, Interferenzen und Kooperationen*. *Linguae & litterae* 31. Hgg. Monika Fludernik und Daniel Jacob. Berlin: de Gruyter. 359-83.
- Sacks, Harvey (1972) "An Initial Investigation of the Usability of Conversational Data for Doing Sociology". *Studies in Social Interaction*. Hg. D. Sudnow. New York: The Free Press. 31–74.
- (1992) *Lectures in Conversation*. Hg. G. Jefferson. 2 Bde. Oxford: Blackwell.
- Salmon, Christian (2010) *Storytelling: Bewitching the Modern World*. London: Verso.
- Schiffirin, Deborah (1981) "Tense Variation in Narrative". *Language* 57: 45–62.
- (1987) *Discourse Markers*. *Studies in Interactional Sociolinguistics* 5. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- (2001) Hg. *Handbook of Discourse Analysis*. Malden, MA: Blackwell.

- Stanzel, Franz K. (2008) *Theorie des Erzählens* [1979]. 8. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stempel, Wolf-Dieter (1987) „Die Alltagserzählung als Kunst-Stück. Wolfgang Iser zum 60. Geburtstag“. *Mündliches Erzählen im Alltag*. Hgg. Willi Erzgräber und Paul Goetsch. Tübingen: Narr. 105-35.
- Tannen, Deborah (1984) *Conversational Style: Analyzing Talk Among Friends*. Norwood, NJ: Ablex.
- (1989) *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
 - (1990) *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: Morrow.
- Werlich, E. (1983) *A text grammar of English*. 2. Auflage. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press. Übersetzt als White (1991).
 - (1981) „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“. *On Narrativity*. Hg. W. J. T. Mitchell. Chicago: Univ. of Chicago Press. 1-23.
 - (1987) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
 - (1991) *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* [1986]. Einf. Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta.
 - (1999) *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
 - (2010) *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*. Hg. Robert Doran. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.

Erzählen in biblischer Literatur: konfessorisch – faktual und fiktional

Hubert Irsigler

1. Zugang: narratologische und hermeneutische Bemerkungen

Inwiefern und wie wirken faktuales und fiktionales Erzählen in biblischer Literatur zusammen?¹ Diesen Fragen sucht mein Beitrag anhand einiger exemplarischer Texte vorrangig der alttestamentlichen Bibel nachzugehen. Einleitend umreißt ich die narratologischen und hermeneutischen Voraussetzungen, die mich bei der Untersuchung biblischer Texte im Rahmen der Fragestellung leiten.

1.1 Zur narratologischen Unterscheidung von ‚faktual‘ und ‚fiktional‘

Aus der narratologischen Diskussion greife ich folgende Überlegungen auf:²

(1.) *Faktualität und Fiktionalität* von Erzähltexten beziehen sich auf den jeweiligen Modus des Erzählaktes und damit auf den jeweils textpragmatisch-kommunikativ vorausgesetzten Geltungsanspruch des Erzählten (Klein/Martínez 2009: 1-4; Martínez/Scheffel 2012: 15, 19-21). Allerdings sind auch textimmanente Merkmale (z. B. der personalen, lokalen und temporalen Deixis) für die Unterscheidung bedeutsam. Faktualität und Fiktionalität des Erzählens wird begründet und entscheidet sich auf der Produktionsebene wie auf der Rezeptionsebene narrativer Texte.

Gérard Genette (1992: 80-89, bes. 83) bringt die Unterscheidung von faktua-
lem und fiktionalem Erzählen bekanntlich auf eine einfache Formel: Bei (text-

¹ Biblische Namen werden geschrieben und biblische Bücher werden bezeichnet und abgekürzt nach Fricke et al. (1981). Vgl. entsprechend die Bezeichnungen und Abkürzungen der biblischen Bücher in: *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament Ökumenischer Text* (2003) 4. Aufl. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk. – *In diesem Beitrag verwendete Abkürzungen von biblischen Büchern des Alten Testaments*: Gen = das Buch Genesis, Ex = das Buch Exodus, Dtn = das Buch Deuteronomium, Jos = das Buch Josua, Ri = das Buch der Richter, 1/2 Sam = das erste/zweite Buch Samuel, 1/2 Kön = das erste/zweite Buch Könige, 1/2 Chr = das erste/zweite Buch der Chronik, Ijob = das Buch Ijob/Hiob, Koh = das Buch Kohelet/der Prediger Salomo, Jes = das Buch Jesaja, Jer = das Buch Jeremia, Kgl = die Klagelieder, Bar = das Buch Baruch, Am = das Buch Amos, Sach = das Buch Sacharja. – *Abkürzungen von Büchern des Neuen Testaments*: Mt = Matthäus, Mk = das Evangelium nach Markus, Lk = das Evangelium nach Lukas, Apg = die Apostelgeschichte.

² Zumal im mündlichen, als prototypisch verstandenen ‚fiktionalisierenden‘ Erzählen geht es wesentlich darum, menschliche Erfahrung darzustellen, wie Monika Fludernik hervorgehoben hat (2010: 73), mit Rückverweis u. a. auf Fludernik (1996). Kritisch zur Position, „daß alle Narration fiktional sei“ (Zipfel 2001: 178 f., Anm. 245), vgl. aber auch Fludernik (2001, bes. die Erörterung von „unreliability“ als Indikator von Fiktionalität (2001: 95-101).

pragmatischer) Identität von Autor und Erzähler liegt eine faktuale Erzählung vor, allerdings nur, wenn der Autor für den Wahrheitsgehalt des Erzählten bürgt. Bei Nicht-Identität hingegen liegt eine fiktionale Erzählung vor, wenn der reale Autor einen Erzähler ‚erfindet‘. Jedoch ist die Identität von Autor und Erzählerinstanz, wie sie für die faktuale Erzählung charakteristisch ist, keineswegs immer zuverlässig zu ermitteln.³ Bei alttestamentlichen Erzähltexten, von denen uns ein riesiger ‚garstiger Graben‘ an Zeit, Geschichte und Lebenswelt trennt, können wir meist nicht den realen Autor erschließen, eher noch Verfasser- und Überliefererkreise. Plausibler lässt sich auf den Autor z. B. bei authentisch erzählten prophetischen Visionsberichten, Memorabilien in Ich-Form, schließen, wie im Visions- und Sendungsbericht des Jesaja in Jes 6,1-11 oder den Visionsberichten des Amos, des Jeremia und des Sacharja in Am *7-9; Jer 1,11-14; Sach *1-8.⁴

(2.) *Faktuales Erzählen* ist lebenswirkliches Erzählen oder Erzählen mit dem Geltungsanspruch der Referenz der erzählten Personen, Handlungen und Ereignisse auf außersprachliche Wirklichkeit, d. h. mit dem *Geltungsanspruch der zumindest prinzipiellen Referenzialisierbarkeit* des Erzählten. Anders gesagt, der Autor bzw. der Erzähler tritt mit dem *Anspruch* auf, *authentisch, d. h. glaubwürdig* zu erzählen, reale Sachverhalte darzustellen (auch wenn er lügen sollte!). Er will seine Adressaten/Rezipienten von der Wahrheit des Dargestellten überzeugen. Mit Klein/Martínez lassen sich neben deskriptiven auch normative und voraussagende Wirklichkeitserzählungen als nicht-literarische Erzählungen unterscheiden, was jedoch auch für ‚literarische‘ Texte zutreffen kann (2009: 6 f.).⁵

(3.) *Fiktionales Erzählen* ist allgemein wesentlich gekennzeichnet durch die Konstruiertheit der erzählten Geschichte bzw. der Handlungsfolgen (*fictio*) und die Erfundenheit der erzählten Ereignisse (*fictum*).⁶ Auch die fiktive Erzählerinstanz behauptet einen Wirklichkeitsbezug des Erzählten, allerdings eine Referenz auf eine ‚nur‘ narrativ entworfene imaginierte Text-Welt der erzählten Geschichte (Klein/Martínez 2009: 2 f.). Die fiktionale Erzählung kann ihre Fiktionalität durch *Fiktionalitätsmerkmale* signalisieren, andererseits aber kann sie diese auch durch Mimesis, Nachahmung faktualer wirklichkeitsbezogener Darstellungsformen oder Schauplatzreferenzen verschleiern.

Solche Fiktionalitätssignale wie die Darstellung von Bewusstsein, die Vermittlung von Gedanken und Gefühlen, von Wahrnehmung und Reflexion, nicht re-

³ Sie gilt nur dann, wenn „die ernsthafte Beglaubigung einer Erzählung durch den Autor, der für ihren Wahrheitsgehalt bürgt“ (Genette 1992: 85, entsprechend 88), gegeben ist, sprechakttheoretisch gesprochen, wenn die Aufrichtigkeitsbedingung für den faktualen Erzählakt bzw. das Erzählte erfüllt ist.

⁴ Ein Sternchen (*) bei einer biblischen Textstelle verweist auf die Annahme einer gegenüber dem kanonischen ‚Endtext‘ vorgegebenen älteren bzw. primären Textform.

⁵ Vgl. zur „Literarizität“ Barsch (2001: 376 f.); zur grundsätzlichen Unabhängigkeit von Fiktion und Literatur Zipfel (2001: 320-22).

⁶ So Fludernik (2010: 74) in Zusammenfassung von Wolf (1993). Die Erkenntnis dieser Konstruiertheit bzw. Erfundenheit hängt entscheidend vom Wissensstand des Rezipienten ab.

ferenzialisierbare Gespräche in wörtlicher Rede, ein allwissender Erzähler, unwahrscheinliche und unglaubwürdige Elemente usw. sind nicht völlig eindeutig. Wie das textpragmatisch-kommunikative Verständnis eines Textes kann auch das Verständnis von Fiktionalitätssignalen nach historischen oder sozialen Kontexten variieren.⁷ Das Verstehen eines biblischen Erzähltextes einerseits auf der Ebene der historischen Textproduktion oder Textüberlieferung und -verwendung und andererseits auf der Ebene einer aktuellen Textrezeption kann durchaus unterschiedlich ausfallen: Was auf der Ebene der historischen Textproduktion oder Textüberlieferung im Sinne des faktualen Erzählens gilt, kann auf der Ebene einer aktuellen analytischen Rezeption als fiktionales Erzählen verstanden und beschrieben werden.⁸

Dass die fiktional transportierte Textbotschaft in einem das Historische übersteigenden Sinn nicht weniger *wahr* ist, hat schon Aristoteles anerkannt (vgl. *Poetik*: 9. Kap., 1451b). Im fiktionalen Erzählen geht es um eine die Rekonstruktion gewesener Wirklichkeit übersteigende *neue Sinnbildung*. Mit anderen Worten, fiktionales Erzählen ist Erzählen mit dem Geltungsanspruch einer „Sinnbildung im Medium der Literatur“ (Seip 2002: 195). Erzählt wird mit einer „Offenheit“ (196)⁹ des Textes, die dem Leser Identifikations- und Anschlussmöglichkeiten eröffnet, wie etwa in der biblischen Josefsgeschichte oder im Buch Ijob/Hiob.

⁷ Martínez/Scheffel (2012: 17): „Fiktional ist ein Text demnach nicht an und für sich, sondern in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext, d. h. er ist fiktional für ein Individuum, eine Gruppe, eine Gesellschaft, in einer bestimmten Situation, in einer bestimmten Epoche.“

⁸ Schwierig ist die Frage eines Fiktionalitätsbewusstseins auf der Ebene der Textproduktion in biblischen (Geschichts-)Erzählungen, vgl. Oeming (1984: 261 f.). Fiktionsbewusstsein ist auf der Gestaltungsebene eher anzunehmen, wenn kompositions- und redaktionsgeschichtliche Gestaltungen oder Geschichtskonstruktionen analytisch nachweisbar sind. – Auf der Ebene heutiger Rezeption, nicht ebenso in historischer Textverwendung, erscheint z. B. die Geschichte in Gen 22,*1-19 sicher als fiktional erzählt: die Erzählung von der höchsten Gefährdung des Sohnes Isaak in der extremsten Erprobung der Gottesfurcht Abrahams durch das so anstößige göttliche Geheiß, diesen geliebten Sohn zu opfern. Der Erzähler setzt ‚auktorial‘ ein: Er weiß mehr als die Textfigur Abraham. Er weiß nämlich nach Gen 22,1, dass „der Gott“ Abraham erprobt. Er signalisiert damit zugleich, dass hier keine skandalöse Forderung tatsächlich eingelöst werden soll. Im Anschluss an Genette (1992: 77) können wir von einer externen Fokalisation sprechen: d. h. die Handlungsabfolge, der *Plot*, wird ganz objektivierend erzählt, ohne jeden Hinweis auf die Gefühle des Abraham. Umso mehr aber wird der Rezipient mit seinen Gefühlen einbezogen und motiviert, Abraham als Paradigma des auch im Nichtverstehen an Gott festhaltenden Gottestreuens für sich zu entdecken.

⁹ So nach Umberto Eco (2012: 25 ff.).

1.2 Grundlegendes zum Verstehen biblischer (Erzähl-)Literatur

Biblische Literaturen allgemein und Erzähltexte im Besonderen¹⁰ verstehen sich auf der Ebene des von einer Glaubensgemeinschaft (Israel/Kirche) getragenen *Kanons von Schriften* als Texte, die grundlegend religiösen Glauben, Lebens- und Weltdeutung und menschliches Handeln orientieren, und zwar als unterschiedliche menschliche *Bezeugungen* von Transzendenzerfahrungen. Diese erheben je auf ihre Weise den Anspruch, auf ein wahres Geschehen göttlicher Offenbarung zu verweisen, bei aller geschichtlichen Bedingtheit dieses menschlichen Zeugnisses. Von diesem Offenbarungsgeschehen her erzählen, reflektieren und *bezeugen* die Texte menschliche Glaubenserfahrungen und mit diesen ein Glaubenswissen, das auf Gotteserkenntnis und deren Weitergabe zielt. Kurz: Biblische Erzählungen haben *konfessorischen Charakter*.¹¹

Erzähltexte des Alten und Neuen Testaments (im Folgenden AT und NT) zeigen auf der Ebene des Kanons gerade in Schlussabschnitten literarischer Komplexe eine charakteristische ‚*Offenheit*‘ hin auf die Gegenwart von Leserinnen und Lesern biblischer Texte. Dies hat Heinz-Günter Schöttler (2006: 34-64) eindrucksvoll nachgewiesen. Damit ist jene Kompetenz biblischer Texte angesprochen, die Schalom Ben Chorin die „paradigmatische Transparenz“ (1991: 305) biblischer Texte genannt hat, nämlich ihre modellhafte orientierende Durchsichtigkeit hin auf je neue Lebensgeschichten und Erfahrungen von Menschen. Dieser Geltungsanspruch, paradigmatisch transparent zu sein, lässt sich *exemplarisch an der Exodus-Überlieferung*, der Erzählung vom Auszug der Mose-Gruppe aus Ägypten, d. h. von der Rettung der aus späterer Sicht so genannten „Israeliten“ am „Schilfmeer“ bzw. einfach am „Meer“ (Ex 13,17-14,31; 13,21; 15,1-21) veranschaulichen. So heißt es im nachbiblischen Mischna-Traktat Pesachim (X, 5): „In jedem Zeitalter ist jeder verpflichtet, sich vorzustellen, als sei er selbst aus Ägypten gezogen, denn es heißt [Ex 13,8]: *An jenem Tag sollst du deinem Sohn also erzählen: Wegen dessen, was der Herr für mich getan hat, als ich aus Ägypten zog.*“¹²

Wenn die Lesenden der Bibel dies aktualisierend jeweils so verstehen sollen, *als seien sie selbst betroffen*, dann erhält der biblische Text die Funktion eines Modells, eben jene paradigmatische Transparenz hin auf neue Lebensgeschichten von Rezipienten des Textes. Dieser Geltungsanspruch des Modellhaften, dieses Transpa-

¹⁰ Eine ausgezeichnete literaturwissenschaftliche Einführung in das Erzählen der Hebräischen Bibel bietet Bar-Efrat (2006). Eine gute Einführung in den „Umgang mit der Fiktionalität biblischer Texte“ bietet Schöttler (2006). Vgl. bes. auch Kutzer (2006). Kaum berücksichtigt bleiben allerdings die Fragen des ‚faktualen‘ Erzählens! Zur Erzählliteratur der Bibel in der englischsprachigen Literatur vgl. exemplarisch Licht (1986), Sternberg (1987), Burridge (1992), Bodine (1995) und die eingehende Darstellung von „narrative art and poetry“ in den Samuelbüchern durch Fokkelman (1981-93).

¹¹ Das gilt sogar noch für eine Schrift wie das Hohelied, bestehend aus erotischen Liebesliedern. Auf der Ebene des Kanons werden diese Lieder eingebunden in das Gottesverständnis Israels, sie werden zu Zeugnissen der Schöpfermacht Gottes, die Liebeskraft schenkt.

¹² Übersetzt im Anschluss an Goldschmidt (2002: 665).

rent-Sein für Erfahrungen und Lebenssituationen der Lesenden kommt dem biblischen Text mit seinem konfessorischen Charakter auf der Ebene des Kanons zu, gleich, ob es sich um einen primär faktual oder fiktional erzählten Text handelt. Das Modellhafte aber, verstanden als Leseanweisung – lies ‚als ob‘ du selbst direkt betroffen seiest! – ist eine fiktionale Größe. Die modellhafte Transparenz des kanonisierten biblischen Textes als Literatur¹³ macht aus einem ursprünglich geschichtlich-situationsgebundenen Text einen überzeitlich gültigen und auslegungsoffenen Text, ohne dass dieser das Signum seiner geschichtlichen Verankerung völlig abstreifen müsste. *Insofern ist mit der Kanonisierung eine Fiktionalisierung des Textes verbunden.* Sie lockert den biblischen Einzeltext aus seiner ursprünglichen, situativ-kommunikativen Verankerung. Dieses Verständnis der ‚Offenheit‘ des biblischen Textes hängt mit der Bedeutung des *Gedächtnisses* in Israel zusammen. ‚Gedächtnis‘ (*zikkaron*) ist nicht bloße Erinnerung an Vergangenes, sondern identitäts- und existenzbegründende Erinnerung, wirksame Vergegenwärtigung des Vergangenen. In solcher Erinnerung soll der Lesende des Glaubens Israels inne werden. „Glaube und Gedächtnis gehören in Israel zusammen“ (Bovon 1989: 36). Dies gilt für die Bibel des Judentums, faktisch die Bibel Jesu bzw. christlich gesprochen für das Alte Testament. Es gilt jedoch auch für das Neue Testament.

Die beschriebene Art der Fiktionalisierung des kanonisierten biblischen Textes, sein Anspruch, modellhaft bzw. paradigmatisch transparent zu sein auf neue Lebenswirklichkeiten von Menschen hin und der Lebensdeutung und Handlungsorientierung zu dienen, wirkt sich auf die Referenzfunktion und den Erzählmodus des Textes aus: Dem biblischen Text kommt *eine neue implizite Referenzfunktion* zu, nämlich ein paradigmatischer Bezug des Erzählten auf die Kommunikationssituation und Lebenswirklichkeit je neuer Textrezipienten. Insofern ein biblischer Erzähltext auf Wirkung, auf Aneignung und Umsetzung im Leben der Rezipienten zielt, kann man daher m. E. genauer *von der sekundären impliziten Dimension einer normativ-faktualen Erzählung bzw. einer „normativen Wirklichkeitserzählung“* reden (so nach der Terminologie von Klein/Martínez 2009: 6). Diese Dimension wird gerade durch die fiktionalisierende Modellhaftigkeit des Textes ermöglicht und vermittelt.

Diese Zusammenhänge ließen sich biblisch an einem Textbereich besonders gut verdeutlichen, den wir nicht primär zur erzählenden Literatur rechnen: an den Prophetenschriften der Bibel. Ich möchte keineswegs sagen, dass die ursprüngliche, aus der konkreten Redesituation des einzelnen (mündlichen) Prophetenwortes sich ergebende Referenzfunktion durch Verschriftung, Fortschreibung und Bearbeitung bis hin zum vorliegenden Prophetenbuch aufgehoben ist, so Kutzer (2006: 196); aber der Weg bis hin zur Prophetenbuchbildung *fiktionalisiert den prophetischen Text*, befreit ihn von der *ausschließlichen* Bindung an die primäre Redesituation, macht ihn neu und umfassender anwendbar, aktualisierbar und wirksam.¹⁴

¹³ Liss (2004: 32): „Kanonbildung ist damit *Literaturbildung* im eigentlichen Sinn.“

¹⁴ Wie von der ‚Endgestalt‘ eines prophetischen Textes im Prophetenbuch überlieferungskritisch nach der originären Gestalt von Prophetenworten zurückgefragt werden kann und wel-

Als Einstieg in meinen Überblick zur Frage nach dem faktualen und fiktionalen Erzählmodus in biblischen Texten wähle ich einen Textzusammenhang aus dem Neuen Testament, das Lukasevangelium. Es wird durch einen erzähltheoretisch besonders interessanten Prolog eingeführt.

2. Erzählen im Lukasevangelium

Der stilistisch gefeilte Prolog des Lukasevangeliums *Lk 1, 1-4* ist einzigartig innerhalb der Evangelienliteratur. Es handelt sich um einen metanarrativen Kommentar einer Erzählinstanz, die nur hier in der Ich-Form auftritt (in V. 3). Ab *Lk 1,5* wird in der Evangeliumserzählung mit impliziter Erzählinstanz auktorial erzählt.

- 1 Da ja schon viele sich daran gemacht haben, eine Erzählung abzufassen über die Ereignisse, die unter uns erfüllt worden sind,
- 2 so wie (sie) uns die überliefert haben, die von Anfang an Augenzeugen und Diener des Wortes geworden sind,
- 3 schien es auch mir als dem, der allem von Anbeginn sorgfältig nachgegangen ist, (es) für dich der Reihe nach aufschreiben zu sollen, verehrter Theophilus,
- 4 damit du die Zuverlässigkeit (ἀσφάλεια) der Worte, über die du unterwiesen worden bist, genau erkennst.

Der Prolog *Lk 1,1-4*, stilisiert wie Prologe anderer literarischer Werke der Antike (Bovon 1989: 30 f., 32 f.), leitet wohl nicht nur das Evangelium selbst ein, sondern auch die Apostelgeschichte, die ihrerseits mit einem kurzen Vorwort einsetzt (*Apg 1,1-3*). Der im Ich-Stil Redende präsentiert sich, allerdings ohne Namensnennung, als Autor des gesamten ‚lukanischen‘ Doppelwerkes, das aus Lukasevangelium und Apostelgeschichte besteht.¹⁵ Nun ist methodisch-narratologisch gewiss zwischen dem expliziten Ich des Prologs, der impliziten Erzählerinstanz in der gesamten Evangeliumserzählung und dem realen Autor zu unterscheiden. Ich sehe aber keinen Grund, die Ich-Rede des Prologs nicht sachlich auf den realen Autor dieser Evangeliumserzählung zu beziehen. Es geht um das, was Genette für eine sachliche Identität von Autor und Erzähler voraussetzt, nämlich um „die ernsthafte Beglaubigung einer Erzählung durch den Autor, der für ihren Wahrheitsgehalt bürgt“ (1992: 85).¹⁶ Der Prolog dient dem Nachweis der Glaubwürdigkeit, der Au-

cher Wandel von textpragmatischen Mitteilungs- und Wirkfunktionen damit verbunden ist, habe ich am Beispiel von Hosea Kap. 11 zu zeigen versucht, vgl. Irsigler (2007: 87-121).

¹⁵ Der Name des Verfassers fällt im Prolog auffälliger Weise nicht. Nach der altkirchlichen Tradition wird dieses Evangelium dem zeitweiligen Paulusmitarbeiter Lukas zugeschrieben. Das kurze Vorwort der Apostelgeschichte in *Apg 1,1-3* verweist ausdrücklich auf das Lukasevangelium als „das erste Buch“ des Werkes des Verfassers und entsprechend auf den Prolog *Lk 1,1-4* zurück, wiederum mit „Theophilus“ als Adressaten (*Apg 1,1*).

¹⁶ Schmitz insistiert im Blick auf *Lk 1,1-4* auf der Aussage: „Die Instanz, die einen Text erzählt, ist *nicht* mit dem realen Autor identisch“ (2006: 143). Gewiss ist dieses Ich „die Erzählinstanz, die die folgende Geschichte über das Leben von Jesus aus Nazareth erzählt“ (143). Der gebildete Autor stellt sich im Prolog als ein Literat und Historiograph vor, um

thentifizierung des Erzählers und des Erzählten. Der angesprochene Leser „Theophilus“, wohl ein sog. Heidenchrist, soll verlässliche Informationen über Ereignisse, über Leben, Tod und Auferstehung des Messias erhalten. Der Autor will über seine diskret kritisierten Vorgänger¹⁷ hinaus zuverlässig, präzise und umfassend berichten. Er will mit den erzählten historischen Ereignissen zugleich den Inhalt seines Glaubens vermitteln, den sich der Adressat (mit Theophilus sind alle weiteren Lesenden und Hörenden angesprochen) zu eigen machen kann. *Dieser ‚Lukas‘ des Prologs will also überzeugen, bestätigen, die Wahrheit der Ereignisse bekräftigen.* Diese Art der Rezeptionsbezogenheit bestätigt den *faktualen* Charakter der Evangeliumserzählung. Im Erzählen verbinden sich unlöslich der dokumentarische Anspruch und die theologische Intention. Die lukanische Evangeliumserzählung versteht sich ihrem Geltungsanspruch gemäß somit *wesentlich als konfessorische und faktuale Erzählung*. Sie ist allerdings in einem doppelten Sinne faktual, nämlich einerseits *deskriptiv mit dokumentarischem Anspruch* als Darstellung realer, wahrer Sachverhalte und andererseits zugleich und vor allem auch *normativ*, da die Evangelienverkündigung auf Aneignung durch ihre Adressaten zielt.¹⁸

Das schließt nicht aus, dass die Evangeliumserzählung *fiktionale Züge, Erzählverfahren und Inhalte* impliziert, etwa schon hinsichtlich des konstruierten Aufbaus, der nur *chronologisch gedachten* Anordnung des Erzählstoffes¹⁹, auch hinsichtlich der spezifisch lukanischen Gesamtdeutung des historischen Jesus als barmherzigem Heilbringer der Verlorenen, der Armen, der sozial Entrechteten, der Frauen, der Zöllner und der Sünder. *Fiktional* sind natürlich die gerade für Lukas so typischen *Gleichmiserzählungen*; in diesen fungiert Jesus im Evangelium als erzählter Erzähler. Fiktionales bzw. fiktive Elemente zeigen sich dazu im Einzelnen besonders in der lukanischen Kindheitsgeschichte Jesu.²⁰ Die Grenze zwischen faktuellem und fik-

die Wahrheit und Glaubwürdigkeit seiner Darstellung zu unterstreichen. Er ist selbst kein „Augenzeuge“ (Lk 1,2) mehr, betont aber die Sorgfalt, mit der er den Überlieferungen von Jesus nachgegangen ist. Es besteht kein begründeter Anlass, an der erfüllten Aufrichtigkeitsbedingung der Sprechakte in Lk 1,1-4 bzw. an der Ernsthaftigkeit der Beglaubigung der Evangeliumserzählung durch den realen Autor zu zweifeln, auch wenn dieser wenig von sich selbst und auch seinen Namen nicht mitteilt. Zur Frage nach dem Verfasser des nach der altkirchlichen Tradition dem Lukas zugeschriebenen Evangeliums sowie der Apostelgeschichte vgl. Bovon (1989: 22-24) und Pesch (1986: 25-27).

¹⁷ Vor allem das Markus-Evangelium und die Logienquelle Q, d. h. eine Sammlung von Jesus-Worten aus urkirchlicher Tradition, die als eine der Quellen des Matthäus- und des Lukasevangeliums den Verfassern dieser Evangelien vorgelegen haben muss.

¹⁸ Zum Lukasevangelium als Beispiel einer „Wirklichkeitserzählung“ vgl. auch Mauz: „Historisch“ vom Heiland der Armen und Sünder erzählen“ (2009: 207-10).

¹⁹ Dreiteiliger Aufbau mit zwei großen Sondergut-Einschaltungen gegenüber Markus, davor die Kindheitsgeschichte Jesu.

²⁰ Dies kann man z. B. an der Geschichte der Hirten in der Geburtsgeschichte beobachten, die einerseits Jesus mit dem Hirten und König David assoziieren, andererseits signalisieren, dass Jesu Botschaft vom sich ereignenden Reich Gottes gerade für die Armen Heil und Rettung bedeutet – ein charakteristisches Anliegen des ganzen Lukasevangeliums. Hinzuweisen ist auch auf das Paradox, dass das Kind in der Futterkrippe, das keine Herberge findet, der wahre *Sotér* (σωτήρ) ‚Retter‘ ist, gegenüber dem Selbstanspruch des römischen Kaisers, *Soter* zu sein.

tionalem Erzählen kann fast unmerklich überschritten werden. Gleichwohl bleibt der *dominante faktuale Geltungsanspruch* des authentisch zuverlässigen Erzählens erhalten. Was Knut Backhaus für die Apostelgeschichte vor dem Hintergrund der rhetorisch-mimetisch-paideutischen Funktionseinheit der hellenistisch-frühreichs-römischen Geschichtsschreibung feststellt, gilt entsprechend für das Evangelium des Lukas: „Seine fiktionalen Erzählelemente wollen die historischen Ereignisse beleuchten, kompakt und transparent werden lassen, vertiefen, nicht ersetzen“ (2007: 41). Entscheidend ist für den Evangelisten die auch mit fiktionalen Zügen erzählte *Botschaft*, eine *authentische* Deutung Jesu als des Messias/Christus, des wahren Sohnes Gottes, der die Menschenliebe Gottes, seine unbedingte barmherzige Zuwendung offenbart, verkündet und verkörpert. Es handelt sich also um das, was man mit Recht „narrative Theologie“ genannt hat.²¹

3. Fiktionale Erzähltexte im Alten/Ersten Testament

3.1 Dominant fiktionale Texte im Überblick

Einige Schriften bzw. Bücher des AT machen aus ihrem fiktionalen Charakter keinen Hehl, sondern stellen ihre Fiktionalität mehr oder weniger plakativ zur Schau. Aus der *Hebräischen Bibel* sind zu nennen: die *Königsfiktion im Buch Koblelet in Kob 1,12-2,11/26*; die Bücher *Ijob/Hiob* und *Ester* (erweitert in griechischer Fassung) sowie das prophetische parabelhafte *Jona-Büchlein*. Als fiktional zu nennen ist auch *das apokalyptische Buch Daniel* (hebräisch und aramäisch, Zusätze in der griechischen Fassung) mit literarischen Visionsschilderungen, die politisch motiviert sind.

Von den *griechisch überlieferten sog. deuterokanonischen Büchern* verschleiern ihre Fiktionalität keineswegs die Bücher *Tobit*, *Judit*, *Baruch* (1-5, mit Bar 6: Brief des Jeremia); weitgehend fiktional erzählend ist auch das *2. Makkabäerbuch* mit ehrlichem Vorwort (2,19-32), in dem der Erzähler bekennt, dass er nicht Geschichtsschreiber sein will, sondern Nacherzähler, der unterhaltend und der religiösen Erbauung nützlich schreibt, auch wenn er sich einer auszugshaften Rezeption des Geschichtswerks des Jason von Zyrene (2,23) bedient.

Ich greife ein Textbeispiel aus der Weisheitsliteratur des biblischen Israel heraus:

3.2 Das Buch Ijob (Hiob)

Das hebräische Buch Ijob spiegelt geradezu in seiner hochpoetischen Gestaltung mit Rahmenerzählung und zentraler Dialog-Dichtung und in seiner ebenso gelehrten wie bilderreichen Sprache die Schwere der in ihm durchkämpften mensch-

²¹ Mit Weinrich (1973) und z. B. auch Metz (1973), Wenzel (1996, 1997); vgl. auch Wenzel (2008: 75-106) zu einer theologischen Hermeneutik der Narration.

lichen Anfechtung wider. Grund der Anfechtung ist in der zentralen Dichtung (ab Kap. 3) das als ungerecht und unerklärlich empfundene Leiden, das zu einer für die Ijob-Figur unerträglichen menschlich-göttlichen Beziehungsproblematik führt.²² Das komplex erzählende Ijobbuch ist poetische Literatur, die sich *sowohl durch die Konstruiertheit der Gestaltung (fictio) wie durch das Erfundensein der Ijob-Geschichte (fictum) auszeichnet*. Das Ijobbuch ist *fiktional erzählende* Literatur, die gerade deshalb so beispielhafte allgemein-menschliche Gültigkeit beansprucht.

Synchron gesehen erscheint das Ijobbuch wie ein kleines Gebirge an Literatur mit mehreren Höhenzügen. Dass das Ijob-Buch *diachron gesehen* aus einer über Jahrhunderte sich erstreckenden Entstehungsgeschichte hervorgegangen ist, hat die exegetische Forschung schon seit dem 19. Jh. konsensfähig erwiesen. Im Werdengang des Ijobbuches zeigt sich der immer neue Versuch, mit den Ijob-Grundfragen zurechtzukommen und Antworten zu finden, die dann in die Gesamtkonstruktion des Buches eingegangen sind.

Die Rahmenerzählung, eine einstmals selbstständige weisheitliche Lehrerzählung liegt in Ijob 1-2,10 und 42,10*-17 vor; sie ist schon erweitert durch die beiden Himmelsszenen mit den Gesprächen zwischen JHWH und „dem Satan“, der stets mit Artikel eingeführt wird als Bezeichnung der *Widersacherfunktion* (kein genuiner Eigenname). Der Rahmenerzählung geht es um die Frage: Wie verhält sich der rechtschaffene gottesfürchtige Mensch richtig, wenn ihn unerklärliches Leid trifft? Die Erzählung setzt geradezu *märchenhaft* ein: „Es war ein Mann im Lande Uz, dessen Name Ijob war“ (1,1). Wo das Land Uz liegt (im nördlichen Ostjordanland oder doch eher weit im Süden Palästinas in von Edom beherrschtem Gebiet)²³ wird nicht gesagt. Eine Zeitbestimmung fehlt ganz. Schon der Einsatz der Erzählung deutet darauf hin, dass es nicht um eine bestimmte geschichtliche Gestalt geht. Ijob ist von vornherein Beispiel eines Menschen, den unerklärliches Leid trifft; er repräsentiert ein modellhaftes Menschenleben und -geschick, in dem sich Menschen, unabhängig von Raum und Zeit, je auf ihre leidvolle Weise wiederfinden können. Mir scheint es nicht ausgeschlossen, dass auch der *Name Ijob* mit Bedacht gewählt ist. Der Name Ijob leitet sich nämlich von einer Fragepartikel und dem theophor, d. h. als Gottesbezeichnung verstandenen Substantiv *'ab* ‚Vater‘ her, wie akkadische Namensparallelen zeigen.²⁴ Er bedeutet als Fragesatzname „Wo ist der (göttliche) Vater?“. Damit ist eine Grundperspektive des Ijobbuches angesprochen, die schon implizit in der Rahmenerzählung präsent ist, dann aber in der zentralen Dichtung von der Ijob-Figur in ihrem Rechtsstreit mit Gott explizit formuliert wird: Der Mensch fragt

²² Im Bereich der sumerisch-akkadischen (und altägyptischen) Auseinandersetzungsliteratur kommen dem Ijobbuch in dieser Hinsicht am ehesten noch die babylonischen Dichtungen *Ludlul bel nemeqi* (Ich will preisen den Herrn der Weisheit) und die akrostichische sog. babylonische Theodizee nahe.

²³ Wahrscheinlich primär im nördlichen Hiğaz im nördlichen Westarabien, vgl. zur Diskussion *HAH* (2013: 938). Das Land Uz ist neben Ijob 1,1 noch in Kgl 4,21; Jer 25,20 belegt.

²⁴ Vgl. *HAH* (2013: 45): aus: *aya 'abu*; Fohrer (1989: 71 f.).

nach dem Grund des Handelns Gottes, anders gewendet, nach dem dem Menschen *gütig* (als ‚Vater‘) zugewandten Gott.

Ein Fiktionalitätssignal in der Rahmenerzählung ist zweifellos auch die Zahlensymbolik, die auf Ganzheit zielt. Vierfach wird Ijob als rechtschaffen bezeichnet: Er ist „recht und redlich und gottesfürchtig und das Böse meidend“ (Ijob 1,1). Sein ursprünglich vollendetes Glück besteht darin, dass er sieben Söhne und drei Töchter hat und dazu reichen Besitz: 7000 Stück Kleinvieh, 3000 Kamele, 500 Gespanne Rinder, 500 Eselinnen und natürlich zahlreiches Gesinde. Wie die alte Lehrerzählung anfängt, so schließt sie auch (42,10*; 42,11-17): märchenhaft! Ijob wird wieder mit zahlreichem, sogar verdoppeltem Besitz gesegnet und hat wieder sieben Söhne und drei wunderschöne Töchter. Er lebt nach all den schrecklichen Ereignissen, die ihn nach den berühmten Ijobsbotschaften (1,13-19) und in der aussatzartigen Krankheit (2,1-10) getroffen hatten, noch 140 Jahre und stirbt wie ein Patriarch „alt und lebenssatt“ (42,16-17).

In diesen älteren, erzählenden Rahmen eingespannt ist nun *die komplexe zentrale Ijobdichtung als erzählte Reden*. Statt des Ijobs der geduldigen ergebenen Daseinshinnahme der Rahmenerzählung führt sie den rebellischen, gegen sein als so ungerecht empfundenen Schicksal aufbegehrenden, mit seinen sog. Freunden und vor allem mit Gott streitenden Ijob ein, der gleichwohl nie von Gott lässt. Die Konstruiertheit der zentralen Dichtung zeigt sich im Aufbau. Die primäre Grundform dieser Dichtung erzählter Reden enthält drei Redegänge des Dialogs Ijobs mit den drei Freunden. Jeder Redegang enthält sechs Reden, drei Reden Ijobs und jeweils darauf eine Freundesrede.²⁵ Die Freunde stellen sich als leidige Tröster und als Vertreter einer starren Vergeltungslehre heraus, d. h. eines *berechenbaren* Tun-Ergehen-Zusammenhangs. Sie gehen nicht nur von der oft gemachten Erfahrung aus, dass ein bestimmtes Tun und Sich-Verhalten eines Menschen ein dem Tun entsprechendes Ergehen hervorruft, sondern wollen umgekehrt aus dem Ergehen auf ein bestimmtes Tun des Menschen schließen, d. h. aus dem leidvollen Zustand Ijobs auf dessen Sünde und Schuld. In der Vorstellung der Freunde Ijobs handelt Gott am Menschen genau nach diesem Tun-Ergehen-Modell; sie vertreten damit ein ideologisiertes Gottesbild. Sie stempeln Ijob zunehmend zum Frevler (Kap. 3-27).

Die Reden schöpfen aus weisheitlicher, psalmistischer und jurisdischer Tradition. Sie gestalten so die extremste Auseinandersetzung Ijobs mit Gott, genauer mit dem überkommenen weisheitlich geprägten Gottesbild der gerechten Vergeltung. Durchweg sind zwei funktionale Dimensionen der Ijob-Figur lebendig. Einerseits geht es bei Ijob um *ein existenziell-persönliches Lebensgeschick*, das gleichwohl paradigmatischen Charakter hat. Andererseits geht es ausdrücklich um *das allgemein-menschliche Geschick* von schwerem Leid, Hinfälligkeit und Vergänglichkeit.

²⁵ Die allerletzte Freundesrede fehlt. In Ijob 32-37 folgen indes sekundär eingesetzte eigenständige ‚Reden Elihus‘.

keit, wie z. B. in den großen Menschheitsklagen Ijobs in Kap. 7 und 14, zuge- spitzt schon in der auslösenden Klage Kap. 3 (V. 20): Warum gibt Gott über- haupt dem elenden, dem durch Leid verbitterten Menschen Lebenslicht?

Die Gestalt Ijobs wie auch das textimmanent entworfene Gottesbild der Ijob- Figur, beide werden in der sich verschärfenden Rechtsauseinandersetzung Ijobs mit Gott als *literarisch mythisiert* mit Hilfe des Chaoskampfmotivs dargestellt. Im Mythos bändigt der Gott das urzeitliche Meeresmonster, um entweder Schöp- fung als Ordnung zu ermöglichen oder die geschaffene Welt zu stabilisieren.²⁶ Für den leidenden Ijob erscheint Gott als eine solche feindselige, chaotische Macht (z. B. Ijob 16,9-14; 19,6-12). Umgekehrt beklagt Ijob, dass er sich wie das chaotische Urzeitmonster behandelt sieht (7,12); wenn Ijob seinen Geburtstag und seine Empfängnisnacht verwünscht (3,1-10), so wünscht er nichts weniger herbei als den Rückfall der Schöpfungsordnung in das Dunkel des Chaos. Sol- cherart Mythisierung der Ijob-Figur und ihres Gottesbildes unterstreicht die prin- zipielle, überzeitliche und universale Bedeutung der Auseinandersetzung Ijobs mit Gott. *Diese Mythisierung aber ist ein nicht zu übersehendes Fiktionalitätssignal in den erzählten Ijob-Reden.*

Worum es in der gesamten zentralen Ijobdichtung bis hin zu den abschlie- ßenden Gottesreden und der Ijob-Antwort (38,1-42,6) geht, wird im Redeprozess zunehmend deutlich. *Mitteilungsziel* ist ein anderes, neu gewonnenes Gottesver- ständnis. Es taucht schon in den Hoffnungsaufschwüngen Ijobs aus tiefster Ver- zweiflung auf: Gott als Bürge für den Menschen, als sein „Löser“, der verlorene Integrität wieder herstellt (16,18-22; 19,23-27). Die Gottesreden (38,1-39,30; 40,6- 41,26) mit ihren eindrücklichen Schöpfungsbildern bringen etwas wie eine poeti- sche schöpfungstheologische Rechtfertigung Gottes. Es ist ein Gott, der alles menschliche Begreifen übersteigt, dessen undurchschaubarem, sinnstiftendem, kreativen Handeln der Ijob-Mensch, der in sein menschengemäßes Maß gestellt wird, jedoch trauen darf: „Vom Hörensagen nur hatte ich von dir vernommen“ sagt endlich Ijob, „nun aber hat mein Auge dich geschaut“ (42,5). Es ist ein Schauen als Begegnung, die Vertrauen und Sich-Anvertrauen schafft. Und zu- gleich eine Leerstelle, die der Leser je auf seine Weise füllen kann und soll.

Denn das *Wirkungsziel* der ganzen Dichtung ist entscheidend: Der ganze er- zählte Redeprozess des Ijobbuches wirkt wie *ein therapeutischer Weg*, auf den der Leser als ein Ijob-Mensch sich einlassen kann und soll: *eine implizit normativ- faktuale Dimension der Darstellung*. „Die Heilung, die die Figur des *Ijob* im fiktiona- len Text erfährt, gibt der Text weiter an seine Leser“ (Kutzer 2006: 234).

²⁶ Vgl. bes. Fuchs (1993). Sie untersucht eingehend die Verwendung des Chaoskampfmotivs in der Ijobdichtung.

4. *Fiktionales und konfessorisch-faktales Erzählen in den Schöpfungserzählungen von Genesis 1-3 im Rahmen der biblischen Urgeschichte (Gen 1-9/11)*

Innerhalb der Kapitel des Buches Genesis, die wir als biblische Urgeschichte mit ihren universalen Perspektiven bezeichnen können (Gen 1-9, erweitert bis Gen 11), lässt sich eine Tendenz beobachten, funktional Mythisches, als *Urgeschehen* jenseits geschichtlicher Zeit, gefiltert durch den Eingottglauben Israels, in eine Geschichtsvorstellung, eben eine *Urgeschichte* einzubeziehen. Und diese läuft konsequent auf die mit Abraham (in Gen 12) einsetzende Geschichte bzw. Vorgeschichte Israels zu. Es ist klar, dass sich die Ereignisse des Anfangs, der Entstehung von Mensch und Welt jeder einfachen Beschreibung entziehen, sie können aber *erzählerisch fiktional vorstellbar* und anschaulich gemacht werden.²⁷

Bekanntlich sind in Gen 1-3 zwei sehr unterschiedliche Schöpfungserzählungen, Gen 1,1-2,4a und Gen 2,4b-3,24, redaktionell kombiniert, als die Schöpfungsgrundlage, aber auch als Verstehensvoraussetzung für alles Folgende. Die ältere liegt in der *Garten-Eden-Erzählung Gen *2, 5-3, 24* vor und geht auf zwei mythisch-narrative Erzählzusammenhänge zurück, einerseits von „dem Menschen“ (*ba*=‘*adam*), der von Gott aus der Ackererde (*ba*=‘*adamā*) erschaffen ist (Herkunftsangabe zielt auf Wesensbeschreibung!), und andererseits von der Erschaffung der Frau als echtem gleichwertigen Gegenüber zum Mann. *Gen 2-3 verdeutlicht eine grundlegende anthropologische Ambivalenz*. Gen 2 stellt den Menschen in seinen *fundamentalen und bleibend gültigen Beziehungen* vor: die Grundbeziehung zu Gott als seinem Schöpfer, zum Lebens- und Arbeitsraum, zu den Tieren als Mitgeschöpfen und endlich die ebenbürtige Beziehung von Mann und Frau, ihr Aufeinanderzustreben und ihre Gemeinschaft. Der Mensch, hier eher als Naturwesen mit von Gott geschenkten Entfaltungsmöglichkeiten vorgestellt, lebt da im nichtautonomen Zustand und in ungebrochener Gottesnähe. Anders in Gen 3: In den Tatfolgebestimmungen (3,14-19) der Gebotsübertretung wird die erfahrene tatsächliche Lebenswelt des Menschen, der primären Textrezipienten, vorgestellt: Die Frau gebiert Kinder unter Schmerzen; aus dem ebenbürtigen Verhältnis zum Mann ist faktisch ein Unterordnungsverhältnis geworden.²⁸ Der Mann muss sich den Lebensunterhalt im Schweiß seines Angesichts mühevoll verdienen. Den Menschen erwartet der Tod als Rückkehr zu der Erde, von der er genommen wurde. Der Mensch hat sich zwar tragisch aus dem nichtautonomen Zustand in einen Zustand relativer Autonomie ‚befreit‘, aber es ist ein Zustand nur noch gebrochener Gottesnähe. Aus der Sicht der erfahrenen tatsächlichen Lebenswelt des Menschen in Gen 3 erscheint aber der Mensch in Gen 2 und sei-

²⁷ Vgl. auch Kutzer (2006: 206) und insgesamt (206-16).

²⁸ Es wird nach dem biblischen Hohenlied in der Liebe von Mann und Frau wieder aufgehoben: Liebe als Rückkehr ins Paradies!

ne ungebrochene Nähe zum fürsorglichen Schöpfergott als bleibende potenzielle Schöpfungswirklichkeit gegenüber der tatsächlich erfahrbaren Schöpfung.

Auf eine ähnliche Ambivalenz wie jene zwischen Gen 2 und Gen 3 stoßen wir in der sog. Priesterschrift im Pentateuch aus dem späten 6. Jh. v. Chr. Und wieder geht es um die Kontinuität des Geschaffenen und zugleich um einen Bruch, der sich in der aktuell wahrnehmbaren Wirklichkeit zeigt. Das Eingangsportale der Bibel ist der sehr reflektiert durchkonstruierte *Welt- und Menschen-Schöpfungsbericht in Gen 1,1-2,4a* mit seinem Sieben-Tage-Schema. Der Text verteilt acht Schöpfungswerke des einen königlich souveränen Gottes auf sechs Schöpfungs-Tage. Schon in der planmäßigen, von vornherein literarischen Gestalt mit ihrem Wort- und Tatbericht, mit ihren listenwissenschaftlichen Aufzählungen und ihrer hymnisch konnotierten Redefunktion entfernt sich der priesterschriftliche sog. Schöpfungsbericht deutlich stärker als Gen 2-3 von dem Typ der „ursprünglichen Mythen“ als primär mündlichen traditionellen Erzählungen von den jenseits geschichtlicher Zeit liegenden stiftenden Ursprüngen gegenwärtiger Wirklichkeit. Der Schöpfungsbericht, kurz Gen 1, ist in der Priesterschrift auch gar nicht eigentlich ein Jenseits zur geschichtlichen Zeit, vielmehr der erste Akt der *Weltgeschichte*, die auf die Geschichte Israels zuläuft. *Ziel des Textes in der Werkreihe ist der Mensch, als Mann und Frau, geschaffen als (!) das einzige wahre Bild Gottes auf der Erde. Diese Gottbildlichkeit, aus altorientalischer Königstradition stammend, wird aber nicht ontologisch begründet, sondern funktional erläutert durch eine Kompetenzbeschreibung: Der Mensch ist bestimmt zu kreativ ordnender Herrschaft über die Erde, eine ordnende Leitung der Tierwelt ohne jede Tötung von Tieren; Pflanzen sind die Nahrung für alle lebenden Wesen. Erst recht gibt es keine Herrschaft von Menschen über Menschen! Ziel in der Reihe der Tage ist klar der siebte Tag als Tag der Ruhe und Feier. Es ist der in den ganzen Kosmos eingeschriebene universal gültige Sabbat der Schöpfung.*

Von der faktisch erfahrenen Weltwirklichkeit her erscheint das Bild der Schöpfung von Gen 1,1-2,4a als die ideale Weltordnung des Ursprungs. Wie die Welt sich tatsächlich für die Textrezipienten darstellt, das führt die sog. Priesterschrift als literarische Schicht innerhalb des Buches Genesis in ihrem weiteren Verlauf in Gen 9,1-17 aus. Hier geht es um die Zeit nach der Sintflut, die durch die sich ausbreitende Gewalttat der Menschen heraufbeschworen wurde. Wieder gibt es Kontinuität und Diskontinuität. Erhalten bleibt die Würde der Gottbildlichkeit des Menschen in Mann und Frau. Aber das Nahrungsangebot wird jetzt erweitert, weil das Verhältnis Mensch – Tier sich negativ gewandelt hat. Tiere können nun zur Nahrung für Menschen getötet werden. Man kann fragen: Ist dies eine Form der Kanalisierung menschlicher Aggressivität? Wie dem auch sei, Gott gewährt nicht nur den Menschen, sondern allen Lebewesen nach der Sintflut in der Priesterschrift einen *Bund* als feste Verheißung der Bewahrung und des Bestehens, bildlich veranschaulicht im Zeichen des Regenbogens.

Was ergibt sich nun für die Frage nach Erzählmodus und Intention? Wenn wir uns die Garten-Eden-Erzählung von Gen 2-3 vergegenwärtigen, so ist klar, dass hier jede konkrete lokalgeschichtliche Einordnung unmöglich ist.²⁹ Das Mitteilungsziel der Erzählung liegt in Gen 2-3 und auch im Wort- und Tat-Bericht von Gen 1 nicht in der Ereignis- und Handlungsabfolge als solcher, nicht im Plot der Erzählung, also nicht im ‚Wie‘ des schöpferischen Handelns Gottes. Diese ‚Ereignisse‘, das ‚Wie‘ des Uranfangs kann nur fiktional erzählt und so vorstellbar gemacht werden. Zu diesem Zweck wird zeitgenössisches mytho-empirisches Wissen eingesetzt und in Gen 1 allerdings auch sehr deutlich eine entmythisierende Tendenz der Darstellung. *Das strukturelle Ziel, die entscheidende Textintention liegt, kurz gesagt, im ‚Dass‘ des Erzählten*, in der Tatsache, dass der Mensch nach Gen 2 in von Gott geschaffenen tragenden Beziehungen lebt, dass nach Gen 3 die defizitären Erfahrungen des Menschenlebens von Mann und Frau in tragisch selbst verschuldeten Tat-Folgen bestehen, die aber den Menschen erst vom Naturwesen zum Kulturwesen machen; dass nach Gen 1 alles Kosmische und Irdische, was die Lebenswelt des Menschen und aller Lebewesen ausmacht, von Gott geschaffen ist, ja *unvergleichlich erschaffen* ist (hebr. Verb *brʿ*) – und darüber hinaus, dass dies alles „sehr gut“ (Gen 1,31) geschaffen ist. *All das wird konfessorisch, bekenntnishaft als wahr und wirklich erzählend dargestellt*. Mit anderen Worten, wenn Gen 1 auf die Feststellung Gottes zielt, dass das Geschaffene „sehr gut“ ist, dann soll hier nicht in einer fiktionalen Textwelt ein Urteil abgegeben werden; vielmehr wird nichts weniger behauptet, als dass die gegenwärtig real existierende Welt von ihrem Ursprung von Gott her wirklich gut erschaffen ist. *Im konfessorisch erzählenden Sprechakt wird ein faktualer Geltungsanspruch formuliert*. Entsprechendes gilt in Gen 2 und 3 für die Grundbeziehungen und Grundbefindlichkeiten des Menschen.

Wir sollten daher von zwei sich ergänzenden erzählerischen Dimensionen in den Schöpfungserzählungen reden: In der Dimension, die ich die erzählerische *Oberflächendimension* nennen möchte, wird *fiktional* ein Handlungsablauf des göttlichen Erschaffens erzählt und insofern eine fiktionale Textwelt entworfen. Diese Dimension des fiktionalen Plots des schöpferischen Handelns, der ein ‚Wie‘ des Erschaffens vorstellbar macht, ist jedoch nur Mittel zum entscheidenden Zweck: nämlich im *konfessorisch erzählenden Sprechakt mit faktuellem Geltungsanspruch das ‚Dass‘*, die Tatsächlichkeit des Geschaffenseins von Welt und Mensch durch Gott, zu behaupten und darüber hinaus die Welt als von ihrem Ursprung in Gott her als gut geschaffen darzustellen. Dieser *konfessorisch-faktuale Erzählmodus als authentisches Erzählen* des textlich impliziten Erzählers, wie auch der vorausgesetzten Autoren, erscheint als die entscheidend intendierte *Tiefendimension* des Erzählten.

Im Hinblick auf die erzählerischen Paradoxien im biblischen Weltentwurf von Gen 1-3 (der gottbildliche Mensch und die sehr gute Schöpfung – der Mensch, der wie Gott sein will [Gen 3,5] und die Macht des Bösen) spricht Albrecht Ko-

²⁹ Auch die später eingesetzte sog. Paradiesgeographie in Gen 2,10-14 lässt eine genaue Lokalisierung von Eden (hier Landschaft!) offen.

schorke treffend von der „Koexistenz konfligierender Normenpaare“ (2012: 371-76); gerade sie lösen eine kulturelle Dynamik und eine „nicht versiegende phantasmatische Energie“ (373) aus.

5. *Vom faktualen zum fiktionalen Erzählen in alttestamentlicher Geschichtsschreibung*

Die historisch-kritische Exegese hat seit dem 19. Jahrhundert zweifellos wertvolle Erkenntnisse zu Eigenart und Grundzügen alttestamentlicher Geschichtsschreibung und auch zu plausiblen Faktenwissen im Einzelnen zusammengetragen. Eher abwertend wurden dabei erkannte fiktive Elemente bzw. fiktionale Erzählzüge behandelt, was der Funktion dieser Elemente nicht gerecht wird. Darauf hat besonders Manfred Oeming aufmerksam gemacht (1984: 254-56). In meinem ganz ausschnitthaften Überblick hier versuche ich zu zeigen, dass man in der Bibel einen *Trend von älteren eher faktualen zu jüngeren eher fiktionalen Geschichtsdarstellungen* feststellen kann. Ich beziehe mich hier *nicht* auf die fundierenden und identitätsstiftenden Erzählungen von den Erzvätern bzw. Erzeltern Israels, vom Exodus aus Ägypten und dem Sinai-Ereignis mit ihren vielfach fiktionalen Inhalten und Erzählweisen bei gleichwohl begründeten faktualen Geltungsansprüchen.³⁰ Mit Hans-Joachim Gehrke kann man diese Erzählungen als eine „intentionale Geschichte“ von Israels Anfängen im Sinne einer „Geschichte im Selbstverständnis“ (2005: 30) bezeichnen.³¹ – Auf faktuales Erzählen, gewiss auch mit fiktionalisierenden Erzählzügen und wohl auch z. T. mit fiktiven Inhalten bzw. Motiven treffen wir indes in alten und mehrfach bearbeiteten Geschichtsdarstellungen aus der (vorexilischen) Zeit der Königreiche Israel und Juda. Es versteht sich, dass solche Geschichtsschreibung Vergangenes deutend re-präsentiert.³²

³⁰ Vgl. z. B. zu den *fiktionalen* Zügen der Exodus-Erzählungen nur das Thema-Heft *Exodus. Bibel und Kirche* 62.4 (2007), bes. die Beiträge von K. Bieberstein (210-14) und H. Utzschneider (215-20).

³¹ Eingeführt wurde der Begriff der „intentionalen Geschichte“ von Gehrke (1994: 239-64, bes. 247 ff.): Erzählungen und Sagen „als ‚geglaubte‘ Geschichte“, als das, „was in einer Gruppe von der Vergangenheit *gewusst*, wie über sie *geurteilt*, was mit ihr *gemeint* ist“ – unabhängig davon, was die historische Forschung im modernen Sinne davon hält“ (247).

³² Ihr Wirklichkeitsbegriff ist nicht der von ‚bruta facta‘. Zur „Repräsentanzfunktion der Geschichtserzählung“, vgl. Kutzer (2006: 155), im Anschluss an P. Ricoeur und K. Wenzel. Vgl. forschungsgeschichtlich zu den alttestamentlichen Geschichtswerken Witte (2005). Einen konzentrierten Überblick bieten die Artikel „Geschichte“ und „Geschichtsschreibung“ von Cancik (1991a,b).

5.1 Zur Geschichtsdarstellung aus der Zeit der vorexilischen Königreiche Israel und Juda (10. bis Anfang 6. Jh. v. Chr.)

Höfische Historiographie in den Samuel- und Königsbüchern

Faktual erzählt werden Elemente höfischer Historiographie in den Samuel- und Königsbüchern. Da wird hingewiesen auf Originaldokumente wie königliche Annalen.³³ Aus solchen Annalen stammt die so typische synchronistische Datierung des Regierungsantritts eines Königs von Israel oder von Juda.³⁴ Ebenso stammen aus höfischer Historiographie verlässliche faktual erzählte Angaben z. B. über hohe Beamte für König David in 2 Sam 8,15-18 und 20,23-26, für Salomo in 1 Kön 4,2-6. Solche Verzeichnisse geben wichtige Einblicke in die Innenpolitik der Könige. Historisch verlässlich sind ebenso Ortsangaben sowie weithin auch die räumlich-zeitliche Verortung faktual berichteter Ereignisse in der höfischen Geschichtsschreibung.

Geschichtsdarstellung, Geschichtsschreibung, verfährt *perspektivisch und auch konstruktivistisch*. Sie beleuchtet vergangenes Geschehen aus bestimmten interesegeleiteten Blickwinkeln. Sie wählt aus, sie vereinfacht selektiv und ordnet die Ereignisse nicht notwendig nach chronologischen Folgen, sondern planmäßig nach sachlichen Bezügen. An der sog. Hof- und Thronfolgeschichte Davids, kann dies exemplarisch in Grundzügen deutlich werden.³⁵

*Hof- und Thronfolgeschichte Davids 2 Sam *9-20 + 1 Kön *1-2*

Eine keineswegs nur ‚volkstümliche‘, sondern in Teilen meisterhafte Erzählkunst zeigt sich in dem literarischen Komplex, der üblicherweise als *Hof- und Thronfolgeschichte Davids in 2 Sam *9-20 + 1 Kön *1-2* bezeichnet wird. Die überaus umfangreiche, kontroverse und verschlungene Forschungsgeschichte des komplexen, sicher erweiterten und (mehrfach) bearbeiteten Werkes haben Walter Dietrich und Thomas Naumann vorbildlich dargestellt

³³ So etwa auf ein Buch der Begebenheiten/Chronik Salomos 1 Kön 11,41; Chronik der Könige Israels 1 Kön 14,9; Chronik der Könige Judas 1 Kön 15,7. Vgl. u. a. auch den primären Bericht über die Kultreform und Kultzentralisation des jüdischen Königs Joschija 622 v. Chr. in 2 Kön *23,4-15.

³⁴ Ein Beispiel solcher synchronistischen Geschichtsschreibung, die Regierungsdaten der Könige des Nordreichs Israel zu denen von Königen des Südreichs Juda in Beziehung setzt, ist etwa 2 Kön 18,1: „Im dritten Jahr des Hoschea, des Sohnes Elas, des Königs von Israel, wurde Hiskija, der Sohn des Ahas, König von Juda“.

³⁵ Ähnliches wäre an der sog. Geschichte vom Aufstieg Davids zum Königtum in *1 Sam *16,14-2 Sam 5,12* zu zeigen. Im sog. „Deuteronomistischen Geschichtswerk“ (Dtn + Jos, Ri, Sam, Kön), das in seiner Endgestalt erst dem späteren 6. Jh. v. Chr. angehört, wird, basierend auf durchaus verlässlichen Quellen, mit übergreifenden Geschichtskonstruktionen und Leitideen vom Deuteronomium her *textlich eine fiktionale Geschichtswelt Israels* entworfen und erzählt.

(1995: 167-295). Ein Grundstock dieses Werkes darf auch heute noch zu den ältesten schriftlichen Überlieferungen des Alten Testaments gerechnet werden.³⁶ Dass der Grundstock des Werks aus dem Kreis des Jerusalemer königlichen Hofes stammt und auf Grund der berichteten Einzelbegebenheiten eine relativ zeitnahe Beziehung zur Regierungszeit Salomos haben muss, ist mit Martin Noth (1968: 11-13) u. a. noch immer eine plausible Annahme.³⁷ Die höfische Perspektive verbindet die Teile des Werks, dessen Kernkomposition die Kapitel 2 Sam 15-20 bilden. Sie handeln vom Aufstand des Absalom gegen seinen Vater David und von der Niederschlagung von Rebellionen gegen David. Wie kunstvoll hier erzählt und konstruiert wird, zeigt sich schon in der chiasmischen Abfolge von Begegnungsszenen, die einander korrespondieren.³⁸ Das erweiterte Zentrum des literarischen Komplexes in 2 Sam 13-20 verrät eine prodynastische Perspektive und eine davidfreundliche Tendenz, während die rahmenden Kapitel 2 Sam *11-12 und 1 Kön *1-2 davidkritische bzw. salomokritische Tendenzen aufweisen (vgl. Dietrich/Naumann 1995: 194 f.).

Dass in der Hof- und Thronfolgegeschichte Davids dominant und grundlegend *faktual* erzählt wird, mit dem Anspruch *authentisch* reale Sachverhalte darzustellen, ist kaum zu bestreiten. Dafür sprechen nicht nur die begrenzte höfische Perspektive, die plausible situative Einordnung von Einzelbegebenheiten und ihr relativ enger zeitlicher Bezugsrahmen, sondern auch, dass Themen rückblickender David- und vor allem Salomo-Rezeption noch keine Rolle spielen. So wird David nicht etwa als frommer Liederdichter vorgestellt, sondern durchaus als Machtmensch mit menschlichen Schwächen und Gefährdungen; durch Salomo wird noch nichts von seiner später sprichwörtlichen Weisheit, seinem Reichtum, seiner Herrlichkeit ausgemalt.

Mit dem *faktualen Erzählen* verbinden sich allerdings *fiktionalisierende Erzählverfahren*: Dazu gehören facetten- und farbenreiche Schilderungen von Charakteren und menschlichen Konflikten, die implizite Figur eines auktorialen allwissenden Erzählers, Gespräche mit wörtlicher Wiedergabe des gewiss nicht protokollierten

³⁶ Vgl. G. Hentschel (2012: 297) Für ihn bleibt allerdings weiterhin offen, wie zeitnah die Erzählung zu den erzählten Ereignissen entstanden ist.

³⁷ Ähnlich betont z. B. F. Crüsemann jedenfalls das höfische Blickfeld des Erzählers, der auch sein Publikum primär am Hof gehabt haben muss (1978: 185-87). Zur Diskussion der Datierungsfragen der Thronfolgegeschichte vgl. resümierend Seiler (1998: 314-26) mit Argumenten für eine Datierung der Grundschrift noch in die Zeit Salomos (319-21). E. Blum bezeichnet die von ihm so genannte „Hofgeschichte Davids“ zwar als „traditionale Erzählung“, deren Autor „die Problematik selbstbestimmter Weltbemächtigung“ zu seinem Gegenstand macht (2000: 29-37), versteht aber, wenn ich recht sehe, den „Erzähler“ doch relativ zeitnah zu den erzählten Ereignissen. W. Dietrich (2000: 41-44, 45-47) erkennt in 2 Sam *11-12 und 1 Kön *1-2 eine „Grunderzählung“, deren zeitlicher Horizont ereignisnah nicht über die Zeit Salomos hinausgreift und streng auf Jerusalem bezogen ist (46). Zu z. T. viel späteren Datierungen, die freilich mit unterschiedlichen literar- und redaktionskritischen Ansätzen zusammenhängen, vgl. z. B. O. Kaiser (2000) und J. van Seters (2000) sowie die Einleitung von de Pury/Römer (2000: 2).

³⁸ Vgl. dazu die Nachweise bei Dietrich/Naumann (1995: 271; bes. nach J. P. Fokkelman).

Gesagten. All das dient einer wirkungsbezogenen und aktualisierenden Darstellung, die den Hörer bzw. Leser in ihren Bann zieht und ihm Paradigmen menschlichen Verhaltens emotional ansprechend vor Augen stellt, die auch zur Anfrage an den Rezipienten werden können. Zu beobachten ist auch eine charakteristische Ambiguität und Zweideutigkeit des Erzählens: Gott lenkt die Geschichte, was den Akteuren verborgen bleibt, und zugleich wird deren Verhalten von innen her in begrenzter Selbstbestimmung gesteuert (Rüterswörden 2009: 347, 358). Solche Ambiguität als fiktionaler Zug im Erzählen dient einer theologischen Absicht; sie will die verborgene, im äußeren Geschehen verwechselbare und doch wirksame Gegenwart Gottes aufdecken, die kein bloßer Bericht erfassen kann. *Auch fiktive Inhalte bzw. Motive* kommen vor. So dürfte das in der Erzähltradition bekannte, dem Verfasser vorgegebene Motiv vom ‚Todesbrief‘³⁹ in 2 Sam 11 aufgenommen worden sein; es begegnet in dem Schreiben des David an seinen Feldherrn Joab, das das erklärte Ziel hat, Urija, den Mann der von David begehrten Batscheba, dem Tod in der Schlacht zu überantworten. Der Erzähler weiß auch noch den Inhalt des ja streng geheimen Briefes im Wortlaut zu zitieren. Es ist kaum von der Hand zu weisen, dass der Erzähler hier ein fiktionales Element einsetzt, ein bekanntes Motiv benutzt, um David als arglistig handelnden König erscheinen zu lassen. Doch all dies ändert nichts daran, dass *dominant* zumindest im Grundstock des Werks und in den relativ zeitnah erzählten Einzelepisoden *faktual* erzählt wird.

5.2 Zur Geschichtsdarstellung in den Chronikbüchern (1 und 2 Chronik) mit Blick auf die Erzählerzeit

Von 1 Chr 11 bis zum Ende in 2 Chr 36 bieten die beiden Chronikbücher aus dem späten 4. oder schon aus dem 3. Jh. v. Chr. die Geschichte allein der von David abstammenden Könige Judas. Sie setzt ein mit dem hochgerühmten David als Kultstifter, Tempelbaubegründer und Psalmdichter, sodann (ab 2 Chr 1) mit Salomo. Als Hauptvorlage dient den Verfassern eine hebräische Textfassung der Bücher Samuel und Könige.⁴⁰ Ihre Geschichtsdarstellung ist religiös belehrende Schriftauslegung. Mit ihrer schriftgelehrten geschichtstheologischen Unterweisung haben die Chronikbücher zweifellos insgesamt einen *weitgehend fiktionalen Erzählcharakter*. So aber schaffen sie einen Raum für religiöse Belehrung über Gottes Wirken in der Geschichte und verdeutlichen an eindrücklichen Paradigmen das rechte Tora-gemäße Leben Israels. Charakteristisch ist ihre Lehre von einer innerweltlichen göttlichen Vergeltung, die jedoch nicht absolut ist und die Möglichkeit der Vergebung einschließt, ebenso charakteristisch ist ihre Beto-

³⁹ Hinweise zur Herkunft, Verbreitung und ferner zur Funktion des literarischen Motivs vom ‚Todesbrief‘ vgl. bei Dietrich/Naumann (1995: 243 f.).

⁴⁰ Diese hebräische Fassung weicht von der überlieferten masoretischen Textfassung leicht ab, vgl. G. Steins (2012: 322).

nung des geistigen Zentrums Israels in der Tora als Kult- und Lebensordnung und der Tora-Frömmigkeit sowie des sichtbaren Zentrums im Tempel zu Jerusalem. Eigentümlich für die Chronikbücher ist auch die Vorstellung, dass die Davididen, die Könige in Jerusalem, nur irdische Platzhalter der wahren und eigentlichen Königsherrschaft JHWHs sind, eine kreative Neuinterpretation der alten Verheißung (2 Sam 7*) ewig dauernden Bestands des davidischen Königtums. Das Bild der davidischen Zeit, das die Chronik entwirft, ist in mancherlei Hinsicht historische Fiktion. So wird vieles aus der gegenwärtigen Tempelordnung der Erzählerzeit⁴¹ in die ideale davidische erzählte Zeit zurückverlegt. Die Chronikbücher haben *kaum eigenständigen historischen Wert für die erzählte ältere Zeit Judas*.⁴² Wohl aber haben sie einigen *nicht zu unterschätzenden historischen Wert für die Erzählerzeit*, in der die Bücher entstanden sind.⁴³

Aus heutiger Sicht können wir daher sagen: Die Chronikbücher erzählen *weitgehend fiktional in Bezug auf ihre erzählte Zeit*, die Königszeit Judas von David bis zum babylonischen Exil. Am Ende steht das sog. Edikt des Perserkönigs Kyros, mit dem die Zeit der Restauration Israels nach dem Exil beginnt. Mit diesem Edikt fordern die Chronikbücher zum Aufbruch und zur Rückkehr aus Exil und weltweiter Diaspora des Judentums nach Jerusalem auf und sind so auf ihre zeitgenössischen wie auf zukünftige Leser und Leserinnen hin orientiert. Die Bücher erzählen im *Blick auf ihre Entstehungszeit, die Erzählerzeit, indirekt historisch-faktual*, da sie historische Gegebenheiten der Erzählerzeit bezeugen bzw. gut begründet darauf schließen lassen. Mit ihrer weitgehend fiktional erzählenden Darstellung der Königszeit Judas verbinden die Chronikbücher aber religiöse Unterweisung für die zeitgenössischen Adressaten und für spätere Rezipienten und deren Lebenswirklichkeit. Die Chronikbücher zielen letzten Endes auf die Tora-gemäße Bewahrung des Lebens Israels in der Gegenwart. Daher erzählen sie implizit immer auch *normativ-faktual*.

Schlussbemerkungen

Aufs Ganze gesehen scheint mir für biblische Erzähltexte charakteristisch, dass im Modus ihrer Darstellung eine Doppelbödigkeit und eine Art hierarchisierte, in der Rangordnung unterschiedlich gewichtete Mehrfachbestimmung wirksam

⁴¹ So z. B. die Einteilung der levitischen Musiker in Klassen und insgesamt die Dienstklassen der Priester und der Leviten.

⁴² Außer den Büchern Gen bis 2 Kön und Genealogien werden noch besondere Nachrichten in 2 Chr 11,5-10; 20,1-4; 26,6-14 und 32,30 genannt, vgl. Kaiser (1992: 146). Doch ist der Quellenwert der Hinweise auf unbekannte außerbiblische Quellen sehr umstritten, vgl. G. Steins (2012: 322).

⁴³ Das gilt nicht nur für die den Erzählern zeitgenössischen Tempelordnungen und Dienstklassen von Priestern und Leviten, sondern auch für historische Ereignishintergründe der chronistischen Darstellung. So hat Peter Welten plausibel dafür argumentiert, dass die Kriegerzählungen (2 Chr 13; 14; 20) die beginnenden Auseinandersetzungen zwischen Ptolemäern und Seleukiden im 3. Jh. v. Chr. und die damit gegebene Gefährdung der früh-jüdischen Gemeinde in Jerusalem reflektieren (1973: 115-75).

ist. Sie hängt wesentlich mit dem eingangs erwähnten konfessorischen Charakter und mit der paradigmatischen Transparenz der Texte auf neue Lebensgeschichten und Erfahrungen von Menschen zusammen, die auf neue Aneignung zielt. So zeigt sich eine implizite Dimension des *normativ*-faktualen Erzählens etwa in Evangelienerzählungen mit authentischem, dokumentarisch-faktuellem Geltungsanspruch, genauso aber in unzweideutig fiktional erzählten Texten wie im Ijobbuch. Auf die Doppelbödigkeit von fiktionalem Plot der Schöpfungsakte und Urzeitgeschehnisse und einem intendierten konfessorisch faktualen Geltungsanspruch von der Wirklichkeit der Schöpfung Gottes stießen wir in den Schöpfungserzählungen.

In biblischen Geschichtsdarstellungen kann ebenfalls durchaus auf Produktions- wie Überlieferungs- und Rezeptionsebene ein faktualer Geltungsanspruch erkannt werden. Fiktionale Elemente und Erzählweisen (dominant besonders in der Endgestalt des Deuteronomistischen Geschichtswerks, in 1-2 Chr wie in 2 Makk) haben jedoch wichtige Funktionen.⁴⁴ Sie können die verborgene wirksame Gegenwart Gottes im Geschehen aufdecken, ohne menschliche Freiheit auszuschalten, sie können ebenso Geschehen idealtypisch verdichten zum Paradigmatisch-Typischen, das auf Belehrung über das, was sein sollte, also auf Applikation, zielt.

Literatur

- Aristoteles (2010) *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. Manfred Fuhrmann. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart: Reclam.
- Backhaus, Knut (2007) „Lukas der Maler: Die Apostelgeschichte als intentionale Geschichte der christlichen Erstepoche“. *Historiographie und fiktionales Erzählen: Zur Konstruktivität in Geschichtstheorie und Exegese*. Biblisch-theologische Studien 86. Hgg. Knut Backhaus und Gerd Häfner. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener. 30-66.
- Bar-Efrat, Shimon (2006) *Wie die Bibel erzählt: Alttestamentliche Texte als literarische Kunstwerke verstehen*. Übers. Kerstin Menzel. Bearb. v. Thomas Naumann. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

⁴⁴ Oeming hat in neun Punkten Funktionen von sog. „Fiktionen“ in der alttestamentlichen Geschichtsschreibung zusammengestellt (1984: 262-65). Immer geht es darum, „eine Wahrheit am Gewesenen“ aufzudecken, „die in der bloßen Beschreibung nicht aufgeht“ (262). Im Einzelnen nennt er folgende Funktionen des Fiktiven, die ich hier in verdichteter Form wiedergebe: 1. die verborgene Gegenwart und Wirksamkeit Gottes aufdecken; 2. kerygmatisch-konfessorisch (glaubensbekenndend und -verkündigend) wirken; 3. einen Ort für theologische Konzeptionen, für das Durchdenken von Gott-, Welt- und Menschenverständnis schaffen; 4. ermöglichen zu erzählen, wie es hätte sein sollen (normativ-programmatisch); 5. das Geschehen auf das Wesentliche „idealtypisch“ bzw. paradigmatisch verdichten; 6. das Geschehene interpretierend aktualisieren, für die jeweilige Jetztzeit applikativ bedeutsam machen; 7. für die Zeit des Erzählers (nicht für die erzählte Zeit) historisches Wissen mitteilen; 8. einem ätiologischen (begründenden und legitimierenden) Interesse dienen; 9. Verbindungen zwischen ursprünglich getrennten Traditionen herstellen.

- Barsch, Achim (2001) „Literarizität“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. 2. Aufl. Stuttgart Weimar: J. B. Metzler. 376-77.
- Ben-Chorin, Schalom (1991) „Die Bedeutung der Bibel für die Kultur Europas und der Welt“. *Die Freude an Gott – unsere Kraft*. FS Otto Bernhard Knoch. Hg. Johannes Joachim Degenhardt. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk. 299-307.
- Bieberstein, Klaus (2007) „Geschichte und Geschichten vom Auszug aus Ägypten – fiktional und wahr zugleich“. *Exodus*. Sonderheft *Bibel und Kirche* 62.4: 210-14.
- Blum, Erhard (2000) „Ein Anfang der Geschichtsschreibung?“. *Die sogenannte Thronfolgegeschichte Davids: Neue Einsichten und Anfragen*. Orbis Biblicus et Orientalis 176. Hgg. Albert de Pury und Thomas Römer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 4-37.
- Bodine, Walter R. (1995) *Discourse Analysis of Biblical Literature: What It Is and What It Offers*. The Society of Biblical Literature Semeia Studies 27. Hg. Walter R. Bodine. Atlanta: Scholars Press.
- Bovon, François (1989) *Das Evangelium nach Lukas: 1. Teilbd. (Lk 1,1-9,50)*. Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament. Zürich: Benzinger / Neukirchen-Vluyn: Neukirchener.
- Burridge, Richard A. (1992) *What are the Gospels?: A Comparison with Graeco-Roman Biography*. Society for New Testament Studies. Monograph Series 70. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Cancik, Hubert (1991a) „Geschichte“. *Neues Bibel-Lexikon* I. Hg. Manfred Görg. Zürich: Benziger. 809-13.
- Cancik, Hubert (1991b) „Geschichtsschreibung“. *Neues Bibel-Lexikon* I. Hg. Manfred Görg. Zürich: Benziger. 813-22.
- Crüsemann, Frank (1978) *Der Widerstand gegen das Königtum: Die antiköniglichen Texte des Alten Testaments und der Kampf um den frühen israelitischen Staat*. Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 49. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament Ökumenischer Text* (2003) 4. Aufl. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk.
- Dietrich, Walter (2000) „Das Ende der Thronfolgegeschichte“. *Die sogenannte Thronfolgegeschichte Davids: Neue Einsichten und Anfragen*. Orbis Biblicus et Orientalis 176. Hgg. Albert de Pury und Thomas Römer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 38-69.
- Dietrich, Walter, und Thomas Naumann (1995) *Die Samuelbücher*. Erträge der Forschung 287. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Eco, Umberto (2012) *Das offene Kunstwerk* [1977]. Übers. Günter Memmert. 12. Aufl. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Fludernik, Monika (1996) *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London/New York: Routledge.
- (2001) „Fiction vs. Non-Fiction: Narratological Differentiations“. *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. FS Wilhelm Füger. Hg. Jörg Helbig. Heidelberg: C. Winter. 85-103.
- (2010) *Erzähltheorie: Eine Einführung* [2006]. 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fohrer, Georg (1989) *Das Buch Hiob* [1963]. Kommentar zum Alten Testament XVI. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Fokkelman, Jan P. (1981-93) *Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. A Full Interpretation Based on Stylistic and Structural Analyses*. Bd. I-IV. *Studia Semitica Neerlandica* 20.23.27.31. Assen: Van Gorcum.
- Fuchs, Gisela (1993) *Mythos und Hiobdichtung: Aufnahme und Umdeutung altorientalischer Vorstellungen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Fricke, Klaus Dietrich, Benedikt Schwank und Joachim Lange (1981) Hgg. *Ökumenisches Verzeichnis der biblischen Eigennamen nach den Loccumer Richtlinien* [1971]. 2. Aufl. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Gehrke, Hans-Joachim (1994) „Mythos, Geschichte, Politik – antik und modern“. *Saeculum* 45: 239-64.
- (2005) „Die Bedeutung der (antiken) Historiographie für die Entwicklung des Geschichtsbewußtseins“. *Die antike Historiographie und die Anfänge der christlichen Geschichtsschreibung*. Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche 129. Hg. Eve-Marie Becker. Berlin/New York: de Gruyter. 29-51.
- Genette, Gérard (1992) *Fiktion und Diktion*. Übers. Heinz Jatho. München: W. Fink.
- Goldschmidt, Lazarus (2002) Übers. *Der babylonische Talmud*. Bd. II. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp-Verlag.
- HAH: Gesenius, Wilhelm, Rudolf Meyer und Herbert Donner (2013) Hgg. *Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament. 1987-2012*. 18. Aufl. Berlin/Heidelberg/New York: Springer.
- Hentschel, Georg (2012) „Die Samuelbücher“. *Einleitung in das Alte Testament*. 8. Aufl. Hgg. Christian Frevel und Erich Zenger. Stuttgart: Kohlhammer. 290-300.
- Isigler, Hubert (2007) „Hosea 11 und das Problem der Rückfrage nach der originären Gestalt von Prophetie“. *Literatur- und sprachwissenschaftliche Beiträge zu alttestamentlichen Texten. Symposion in Hólar í Hjaltadal, 16.-19. Mai 2005*. FS Wolfgang Richter. Arbeiten zu Text und Sprache im Alten Testament 83. Hgg. Sigurdur Örn Steingrímsson und Kristinn Ólason. St. Ottilien: Eos Verlag. 87-121.
- Kaiser, Otto (1992) *Grundriß der Einleitung in die kanonischen und deuterokanonischen Schriften des Alten Testaments*. Bd. 1. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

- (2000) „Das Verhältnis der Erzählung vom König David zum sogenannten Deuteronomischen Geschichtswerk: Am Beispiel von 1 Kön 1-2 untersucht. Ein Gespräch mit John Van Seters“. *Die sogenannte Thronfolgegeschichte Davids: Neue Einsichten und Anfragen*. Orbis Biblicus et Orientalis 176. Hgg. Albert de Pury und Thomas Römer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 94-112.
- Klein, Christian, und Matías Martínez (2009) „Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“. *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler. 1-13.
- Koschorke, Albrecht (2012) *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kutzer, Mirja (2006) *In Wahrheit erfunden: Dichtung als Ort theologischer Erkenntnis*. Ratio fidei 30. Regensburg: Pustet.
- Licht, Jacob (1986) *Storytelling in the Bible*. Jerusalem: The Magnes Press.
- Liss, Hanna (2004) „Kanon und Fiktion: Zur literarischen Funktion biblischer Rechtstexte“. *Biblische Notizen* 121: 7-38.
- Martínez, Matías, und Michael Scheffel (2012) *Einführung in die Erzähltheorie*. 9. Aufl. München: C.H. Beck.
- Mauz, Andreas (2009) „In Gottesgeschichten verstrickt: Erzählen im christlich-religiösen Diskurs“. *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hgg. Christian Klein und Matías Martínez. Stuttgart: Metzler. 192-216.
- Metz, Johann Baptist (1973) „Kleine Apologie des Erzählens“. *Concilium* 9: 334-41.
- Noth, Martin (1968) *Könige: 1. Teilbd. [1-16]*. Biblischer Kommentar – Altes Testament IX/1. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener.
- Oeming, Manfred (1984) „Bedeutung und Funktionen von ‚Fiktionen‘ in der alttestamentlichen Geschichtsschreibung“. *Evangelische Theologie* 44: 254-66.
- Pesch, Rudolph (1986) *Die Apostelgeschichte: 1. Teilbd. (Apg 1-12)*. Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament. Zürich: Benzinger / Neukirchen-Vluyn: Neukirchener.
- Pury, Albert de, und Thomas Römer (2000) „Einleitung“. *Die sogenannte Thronfolgegeschichte Davids: Neue Einsichten und Anfragen*. Orbis Biblicus et Orientalis 176. Hgg. Albert de Pury und Thomas Römer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1-3.
- Rüterswörden, Udo (2009) „Erwägungen zur Anthropologie der Thronfolgegeschichte“. *Anthropologische Aufbrüche: Alttestamentliche und interdisziplinäre Zugänge zur historischen Anthropologie*. Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 232. Hg. Andreas Wagner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 345-58.
- Schmitz, Barbara (2006) „Die Bedeutung von Fiktionalität und Narratologie für die Schriftauslegung“. „*Der Leser begreife!*“: *Vom Umgang mit der Fiktionalität biblischer Texte*. Hg. Heinz-Günther Schöttler. Münster: LIT. 137-49.

- Schöttler, Heinz-Günther (2006) Hg. „*Der Leser begreife!*“: *Vom Umgang mit der Fiktionalität biblischer Texte*. Unter Mitarbeit von Birgitt Brink u.a. Biblische Perspektiven für Verkündigung und Unterricht 1. Münster: LIT.
- Seiler, Stefan (1998) *Die Geschichte von der Thronfolge Davids (2 Sam 9-20; 1 Kön 1-2)*. Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 267. Berlin/New York: W. de Gruyter.
- Seip, Jörg (2002) „Die Wahrheit erfinden? Eine Skizze zum fruchtbaren Spannungsverhältnis von Offenbarung und Fiktionalität“. *Zeitschrift für Katholische Theologie* 124: 190-200.
- Steins, Georg (2012) „Die Bücher der Chronik“. *Einleitung in das Alte Testament*. 8. Aufl. Hgg. Christian Frevel und Erich Zenger. Stuttgart: Kohlhammer. 313-31.
- Sternberg, Meir (1987) *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Van Seters, John (2000) „The Court History and DTRH: Conflicting Perspectives on the House of David“. *Die sogenannte Thronfolgegeschichte Davids: Neue Einsichten und Anfragen*. Orbis Biblicus et Orientalis 176. Hgg. Albert de Pury und Thomas Römer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 70-93.
- Utzschneider, Helmut (2007) „Gottes langer Atem: Erzählung, Fakt und Fiktion in Ex 1-14 (15)“. *Exodus*. Sonderheft *Bibel und Kirche* 62.4: 215-20.
- Weinrich, Harald (1973) „Narrative Theologie“. *Concilium* 9: 329-33.
- Welten, Peter (1973) *Geschichte und Geschichtsdarstellung in den Chronikbüchern*. Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 42. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag.
- Wenzel, Knut (1996) „Zu einer theologischen Hermeneutik der Narration“. *Theologie und Philosophie* 71: 161-86.
- (1997) *Zur Narrativität des Theologischen: Prolegomena zu einer narrativen Texttheorie in soteriologischer Hinsicht*. Regensburger Studien zur Theologie 52. Frankfurt a. M.: Lang.
- (2008) *Glaube in Vermittlung: Theologische Hermeneutik nach Paul Ricoeur*. Freiburg i.Br.: Herder.
- Witte, Markus (2005) „Von den Anfängen der Geschichtswerke im Alten Testament – Eine forschungsgeschichtliche Diskussion neuerer Gesamtentwürfe“. *Die antike Historiographie und die Anfänge der christlichen Geschichtsschreibung*. Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche 129. Hg. Eve-Marie Becker. Berlin New York: de Gruyter. 53-81.
- Wolf, Werner (1993) *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Anglia 32. Tübingen: Niemeyer.
- Zipfel, Frank (2001) *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2. Berlin: Erich Schmidt.

Der Macht des Wortes ausgesetzt, oder: Die Entdeckung der Fiktionalität in der griechischen Literatur der archaischen und klassischen Zeit

Bernhard Zimmermann

Die nun [die Musen] lehrten einst Hesiod den schönen Gesang,
als er Schafe hütete am Fuße des heiligen Helikon.
Mich nun sprachen zuerst die Göttinnen an,
die olympischen Musen, die Töchter des aigisschüttelnden Zeus:
„Hirten, die ihr auf freiem Feld lebt, übles Gesindel, Bauch nur,
wir wissen viel Lügenhaftes zu sagen, das Wahrem ähnlich ist,
wir wissen aber auch, sooft wir wollen, Wahres zu verkünden.“
So sprachen sie, die Töchter des großen Zeus, die redegewandten,
und sie gaben mir einen Stab, einen Zweig sprossenden Lorbeers,
ihn zu tragen, einen ansehnlichen; und sie hauchten mir sehenden Gesang ein,
damit ich besänge, was sein wird und was zuvor war.
Und sie hießen mich, zu besingen das Geschlecht der Seligen, die immer sind,
sie selbst aber am Anfang und Ende immer zu besingen.
Doch was rede ich da um Eiche und um Stein herum?
Nun denn, mit den Musen wollen wir anfangen, die mit ihrem Gesang
dem Vater Zeus den großen Sinn erfreuen im Olympos,
und wenn sie künden, was ist und was sein wird und was vorher war,
einstimmig; unermüdlich fließt süß ihre Stimme
aus ihrem Mund; und es lacht der Palast des Vaters
Zeus, des heftig donnernden, aufgrund der Stimme der Göttinnen, die sich zart
ergießt; es hallen die Gipfel des schneebedeckten Olymp
und der Palast der Unsterblichen; die aber, ihre unsterbliche Stimme erklingen lassend,
preisen das ehrfurchtgebietende Geschlecht der Götter zuerst,
die am Anfang Gaia und Ouranos, die Erde und der Himmel, zeugten,
und die Götter, die von ihnen abstammen, die Geber des Seienden [der Güter].¹

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδίην,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
τόνδε δέ με πρόωιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο· (25)
„ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι.“

ὥς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτίπειαι,
καὶ μοι σκηπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον (30)
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμμενα πρό τ' ἐόντα,
καὶ μ' ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρότον τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀεΐειν.

¹ Alle Übersetzungen aus dem Griechischen in diesem Beitrag stammen vom Verfasser.

- ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ δρῶν ἢ περὶ πέτρην; (35)
 τύνη, Μουσάων ἀρχόμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
 ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
 εἴρουσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα,
 φωνῆ ὀμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ
 ἐκ στομάτων ἠδεῖα· γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς (40)
 Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὅπι λειριόεσση
 σκιδναμένη, ἠχεῖ δὲ κάρη νιφόμενος Ὀλύμπου
 δώματά τ' ἀθανάτων· αἱ δ' ἄμβροτον ὄσσαν εἶσαι
 θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῆ
 ἐξ ἀρχῆς, οὓς Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ἐτικτεν, (45)
 οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἐάων·

Die Verse 22-46 aus dem Proömium der *Theogonie* Hesiods (7. Jh. v. Chr.) berühren zentrale Themen der griechischen Dichtung der archaischen und klassischen Zeit, die die literaturtheoretische Diskussion – sei es implizit oder explizit – bis zur *Poetik* des Aristoteles umtrieb. Es tritt uns – im Gegensatz zum auktorial-unpersönlichen Erzähler der homerischen Epen – eine Dichterpersönlichkeit entgegen, die sich selbst beim Namen nennt und in einer Dichterweihe von den Musen beauftragt wird, das zu besingen, was war und was sein wird. Nur der Dichter hat Zugang zu dem, was war, zu dem Schatzhaus der Erinnerung, zu den Mythen und zur Geschichte,² und er kann wie ein Seher – μάντις (*mántis*, ‚Seher‘) oder ‚Musenherold‘ wird sich der Chorlyriker Pindar im 5. Jahrhundert nennen – das singen, was erst kommen wird. Seine Gabe, die ihn von den anderen Menschen unterscheidet und ihn vor ihnen auszeichnet, erhält er von den Musen, also von den Göttinnen des Gesangs und der Dichtung. Doch gerade darin liegt eine Gefahr: Denn die Musen „wissen viel Lügenhaftes zu sagen, das Wahrem ähnlich ist“, sie wissen aber auch, wie sie sagen, sooft ihnen der Sinn danach steht, Wahres zu verkünden (ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ', εὔτε ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι). Sie behaupten also, dass sie in der Lage sind, ihrem Medium, dem Dichter, Dinge einzugeben, die nicht wahr sind,³ und solche, die wahr sind – und dies ganz willkürlich, immer wenn sie es wollen. Die Heimtücke der Musen ist umso gravierender, als das Lügenhafte dem Wahrem ähnlich ist, so dass es für den menschlichen Rezipienten keinen Hinweis darauf gibt, ob das, was er hört, falsch oder wahr ist.

Dieses rezeptionstheoretische Problem, die Unterscheidung von ‚wahr‘ und ‚falsch‘, hängt damit zusammen, dass in der Dichtung der archaischen und klassischen Zeit bis ins 4. Jahrhundert v. Chr. Dichtung immer unter dem Gesichtspunkt des Nutzens (ὠφέλιμον, *ōphélimon*), den sie dem Rezipienten bringt, gesehen wurde, und dass man folglich – modern gesprochen – nicht zwischen Fachli-

² Es muss betont werden, dass für griechische Autoren mindestens bis ins frühe 4. Jahrhundert v. Chr. kein Unterschied zwischen Mythos und Geschichte bestand.

³ Ψευδής (*pseudés*), wörtlich ‚erlogen‘, ist im Sinne von ‚nicht der Realität entsprechend‘, ‚erfunden‘ zu verstehen.

teratur und fiktionalen Texten unterschied (Rösler 1980). In der 405 v. Chr. aufgeführten, literaturkritischen Komödie *Die Frösche* des Aristophanes ist dieser didaktische Anspruch von Dichtung ein zentrales Anliegen. Der alte Tragiker Aischylos hält in dem Wettstreit um den Thron der tragischen Dichtung in der Unterwelt dem modernen, dekadenten Euripides vor, dass das Ziel guter Dichtung immer Erziehung und Unterweisung gewesen sei und auch künftig sein müsse (Verse 1030-1036):

Schau, wie von Anfang an die edlen Dichter nützlich waren.
Orpheus hat uns die Mysterien gezeigt und uns gelehrt, nicht zu töten,
Musaios Heilung von Krankheiten und Orakel, Hesiod
Ackerbau, Ernte der Früchte, das Pflügen. Und der göttliche Homer –
Woher hat der sein Ansehen und seinen Ruhm, wenn nicht davon, dass er
Nützliches lehrte: Schlachtordnungen, Mut und Tapferkeit, Bewaffnung der Männer?

σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς (1030)

ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.

Ὅρφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι,
Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δὲ
γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὄρας, ἀρότους· ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος
ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλὴν τοῦδ', ὅτι χρήστ' ἐδίδαξεν,
τάξεις, ἀρετάς, ὀπίσεις ἀνδρῶν;

(1035)

Und wenig später (Verse 1054-1056) resümiert er: „Für die kleinen Kinder ist es der Lehrer, der ihnen zeigt, wo es lang geht; für die Erwachsenen sind es die Dichter.“ [...] τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοσιν/ ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἡβῶσι ποιηταί. Indem Aristophanes Aischylos, dem Altmeister der tragischen Dichtung, diese Funktionsbestimmung von Dichtung in den Mund legt, unterstreicht er einerseits die autoritative Geltung der Aussage, andererseits macht er jedoch deutlich, dass diese Meinung der Vergangenheit angehört und dass die ‚modernen‘ Dichter wie Euripides eine ganz andere Auffassung haben.

Das Problem der Ununterscheidbarkeit von fiktional und nicht-fiktional durchzieht die homerische *Odyssee*, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Hesiods Lehrgedichten entstanden ist.⁴ Die zahlreichen Geschichten, die Odysseus erzählt, sind eine Mischung aus Wahrem und Fiktivem und erwecken somit den Anschein der Authentizität; ἴσκε ψεῦδεα πολλὰ λέγων ἐτομοῖσιν ὁμοῖα – „er wusste viel Erlogenes zu erzählen, das dem Wahren ähnlich war“ – mit diesen, Hesiods Versen ähnlichen Worten kommentiert der epische Erzähler den Bericht, den Odysseus nach seiner Heimkehr nach Ithaka – noch unerkannt – seiner Frau Penelope gibt (19, 203). Der Dichter legt Odysseus eine Reihe von ‚Trugreden‘ in den Mund, von autobiographischen Erzählungen, die der Protagonist nach seiner Heimkehr in mehreren Variationen zum Besten gibt, um seine wahre Identität zu verschleiern. Diese Geschichten sind im zeitgenössischen Kontext des frü-

⁴ Das zeitliche Verhältnis von Hesiods Lehrgedichten zu den homerischen Epen wird momentan neu durchdacht. Entgegen der früheren *communis opinio* wird heute häufig die Priorität von Hesiod angenommen; vgl. Reichel (2011: 28 f.).

hen 7. Jahrhunderts v. Chr. durchaus ‚plausibel‘, da sie den Erfahrungen der Griechen zur Zeit der aufkommenden Kolonisation und Handelsbeziehungen entsprechen; gleichzeitig enthalten sie – wie die autobiographischen Erzählungen in der ersten Hälfte des Epos – Selbstdeutungen des Odysseus. Er stellt sich in diesen Reden als reich, als Königssohn, als listig, mutig, unruhig und unstet und als wissbegierig dar, als eine Person, die wegen des Unverstandes der Gefährten in Ägypten viel Leid ertragen, Verschleppung und Versklavung, Irrfahrten und Schiffbruch erleiden musste. Dass Odysseus damit rechnen kann, mit seinen Trugreden ohne weiteres bei seinen Zuhörern Glauben zu finden, zeigt der Lebensbericht des Eumaios (15, 389-484), der ganz und gar wirklich Erlebtem entspricht und viele Berührungspunkte zu Odysseus’ Truggeschichten aufweist: phoinikische Gauner, edle Abstammung, Verschleppung und Abenteuer zur See.

Die Trugreden des Odysseus verweisen insbesondere in den Reaktionen der Rezipienten auf das Hauptproblem, mit dem autobiographische Erzähler immer konfrontiert sind: die Glaubwürdigkeit des Erzählten.⁵ Wie kann der Rezipient sicher sein, dass das, was er hört oder liest, tatsächlich der Realität entspricht? Ausführliche Reflexionen darüber finden sich zu Beginn des 10. Buches (1-4) in Augustinus’ *Confessiones*, der die Garantie für die Authentizität des in den vorangegangenen Büchern Berichteten in der *caritas christiana*, der ‚christlichen Nächstenliebe‘, sieht,⁶ also, um Philippe Lejeunes Begriff zu verwenden, im ‚autobiographischen Vertrag‘ („pacte autobiographique“), dem stillschweigenden Abkommen zwischen Rezipienten und autobiographischem Text, ihn für ‚wahr‘ zu halten.⁷ Der Rezipient muss sich, um *τέρψις* (*térpsis*), ästhetisches Vergnügen aus seiner Lektüre zu ziehen, auf den Pakt einlassen; nur ein außenstehender, gleichsam allwissender Leser kann zwischen wahr und fiktiv wirklich unterscheiden.

Diese, in der modernen Autobiographieforschung diskutierten Elemente finden sich durchaus mit metapoetischem Anspruch bereits in der *Odyssee*. Die allwissende Außenperspektive repräsentiert gleich in der ersten Lügengeschichte des Odysseus seine Schutzgöttin Athena, die Odysseus schmunzelnd darauf hinweist, dass seine Fabulierkunst und sein Listenreichtum sich zu wesentlichen Charaktereigenschaften herauskristallisiert hätten und sich als ein charakterliches Defizit erwiesen, das sein Wesen prägt (13, 29-297; vgl. 13, 254 f.). Am Hof des Königs Alkinoos auf der Insel der Phäaken, denen Odysseus als Sänger seines eigenen Lebens seine Irrfahrten nach der Eroberung Trojas in den so genannten Apologen (Bücher 9-12) vorträgt, wird der autobiographische Pakt zwischen Odysseus und seinen Zuhörern von beiden Seiten eingelöst – Odysseus kommt der Aufforderung des Alkinoos nach, wahrheitsgemäß der Reihe nach zu berichten (12, 572). Hingegen scheitert er teilweise im Falle des Schweinehirten Eumaios, bei dem Odysseus unerkannt nach seiner Heimkehr Unterschlupf findet, obwohl Odysseus gleich zu Beginn seiner

⁵ Vgl. dazu Holdenried (2000: 39-44) und Wagner-Egelhaaf (2000: 39-47).

⁶ Dazu ausführlich Zimmermann (2005: 243).

⁷ Lejeune (1975); deutsche Kurzfassung in Niggel (1989: 214-257).

Geschichte deutliche Authentizitätssignale ausgesandt hatte (14, 192). Er scheitert, weil Eumaios der irigen Meinung ist, selbst genaue Kenntnis von Odysseus' Schicksal zu haben, und deshalb Odysseus ironischerweise die Teile seiner Erzählungen nicht glaubt, die der Wahrheit am nächsten kommen (14, 363-366). Antinoos wiederum, einer der Freier, der um Penelopes Hand anhält, reagiert auf die Kurzfassung von Odysseus' Pseudobiographie (17, 415-444) ungehalten (17, 446-452), da er sie wohl einer anderen Gattung zuweist, dem *Ainos*. Mit dieser im Epos und in der Lyrik der archaischen Zeit häufigen Erzählform soll im Rezipienten eine unmittelbare Reaktion ausgelöst werden: Er soll zu Handlungen bewegt werden, die er eigentlich nicht vorhat, oder dazu gebracht werden, dem Erzähler eines *Ainos* ein Geschenk zu machen (vgl. 14, 508).⁸

Eine weitere Rezeptionshaltung biographischem und autobiographischem Erzählen gegenüber wird in Penelopes Reaktion deutlich. Wie nach dem Gesang des Sängers Phemios (1, 337-344), der von der glücklichen Heimkehr der Trojakämpfer berichtet, die ihrem sehnlichst erwarteten Mann bisher nicht zuteil wurde, ergeht es ihr beim Hören von Odysseus' Trugrede: Sie wird von Trauer und Trübsinn überwältigt und sogar von Schüttelfrost gepackt (19, 204-209). Diese psychosomatische Reaktion ähnelt der des Odysseus am Phäakenhof (8, 73-82; 8, 469-521): Er lauscht dort den beiden trojanischen Erzählungen des Sängers Demodokos. Die Ursache ist dieselbe: Wenn biographische oder autobiographische Erzählungen der Lebenserfahrung der Rezipienten zu nahe kommen, lösen sie nicht *térpsis*, ästhetisches Vergnügen, sondern – ganz der späteren Logos-Theorie des Sophisten Gorgias entsprechend (Diels/Kranz 82 B 2, 8 f.) – Erschütterung, Schauer und Tränen aus.

Die Faszination, die von Literatur ausgeht, und gleichzeitig das Misstrauen, das man ihr entgegenbringt, haben ihre Ursache neben der Ununterscheidbarkeit von wahr und falsch vor allem auch darin, dass Literatur alle möglichen Arten von emotionalen Reaktionen auslösen kann, wie dies vor allem die homerische *Odyssee* mehrfach vorführt. Dies gilt umso mehr, wenn sie, wie dies bis ins 4. Jahrhundert hinein der Fall war, gehört, nicht gelesen und häufig als multimediales Ereignis dargeboten wurde, als Verbindung von Gesang, Musik, Gestik und Mimik und das in einer festlichen, aus der Welt des Alltags herausgehobenen Atmosphäre. Diese Macht des Logos, der Rede und Dichtung, treibt die Literaturtheorie der folgenden Jahrhunderte um.

Der Chorlyriker Pindar (ca. 518-440 v. Chr.) betont in seiner 7. und 8. *Nemee*, dass Odysseus' Ruhm zu Unrecht den des Aias bei weitem übertreffe, weil er in Homer einen „süßredenden“ Lobredner gefunden habe, der durch die Gewalt seiner Worte die Wahrheit verkehrt habe;⁹ denn „Meisterschaft täuscht, indem sie

⁸ Vgl. dazu M. J. Luzzatto (1996: 335).

⁹ Aias ist in der homerischen *Ilias* einer der wichtigsten griechischen Kämpfer vor Troja. Nach dem Tod des Achill hätten ihm aufgrund seiner Bedeutung und seiner verwandtschaftlichen Beziehung die Waffen des toten Helden zugesprochen werden müssen. Odysseus überredet

mit Worten in die Irre führt“ (σοφία κλέπεται παράγοισα μύθοις; *Nemee* 7, 23 f.). Literaturtheoretische Erwägungen sind, wie diese Bemerkungen Pindars, mit denen er eine Mythenkorrektur vorzunehmen versucht, deutlich vor Augen führt, immer als Auseinandersetzung mit Homer und Hesiod zu verstehen.

Die Omnipräsenz Homers in allen Bereichen des Lebens, insbesondere in der Erziehung (*παιδεία/paideía*), in welcher Dichtung und vor allem die Aufführung von Dichtung in Tanz und Gesang eine herausragende Rolle spielte, forderte nicht nur die Kritik der Dichter, sondern schon früh die der dichtenden Philosophen heraus. Xenophanes von Kolophon (ca. 570-470 v. Chr.) prangert Homers schädlichen Einfluss an (Diels/Kranz 21 B 10): Er habe maßgeblich zu einer falschen Auffassung der Götter und des Göttlichen beigetragen. Alles hätten Homer und Hesiod den Göttern angehängt, was bei den Menschen als schändlich gelte (Diels/Kranz 21 B 11-12). Radikal lehnt er den Anthropomorphismus der homerischen Epen ab (Diels/Kranz 21 B 23-26). Für ihn sind die Götter, wie sie in den homerischen Epen erscheinen, Projektionen der menschlichen Vorstellung: Die Thraker stellten sich ihre Götter blauäugig und rothaarig, die Äthiopier schwarz und stumpfnasig vor (21 B 16 Diels/Kranz), und wenn Tiere malen könnten, würden sie ihre Götter als ihr eigenes Ebenbild entwerfen (Diels/Kranz 21 B 15). Wenn Heraklit von Ephesos (ca. 540-480 v. Chr.) dazu auffordert, Homer von den öffentlichen Wettkämpfen auszuschließen (Diels/Kranz 22 B 42), ist dies nur ein weiterer Beleg für die Dominanz Homers im kulturellen Leben Griechenlands: Bei einer Vielzahl von Agonen wurden seine Werke von den Rhapsoden rezitiert, wie dies Platons *Ion* vorführt, und prägten dadurch das Bewusstsein der Zuhörer, vor allem ihre Auffassung vom Göttlichen und den Göttern. Heraklit stellt vehement Homers Ruf als Weiser, als ernstzunehmender Philosoph, in Frage (Diels/Kranz 22 B 56).

Die philosophische Homerkritik wird zu Beginn des 5. Jahrhunderts durch eine Auseinandersetzung mit dem Dichter par excellence von Seiten der aufkommenden Geschichtsschreibung ergänzt. Hekataios von Milet (ca. 550-490 v. Chr.) setzt an den Anfang seines Geschichtswerks eine schonungslose Abrechnung mit Homer und seinen Rezipienten (FGrH 1, F 1a):¹⁰

Hekataios von Milet verkündet folgendes: Dies schreibe ich, wie es mir wahr zu sein scheint. Denn die Erzählungen der Griechen sind viele und lächerliche, wie sie mir erscheinen.

Ἐκαταῖος Μιλήσιος ὧδε μυθεῖται· τάδε γράφω, ὡς μοι δοκεῖ ἀληθῆα εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοὶ τε καὶ γελοῖοι, ὡς ἐμοὶ φαίνονται, εἰσίν.

Eine Analyse der mythischen Erzählungen ergibt – so Hekataios –, dass das in ihnen Berichtete nicht der Realität entsprechen kann. Als Maßstab, um falsch und

die griechischen Heerführer, ihm die Waffen zuzusprechen. Enttäuscht will Aias Rache an den Anführern der Griechen nehmen, wird jedoch von Athena mit Wahnsinn geschlagen, so dass er statt der Griechen eine Schafherde niedermetzelt. Als er, aus dem Wahnsinn erwachend, seiner Tat gewahr wird, begeht er Selbstmord (vgl. Sophokles, *Aias*).

¹⁰ Vgl. dazu – mit ausführlichen Literaturhinweisen – Rengakos (2011: 331 f.).

wahr zu unterscheiden, legt der erste Historiker seinen gesunden Menschenverstand an. Er überprüft die Überlieferung und schreibt nur das auf, was ihm wahr zu sein scheint (τάδε γράφω, ὥς μοι δοκεῖ ἀληθέα εἶναι). Ähnlich verfährt sein Nachfolger in der Geschichtsschreibung Herodot (ca. 490-420 v. Chr.). Häufig referiert er die verschiedenen lokalen Berichte, die ihm bei seinen Nachforschungen mitgeteilt wurden, überprüft sie nach Kriterien der Wahrscheinlichkeit und äußert dann seine eigene Meinung, was er für am wahrscheinlichsten hält. Thukydides (ca. 460-395 v. Chr.) schließlich betont in seinem Methodenkapitel in Absetzung von Herodot, dass er die Fakten nicht, wie es ihm richtig erscheine, sondern nur nach gründlicher Überprüfung aller ihm zur Verfügung stehenden Quellen berichte (1, 21). Den mythologischen Erzählungen vom trojanischen Krieg wohne – so der Historiker in seiner Frühgeschichte Griechenlands (1, 2-21) – ein historischer Kern inne, den man mit der von ihm praktizierten Methodik freilegen könne, indem man die Berichte – die Epen der archaischen Zeit – von ihrer dichterischen Ausschmückung befreie. Jede Art von Literatur – dies macht Thukydides deutlich – wird nach demselben Kriterium von wahr und falsch und letztlich nach dem Nutzen, den sie dem Rezipienten bringt, betrachtet und bewertet (1, 22, 4).

Gerade diese Ununterscheidbarkeit von wahr und falsch machen sich die Sophisten, jene aus Platons Dialogen bekannten Redelehrer, in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zunutze. Gorgias (ca. 480-380 v. Chr.) stellt die psychosomatischen Wirkungen des Logos, der Rede, und der Dichtung, die er als metrisch gebundene Rede definiert, in den Mittelpunkt seines *Enkomions der Helena*.¹¹ Der Logos sei ein „großer Machthaber“, der, obwohl er mit einem äußerst kleinen und unscheinbaren Körper versehen sei, göttlichste Werke vollbringe. Denn er sei in der Lage, „Furcht zu beenden und Trauer zu beseitigen und Freude zu vermitteln und Mitleid anwachsen zu lassen“ (δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι; *Helena* 8). Und wenig später schreibt der Sophist (*Helena* 9):

Die Zuhörer überkommt, wenn sie diese [die Dichtung] hören, Schauer voller Furcht und Mitleid voller Tränen und leidliebendes Verlangen;¹² bei Glücks- und Unglücksfällen fremder Angelegenheiten und Personen erleidet die Seele ein ganz eigenes Leid allein durch die Kraft der Worte.

ἦς τοὺς ἀκούοντας εἰσήλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ’ ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἰδίον τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχὴ.

Der Bereich, in dem der Logos diese Wirkungen entfaltet, sind nach Gorgias die δόξαι (*dóxai*), die ‚Meinungen‘, mit und nach denen die Menschen ihr Leben ge-

¹¹ Am besten zugänglich bei Buchheim (1989: 3-16 Text und Übersetzung, 159-173 Kommentar).

¹² Die auf den ersten Blick ein Oxymoron darstellende Verbindung ‚leidliebendes Verlangen‘ beschreibt das Verhalten eines Rezipienten, der, obwohl er weiß, dass er im Theater von allen möglichen Emotionen, auch von Leid, gepackt werden kann, sich trotzdem immer wieder diesen Affekten freiwillig und gern aussetzt.

stalten, ohne mit letzter Gewissheit sicher zu sein, dass das, was sie gehört und gelernt haben und deshalb zu wissen glauben, tatsächlich so ist. Denn – so der Sophist – kein Mensch kann alles, was geschehen ist und was gerade geschieht und was geschehen wird – man beachte die Anklänge an Hesiod – wissen, so dass man sich für seine Meinungsbildung auf Informationen anderer verlassen müsse (*Helena* 11). Eine Person, die bei einem Sophisten wie Gorgias in die Lehre gegangen ist, kann – so der Werbezweck der kleinen Rede – seine Zuhörer am ehesten von etwas überzeugen und, zu was auch immer, überreden.¹³

Platons Literaturkritik setzt genau an diesem Punkt an. Die Gefahr, die von einer angenehm anzuhörenden, nach Mitteln der Kunst gestalteten Rede ausgeht, liegt auf der Hand: Die Vernunft wird ausgeschaltet; man fiebert mit den epischen und tragischen Helden mit, leidet mit ihnen, und es kann sogar, wie Platons *Ion* vorführt, zur Massenhysterie kommen, da diese Form des Literaturgenusses – von Dramen wie Epen – in der Regel immer Veranstaltungen vor einer großen Volksmenge waren. Die unterschiedlichen, von Gorgias beschriebenen Emotionen führen nach Platon zu einem Konflikt der Seelenteile und damit letztlich zur Unordnung im Staat (*Politeia* 606a-d).¹⁴ Die konsequente Ablehnung von Dichtung, von Homer und den Tragikern, die für Platon unter dem Gesichtspunkt des Stoffes (Mythos) und der Wirkung eine Einheit darstellen, gilt jedoch nur, wenn man sie als ‚nützliche‘, als didaktisch-philosophische Texte liest, nicht wenn man sie als das betrachtet, was sie wirklich ist: als eine Art von ‚Spiel‘ (*Politeia* 602b). Damit öffnet Platon – bei aller Kritik, die er an den herkömmlichen Dichtungsformen übt – eine neue Sicht auf Literatur. Literatur, die ‚nützlich‘ sein kann, die den Rezipienten etwas lehren soll, muss nach anderen Maßstäben beurteilt werden als der Unterhaltung dienende Texte.

In direkter Auseinandersetzung mit Platon und der frühen philosophischen Dichtungskritik nimmt Aristoteles in der *Poetik* eine völlige Neubewertung der Dichtung vor. Indem er Mimesis (‚Nachahmung‘) als einen der menschlichen Natur eigenen Trieb erklärt, öffnet er der Dichtung einen anthropologisch fundierten, autonomen Bereich. In der Modellhaftigkeit der dargestellten Situationen und Handlungen kann Dichtung dem Rezipienten Erkenntnis bringen und hat somit einen höheren ‚Nutzen‘ als bloße Unterweisung. Eine ethisch-moralische Dimension der Tragödie kommt durch die Dominanz zustande, die Aristoteles der Handlung (Mythos) und den in Handlungen involvierten Charakteren zuweist, die eine moralische Qualität besitzen und in ihren Erfolgen oder ihrem Scheitern vorgeführt werden. Deshalb gebührt Dichtung im Gegensatz zur

¹³ In dem Begriff *πειθώ* (*peithō*) müssen in diesem Zusammenhang immer beide deutschen Übersetzungsmöglichkeiten, ‚Überzeugung‘ und ‚Überredung‘, mitgehört werden.

¹⁴ Vor allem wird Dichtung von Platon jedoch abgelehnt, da sie als Nachahmung der Abbilder der Ideen darstellenden Phänomene bereits zwei Stufen von den Ideen entfernt und deshalb minderwertig ist.

Geschichtsschreibung das Epitheton ‚philosophisch‘. Die durch Dichtung, vor allem bei dramatischen Aufführungen ausgelösten Affekte deutet Aristoteles durch seine Katharsis-Konzeption positiv. Den die voraristotelische Literaturtheorie bestimmenden Gegensatz von wahr und falsch erweist die *Poetik* als eine falsche Herangehensweise an Dichtung, die nach anderen Kriterien (Wahrscheinlichkeit, Notwendigkeit, Handlungskonzeption) zu bewerten ist als ‚Fachliteratur‘, in der Wahrheit und Richtigkeit der Aussagen das wichtigste Element sein sollten.

‚Literaturtheoretische‘ Äußerungen in der Zeit zwischen den homerischen Epen und der aristotelischen *Poetik* sind, wie der vorangehende Überblick zeigt, durch mehrere Komponenten bestimmt. In erster Linie gibt die Auseinandersetzung mit Homer die Themen vor, die die Diskussion bestimmen. Homer als *der* Dichter der Griechen (ὁ ποιητής)¹⁵ dominierte weit mehr den literarischen Diskurs, als dies andere Autoren taten. Der Grund hierfür ist darin zu sehen, dass man nur Homer in archaischer Zeit als ‚panhellenisch‘ bezeichnen kann, also als einen Dichter, der in der gesamten griechischsprachigen Welt rezipiert wurde. Andere Autoren wie die Lyriker und Chorlyriker hatten dagegen eher lokale Bedeutung (z. B. Sappho und Alkaios auf Lesbos, Archilochos auf Paros) und schrieben ihre Werke in der Regel als Auftragsdichtungen für ganz bestimmte Anlässe, vor allem Götterfeste. So wurde Homer schon früh zu dem wichtigsten Bezugstext, zum Lehrer aller Griechen, der ihr Weltbild und ihren Wertekanon prägte und der ihnen zusammen mit Hesiod, wie der Historiker Herodot schreibt (2, 53), die Götter und die Religion gegeben habe.

Die philosophische Kritik an Homer, die Xenophanes und Heraklit vorbrachten, richtet sich gegen diese Allgegenwart der Epen im Leben der Griechen, indem sie den Wahrheitsanspruch ins Spiel bringt. Was Homer an Unglaublichem berichtet, kann nicht der Wahrheit entsprechen; deshalb müsse man ihn – so Heraklit mit Nachdruck – aus dem öffentlichen Raum verbannen, zumal die gesprochene Rede, vor allem wenn sie künstlerisch, nach den Regeln der Rhetorik gestaltet ist, eine unheimliche Wirkung auf die Rezipienten auszuüben vermag:¹⁶ Sie kann den Menschen falsche Meinungen (δόξαι) einpflanzen und jede Art von Affekt auslösen, wie dies die homerische *Odysee* in den Sängerszenen mehrfach vorführt und wie es der Sophist *Gorgias* in seiner *Helena* theoretisch analysiert. Die Zuhörer würden, getäuscht durch die Macht der Rede, für wahr und real existierend halten, was ‚erlogen‘ sei. Somit könne Dichtung nichts Nützliches sein, sondern höchstens eine Art von nutzlosem Zeitvertreib, geschweige denn irgendeine positive, didaktische Wirkung auf die Rezipienten ausüben – so Platons Resümee seiner Literaturkritik.

¹⁵ Unter Homers Namen waren eine Vielzahl von Epen im Umlauf, neben *Ilias* und *Odysee* der sog. Epische Kyklos – epische Erzählungen, die sich um die beiden großen Epen rankten.

¹⁶ Es ist kein Zufall, das das Wort δεινότης (*deinótes*) zugleich ‚Furchtbares‘, ‚Gefährliches‘, ‚Unheimliches‘ und ‚Redegewandtheit‘ bezeichnet.

Diese Stellungnahmen belegen eindrucksvoll, dass den Griechen bis ins 4. Jahrhundert v. Chr. hinein eine Unterscheidung von fiktionalen und faktualen Texten fremd war.¹⁷ Literatur hatte *per se* einen Wahrheitsanspruch, den es zu überprüfen galt. Die platonischen Dialoge führen immer wieder vor, wie diese autoritative Geltung Homers und Hesiods in Frage gestellt wird:¹⁸ Kann ein Feldherr mit der *Ilias* in der Hand tatsächlich eine Schlacht gewinnen? Weiß man, wenn man Hesiods Werke gehört hat, tatsächlich, was fromm ist oder wie man Ackerbau betreibt? Und vor allem: Würde irgendein Mensch jemals durch Hesiods und Homers Epen moralisch besser?

Erst die aristotelische *Poetik* entzieht Literatur dieser in eine Sackgasse geratenen Diskussion, indem sie der Fiktionalität einen autonomen Raum öffnet und der ‚schönen‘ Literatur einen höheren Wert zuschreibt, als ihn reine Sachtexte haben können: den Raum des ‚Allgemeinen‘ (καθόλου/*kathólu*), das dem Rezipienten modellhaft Situationen des menschlichen Lebens, vor allem des menschlichen Zusammenlebens, vorführt und deshalb durchaus eine moralisch-didaktische Wirkung haben kann – weit mehr, als das die im Detail (καθ’ ἑκάστον/*kath hekáston*) verhaftete Fachliteratur je leisten kann.

Literatur

Ausgaben

- Aristophanes (2007) *Aristophanis fabulae*. Tomus II. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Nigel G. Wilson. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Aristoteles (1965) *Aristotelis de arte poetica liber*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Rudolfus Kassel. Oxford: Clarendon Press.
- Gorgias (1954) *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Bd. I. Hgg. Hermann Diels und Walther Kranz. 7. Aufl. Berlin: Weidmann.
- Buchheim, Thomas (1989) *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien*. Hamburg: Meiner.
- Hekataios (1954) *Die Fragmente der griechischen Historiker* [1923]. Bd. I (FGrH). Hg. Felix Jacoby. Leiden: Brill.
- Herodot (1908) *Herodoti Historiae*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Carolus Hude. 2 Bde. Oxford: Clarendon Press.
- Hesiod (1970) *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum* edidit Friedrich Solmsen. Oxford: Clarendon Press.
- Homer (1908/13) *Odyssee: Homeri opera* recognovit brevique adnotatione critica instruxit Thomas W. Allen. Bd. III/IV. Oxford: Clarendon Press.

¹⁷ Vgl. dazu vor allem Rösler (1980).

¹⁸ Dies geschieht vor allem im Dialog *Ion*, in dem Sokrates den berühmten Epensänger Ion in die Enge treibt.

- Pindar (1971) *Pindarus, Pars I: Epinicia* post Brunomen Snell edidit Henricus Maehler. Leipzig: B.G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- Platon (1902) *Politeia (Staat)*: Platonis opera recognovit adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, Tomus IV tetralogias VIII continens. Oxford: Clarendon Press.
- Thukydides (1900/01) *Thucydidis Historiae*. Iterum recognovit brevique adnotatione critica instruxit Henricus Stuart Jones. 2 Bde. Oxford: Clarendon Press.

Sekundärliteratur

- Holdenried, Michaela (2000) *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam.
- Lejeune, Philippe (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Luzzatto, Maria Jagoda (1996) „Ainos [2, archaische Erzählform]“. *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 1. Hgg. Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. 335-36.
- Niggel, Günter (1989) Hg. *Die Autobiographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft.
- Reichel, Michael (2011) „Das griechische Epos“. *Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*. Hg. Bernhard Zimmermann. München: C. H. Beck. 7–78.
- Rengakos, Antonios (2011) „Historiographie“. *Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*. Hg. Bernhard Zimmermann. München: C. H. Beck. 326–417.
- Rösler, Wolfgang (1980) „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike“. *Poetika* 12: 283-319.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2000) *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Zimmermann, Bernhard (2005) „Exil und Autobiographie“. *Antike und Abendland* 48: 187-95.

„Fact and Fiction“ in der mittelalterlichen arabischen Literatur. Anmerkungen zu einer Debatte

Isabel Toral-Niehoff

Wer ist wohl frevelhafter als einer, der sich anschickt, so etwas wie meine Schöpfung zu schaffen! Sollen sie doch einmal ein Körnchen schaffen, sollen sie doch eine kleine Ameise schaffen!¹

Die These von Walter Haug über die ‚Geburt der Fiktionalität‘ im Mittelalter, nach welcher diese erst mit dem höfischen Roman Chrétien de Troyes erfunden worden sei, hat eine umfangreiche Diskussion in der europäischen Mediävistik ausgelöst. Diese befasst sich mit der Frage, ab wann, ob und wie von Fiktionalität, Fingieren und Fiktion in der europäischen Literatur zu reden sei, mit der Folge, dass diese Begriffe eine zunehmende Historisierung und Kulturalisierung erfahren haben (Haug 2003; Müller 2004: 281–283 und passim).

Dieselbe Frage lässt sich aber auch für nichteuropäische, vormoderne Literaturen stellen, wie zum Beispiel für die umfangreiche arabischsprachige Literatur des Mittelalters (8.–12. Jhd.).² Gibt es Fiktionalität in der mittelalterlichen hochsprachlichen arabischen Literatur (im Folgenden: MHAL), die sich einer Faktualität gegenüberstellen ließe?³ Lässt sich hier von einer Opposition zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen (Genette 1990) sprechen? Wird hier vielleicht ein der europäischen Moderne entnommener Begriff übertragen?

¹ Zitiert nach Heinrichs (1969: 39). Es handelt sich um einen *badīth qudsī*, somit nach islamischer Auffassung um eine außerkoranische göttliche Offenbarung, die dem Propheten durch Inspiration zuteil wurde, ihr kommt deshalb ein besonderer Stellenwert zu. Erkennbar ist, dass hier kein Unterschied zwischen menschlicher und göttlicher Schöpfung gemacht wird und somit auch theologische Gründe für ein ‚Verbot‘ von Fiktion angeführt werden konnten.

² Diese Zeit entspricht der ersten Blütezeit der arabisch-islamischen Kultur in der späten Umayyaden- und frühen Abbasidenzeit (auch als ‚Goldenes Zeitalter‘ bekannt). Es gibt eine umfangreiche (hier nicht relevante) Diskussion in der Fachwelt darüber, ob die Bezeichnung ‚mittelalterlich‘ im arabischen Kontext sinnvoll ist – im Rahmen dieses interdisziplinären Bandes erschien sie mir jedoch geeignet, um diese Texte chronologisch korrekt zuzuordnen. Alternative Bezeichnungen sind ‚klassische Arabische Literatur‘ und ‚canonical‘. Ich beziehe mich im Folgenden nur auf die hochsprachliche arabische Literatur.

³ Diese Dichotomie wird neuerdings auch für das europäische Mittelalter in Frage gestellt (Müller 2004: 282).

Fiktion und Fiktionalität in der mittelalterlichen arabischen Literatur – Probleme

Die Diskussion über Fiktion und Fiktionalität in der MHAL hat nicht einmal ansatzweise die Komplexität und Differenziertheit wie in der Mediävistik erreicht.⁴ Dies liegt auch daran, dass sich die Fachwelt allgemein darin einig ist, dass in der hochsprachlichen Literatur Fiktion abgelehnt wird bzw. kaum existiert.⁵ Sie fände sich zwar häufig in volkstümlichen Epen und Märchen, diese Genres werden aber traditionell in der arabischen Literatur als wertlose Trivalliteratur betrachtet, auch wenn sie sehr populär waren.⁶

Schauen wir in eines der einschlägigen Handbücher des Faches, in die *Encyclopaedia of Arabic Literature*, lesen wir z. B. unter dem Lemma „fiction, medieval“ gleich zu Beginn Folgendes: „Canonical Arabic literature is basically rejective of fiction“ (Meisami 1998: 228b). Diese Einschätzung stützt sich einerseits auf kritische Aussagen arabischer Gelehrten zum Thema ‚Erfinden‘ und ‚Lügen‘ in der Literatur;⁷ andererseits auf die Tatsache, dass die ansonsten hoch entwickelte autochthone arabische Literaturtheorie bis auf wenige Ausnahmen keine Reflexion über ‚Fiktion‘ bzw. eventuelle äquivalente Konzepte zu kennen scheint.⁸ Es sind auch nur wenige hochsprachliche narrative Texte dieser Epoche erhalten, die in eine literarische Welt der Fiktion verweisen, also eine ‚autonome Fiktionalität‘ aufweisen, in der die Fiktion auch explizit gemacht bzw. ‚entblößt‘ wird.⁹ Fiktion ist nach allgemeiner Einschätzung der Forschung in der MHAL der Dichtung vorbehalten („Die beste Dichtung ist diejenige, die am meisten lügt“);¹⁰ während

⁴ Für einen Überblick über die Positionen in der Mediävistik s. Müller (2004).

⁵ S. die Auflistung der Stellungnahmen bei Leder (1998: 34 f.), dort vor allem unter Bezugnahme auf Heinrichs (1969: 32-55) und van Grunebaum (1947). Vgl. hierzu allgemein auch Hoyland (2006), Drory (1994), Bonebakker (1992).

⁶ Vgl. Heath (1990) zu den Besonderheiten und Schwierigkeiten der Erforschung dieser Literatur.

⁷ Der *locus classicus* sind die abwertenden Aussagen von dem Bagdader Bibliographen Ibn al-Nadīm (gest. ca. 998) zu den *Hazar Afsān* (die Frühform der 1001 Nacht-Erzählungen) in seinem *Kitāb al-Fihrist* (Ibn al-Nadīm 1871/2: 304); vgl. auch das ähnlich abwertende Zitat von al-Nahrawānī bei Drory (1994: 156).

⁸ Eine wichtige Ausnahme bildet der von Wolfhart Heinrichs 1969 detailliert untersuchte Literaturkritiker al-Qartağannī (1211-1285), der eine sehr differenzierte poetische Lehre zur Frage von Inspiration, Einbildungskraft und ‚Erfindung‘ in der Literatur entwickelt hat (*ikbtirāʿ*), die sich allerdings vor allem auf Fiktion in der Poesie bezieht (Heinrichs 1969, passim). Zur Fiktion in der Poesie s. auch den Überblick bei Kennedy (2005a).

⁹ Ausnahmen bilden erstens das Genre der Maqāmen (Meisami 1998: 506a–508b), eine Art *Picaro-Romane* in Reimprosa, entwickelt im 11. Jahrhundert, die explizit fiktive Personen enthielten; zweitens sind auch Tierfabeln überliefert (z. B. *Kalīla wa Dimna*). In beiden Fällen scheinen sie ihre Akzeptanz der Tatsache zu verdanken, dass hier keine Illusion von Wirklichkeit suggeriert wurde, so dass auch keine Irritation entstehen konnte (Meisami 1998: 228b). Zum Begriff ‚autonome Fiktionalität‘ s. Müller (2004: 282–83).

¹⁰ „*Aḥsānu al-sbiʿr akḏhabubū*“ – Ein oft zitierter Spruch, hier zitiert nach Meisami (1998: 228b). Mit ‚Lüge‘ ist hier wohl literarische Fiktion i. S. von rhetorischer Stilisierung durch

sie wie erwähnt in Erzähltexten in die abgewertete Welt der trivialen Unterhaltungs- und Volksliteratur verbannt wird.¹¹ Die Umstände und Gründe dieser Ablehnung sind noch nicht erschöpfend untersucht; sie scheint auch nicht von Anfang an wirksam gewesen zu sein und sich auf die vormoderne Literatur in arabischer Sprache zu beschränken. So war die neupersische Literatur nicht davon betroffen – man denke z. B. an angesehene Autoren wie Nezāmī (1141–1205?), der umfangreiche Liebesepen schrieb, die in den Kanon ‚klassischer Texte‘ aufstiegen (Bürgel 1990: 306–310). Die umfangreiche Liste von fiktionalen Erzähltexten in dem Buchverzeichnis des Bibliographen Ibn al-Nadīm (gest. ca. 998) zeigt auch, dass sehr viele dieser als ‚trivial‘ betrachteten Werke noch Ende des 10ten Jahrhunderts in Bagdad zirkulierten. Allerdings sind fast keine davon erhalten, vermutlich weil sie irgendwann nicht mehr als überlieferungswert betrachtet wurden.¹² Das Verschwinden dieser Schriften schreibt Wolfhart Heinrichs der so genannten sunnitischen ‚Reaktion‘ in der Seldschukenzeit des 11. und 12. Jahrhunderts zu, erklärt sie also mit ideologischen und sozialen Verschiebungen, infolgeder eine andere Bildungsschicht den Geltungsanspruch dieser Texte bestritt.¹³

Der narrative Stil der frühen Prosa-Texte präsentiert sich zudem realistisch-faktual,¹⁴ was den Eindruck verstärkt, Fiktion habe es in der MHAL nicht gegeben. Diese Texte folgen dabei der sogenannten *khabar*-Form, die hier kurz beschrieben sei: Sie sind molekular strukturiert, d. h. sie sind in einzelne Nachrichten oder *khabar* (Plural *akhbār*) gegliedert. Eine *khabar* besteht aus einer bis zwei narrativ in sich geschlossenen Episoden, das Erzähltempo ist rasch, die beschreibenden Passagen sind kurz, es überwiegen Dialoge, die auch das innere Erleben der Personen illustrieren (szenische Erzählsituation bzw. ‚showing‘), die Fokalisierung ist extern; der Erzähler gibt eine neutrale Sicht auf die Geschichte und interveniert zumeist auch nicht persönlich in die Handlung, es sei denn, der Erzähler fungiert als Augenzeu-

Metaphern, Hyperbolen usw. gemeint. Zur Poesie als Ort der Fiktion s. auch Kennedy (2005a).

¹¹ Allgemein zur volkstümlichen Literatur Heath (1990). Die volkstümlichen fiktionalen Erzähltexte des Mittelalters sind meist unter dem Namen *khurāfāt* (Meisami 1998: 443b–444a) bekannt, angeblich benannt nach einem Lügner namens Khurāfa; hierzu zählten allerlei phantastische Geschichten, die zur Unterhaltung von Kindern, Frauen und sozial Deklassierten dienen sollten. S. auch Leder (1998a: 39–43) „Fantastic stories as ‚trivial‘ literature“; Hoyland (2006: 17).

¹² Diese Liste ist aufgearbeitet in Ghazi (1957).

¹³ Heinrichs (1969: 40–43). Er verbindet diese fiktionale Literatur mit der iranisierten Schicht der *kuttāb* bzw. Staatssekretäre; mit dem Aufkommen einer anderen Verwaltungsschicht in der Seldschukenzeit habe man sich auf den ‚wahren‘ Islam besinnen wollen, dem diese Elemente angeblich fremd waren.

¹⁴ Ich verwende hier dieses Begriffspaar um den Stil der frühen arabischen Prosa zu beschreiben, der realistisch ist, insofern er die Illusion von Wirklichkeitsnähe evozieren möchte (zum Realismus in der Erzählung s. Fludernik 2008: 66–67). Mit dem europäischen Realismus im Roman des 19. Jhds. hat dies allerdings nichts zu tun. Inwiefern durch diesen Stil in der arabischen Prosa auch ein Anspruch auf Faktualität gestellt wurde, ist Thema der hier skizzierten Debatte und soll offen bleiben; mit der Doppelung möchte ich hier genau auf diese Ambivalenz hinweisen.

ge.¹⁵ Oft sind diese *akbbār* von einer Überliefererkette (*isnād*) begleitet, die als Authentifizierung dient und möglichst lückenlos bis zum ersten Tradenten führt, der idealiter ein Augenzeuge oder zumindest ein Zeitgenosse des Ereignisses ist.¹⁶ Diese *akbbār* werden unabhängig tradiert und erscheinen in modifizierter Form in zahlreichen Kontexten mit unterschiedlichen Funktionen.

Die *khabar*-Form findet sich in einer weiten Bandbreite von Prosatexten, die zum Teil historiographisch, z. T. geographisch, z. T. eher derjenigen vielgestaltigen Textgruppe zuzuordnen ist, die in der Fachwelt unter der Bezeichnung *adab* bekannt ist. Es würde hier zu weit führen, die zahlreichen Versuche, diesen schillernden Begriff *adab* zu fassen; am ehesten entspricht diese Gruppe der mittelalterlichen und neuzeitlichen ‚Buntschriftstellerei‘.¹⁷ Es ist hier wichtig, zu betonen, dass Gattungsgrenzen in der Frühzeit der arabischen Prosa nur schwer zu ziehen sind, dies gilt auch für die Grenze zwischen Sachtexten, Historiographie und literarischer Prosa.¹⁸

Diese realistisch-faktuale Darstellung in der *khabar*-Form steht allerdings oftmals in irritierendem Widerspruch zu dem offenbar fiktiven Inhalt, wie Stefan Leder anmerkt:

The existence of fictive elements [...] cannot seriously be rejected [...] fictional narration, wherever it appears, is embedded in a mainstream of factual, or allegedly factual, narration [...] this ambiguity often obstructs any attempt to decide which text, or which part of a text should be regarded as fiction. (Leder 1998a: 34)¹⁹

Wie Julie S. Meisami in ihrer Kritik an Stefan Leder allerdings argumentiert hat, könnte diese Diskrepanz auch auf unsere eurozentrische Perspektive zurückgehen, die in ihren kulturell bedingten Vorstellungen von Faktualität und Plausibilität gefangen ist.

This gives the game away: the ‚European tradition‘ is the standard against which Arabic prose writing is to be judged. If the Arabs failed to recognize, or to accept „fiction“, we, however, can recognize fiction when we see it. (Meisami 2005: 151)

Diese Irritation muss hier allerdings nicht notwendigerweise auf kulturspezifische Sichtweisen zurückgehen, sondern resultiert vielleicht auch aus unserem modernen Blickwinkel. Im Kern handelt es sich hier nämlich um dieselbe Problematik,

¹⁵ Zum ersten Mal genauer beschrieben in Caskel (1930: 34–40); ferner Leder (1992, passim); Leder/Kilpatrick (1992: 10–14); Leder (1998a: 37–38). In der unten besprochenen Episode spricht als Autorität ein Augenzeuge, dennoch interveniert er kaum in die Handlung.

¹⁶ U. a. Rosenthal (1968: 66–71), und Robinson (2004), index, s.v. *isnād* (chains of transmission), s. auch dort (92–97).

¹⁷ Hier sei auf Bestimmungsversuche von *adab* bei Fähndrich (1990) und Bonebakker (1990) verwiesen. Für den Begriff ‚Buntschriftstellerei‘ vgl. neuerdings den Sammelband von Schock (2012).

¹⁸ Ähnlich in der europäischen mittelalterlichen Literatur, wo der Übergang zwischen historiographisch, historiographisch fingierendem und fiktionalem Erzählen fließend ist (Müller 2004: 295).

¹⁹ Vgl. auch Leder: „non-factual matters are sometimes presented in a manner that discloses their fictional character“ (2005: 125).

die sich auch in der Mediävistik stellt, wenn sie das ‚eigentümliche Realitäts- und Wahrheitsverständnis‘ im Mittelalter diskutiert. Jan Müller gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass „was vom Standpunkt einer anderen Kultur als unwahr erscheint [...] in seinem genuinen Geltungsbereich weder bloße Erfindung noch Lüge“ sei (Müller 2004: 284). Ein ahistorisches Übertragen von modernen europäischen Wahrheitsbegriffen auf die arabische Kultur des Mittelalters sollte also vermieden werden.

Abgesehen von dieser wichtigen Präzisierung ist anzumerken, dass ein realistisch-faktualer Stil kein Hinweis auf einen nicht-fiktionalen Text sein muss (Leder 1998a: 36–39 „Factuality as textual environment“). So hat Daniel Beaumont den *kbabar*-Stil sehr treffend mit dem ‚Hard-Boiled‘-Stil der amerikanischen Erzählliteratur verglichen (Beaumont 1996), und so verdeutlicht, dass diese vermeintliche ‚Faktualität‘ auch nur eine weitere fiktionale Strategie sein kann.²⁰

Weitere Probleme erwachsen aus der Tatsache, dass die Begriffe aus dem Wortfeld ‚Fiktion‘ (z. B. auch ‚fiktional‘, ‚fiktiv‘, ‚fiktionalisiert‘, ‚fingiert‘) schon in der europäischen Debatte sehr unterschiedlich und oft unpräzise verwendet werden. Ein wichtiger Punkt betrifft die mangelnde Unterscheidung zwischen rhetorischer Inszenierung von vorgegebenem Material bzw. funktionaler Fiktionalität einerseits, und freier Erfindung bzw. autonomer Fiktionalität andererseits (hierzu Müller 2004: 282–283). So wechselt auch in der arabistischen Debatte die Verwendung der Termini von Autor zu Autor, und auch von Sprache zu Sprache (man denke z. B. an die spezifische Bedeutung des englischen ‚fiction‘) und wird zudem mit den Oppositionen von wahr/unwahr, richtig/falsch, reell/imaginär, tatsächlich/nicht tatsächlich vermischt. Gerade Historiker neigen dazu, Fiktivität und Fiktionalität nicht ausreichend zu unterscheiden, so dass rhetorische und tendenziöse Geschichtsschreibung als ‚Fiktion‘ betrachtet wird.²¹ Eine verwirrende Ambiguität ist schon in dem lateinischen Kernbegriff *factio* angelegt, die hier allerdings nicht im Detail diskutiert werden kann (Korhonen 2006: 16); sie wird durch die Übertragung auf nichteuropäische Texttraditionen, die keinen äquivalenten Begriff haben, noch komplexer. Das Arabische kennt z. B. *kadhib*, das üblicherweise mit ‚Lüge‘, ‚Betrug‘, ‚Unehrllichkeit‘ übersetzt wird; dies ist ein pejorativ bewertetes Konzept, das auch zur Abwertung von Trivialliteratur verwendet wird (s. o.). In manchen Kontexten, wie zum Beispiel bei der Kritik von Poesie, aber scheint *kadhib* auch so etwas wie literarische Kreativität bedeutet zu haben.²² Ferner gilt *kadhib* auch als Gegenteil von *sidq*, ‚Wahrhaftigkeit, Ehrlichkeit‘ und bezieht sich somit nicht auf die Faktizität der Aussage, sondern auf die innere Haltung und eventuelle Täuschungsabsicht des Aussagenden.²³ Weitere Begriffe

²⁰ Ähnlich Genette (1990: 762).

²¹ Vgl. Müller: „So ist die Diskussion einigermaßen verwirrend“ (2004: 283).

²² S. o. Anmerkung 8 und Leder (1998a: 51).

²³ So vor allem in der Mystik, s. A. Knysh, *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition, online, s.v. *Sidq*.

sind *ikbtirāʿ*, was ebenfalls ‚Kreativität, Erfindung‘ in der Literatur heißen kann und sowohl im Zusammenhang mit Poesie (Heinrichs 1969) wie auch mit literarischer Prosa auftauchen kann (Leder 1998a: 48); ferner gibt es auch *takhyīl*, ‚Imagination‘ (Hoyland 2006: 17). Auf dem Feld der arabischen Terminologie und Konzeptualisierung sind noch viele Präzisierungen notwendig.

Im Folgenden möchte ich einige wichtige Linien des Diskussionsstrangs innerhalb der Arabistik zusammenfassend vorstellen und dann an einem Textbeispiel aus der arabischen Historiographie die Problematik illustrieren.²⁴ Im Zentrum des Überblicks soll die umfangreiche und weiterhin sehr kontrovers geführte Debatte um ‚Fakt und Fiktion‘ in der frühen arabischen Historiographie stehen, da sie wichtige Punkte berührt, die in der allgemeinen Fiktionalitätsfrage diskutiert werden.

Fakt und Fiktion in der arabischen Geschichtsschreibung zum frühen Islam

Die Diskussion um die Bewertung der frühislamischen Geschichtsschreibung zum frühen Islam füllt viele Seiten und hat sich inzwischen schon fast zu einem eigenen Forschungsgegenstand entwickelt, so dass hier nur ein skizzenhafter Überblick derjenigen Positionen gegeben werden kann, die für die hiesige Fragestellung relevant sind.²⁵ Die Bedeutung dieser Debatte hängt damit zusammen, dass wir für die Frühzeit des Islams fast ausschließlich auf spätere narrative Quellen angewiesen sind, da uns dokumentarische Quellen kaum vorliegen und auch parallele, außerislamische Berichte rar sind (Donner 2011: 628; Donner 1998: 1–5). Jegliche Forschung zum frühen Islam muss sich somit letztlich mit der Hermeneutik arabischer Historiographie befassen.

Schon früh machte sich in der westlichen Forschung eine starke Skepsis breit, was die Historizität dieser historischen Berichte betrifft, wobei sich hier islamfeindliche, eurozentrische Vorurteile mit einer kritischen positivistischen Grundhaltung mischten. Im Zentrum dieses quellenkritischen Ansatzes stand die fragliche ‚historische Zuverlässigkeit‘ bzw. Historizität arabischer Historiographie.²⁶ Eng damit verknüpft war die Diskussion über die Echtheit der prophetischen Überlieferung bzw. des *ḥadīth*, der sich ähnlicher Authentifizierungsstrategien wie die Historiographie bedient (ebenfalls *isnād*) und gleichfalls den Anspruch auf Faktualität er-

²⁴ Die arabische Historiographie des Mittelalters ist auch im Sinne von Monika Fludernik narrativ und nicht argumentativ, da sie in ihrem Episodenformat anthropozentrische Erfahrung vermittelt. In ihrem modifizierten Narrativitätsmodell zählt sie nur den *wissenschaftlichen* historischen Diskurs, im Sinne der europäischen Moderne (2008: 73), zu den argumentativen Gattungen.

²⁵ Die *New Cambridge History of Islam* widmet dieser Thematik sogar ein eigenes Kapitel: cf. Donner (2011).

²⁶ Donner (1998: 8–12) „source-critical approach“.

hebt.²⁷ Die Geschichtsschreibung und der *ḥadīth* wurden im Zuge dieser quellenkritischen Evaluierungen auf Anachronismen, Widersprüche und politisch-ideologische Entstellungen geprüft und eine Liste ‚unzuverlässiger‘ Überlieferer, historischer Schulen und Autoren erstellt. Dennoch blieben die Kriterien letztlich subjektiv von dem Plausibilitätsempfinden des Forschers abhängig. So wurden die historischen Überlieferungen letztlich als Faktenberichte betrachtet, in denen ‚richtige‘ und ‚falsche‘ Traditionen voneinander zu scheiden seien, um in Rankescher Zielsetzung zu erforschen, „wie es eigentlich gewesen ist“ (Donner 1998: 9, 12).

Erst in den 70er Jahren kamen Ansätze aus der Literaturwissenschaft, Rhetorik und Bibelhermeneutik zum Einsatz. Albrecht Noth veröffentlichte 1973 seine bahnbrechende Studie *Quellenkritische Studien zu Themen, Formen und Tendenzen frühislamischer Geschichtsüberlieferung*, die in einer revidierten englischen Übersetzung 1994 publiziert wurde. Darin untersucht er erstmalig systematisch Themen, literarische Formen, Topoi und Schemata dieser Traditionen. Die Frage nach Fiktion und Fiktionalisierung stellt er zwar nicht direkt, aber er impliziert, dass topisches und literarisches Erzählen in diesen Texten zugleich ein Hinweis auf deren ‚Unwahrheit‘ ist und setzt somit Literarisierung und ‚Fiktion‘ gleich.²⁸

Sein Buch erschien fast zeitgleich mit dem zentralen Buch *Metahistory* von Hayden White (1973) und reiht sich gewissermaßen in den ‚narrative‘ und ‚linguistic turn‘ der Kulturwissenschaften ein, ohne allerdings auf ihn Bezug zu nehmen.

Die frühen Arbeiten von Patricia Crone, welche das ‚master narrative‘ der frühislamischen Geschichte dekonstruierten, seien hier nur kurz erwähnt, da deren Argumente nicht auf literaturwissenschaftlichen Ansätzen fußen. Die von ihren Publikationen ausgelöste Debatte ist aber insofern wichtig, da sie den wichtigen Impuls dazu gab, die Interpretation frühislamischer Geschichte erneut zu revidieren, und damit den ‚skeptical approach‘ bzw. den Ansatz der Revisionisten begründete, der sich später auch dieser Begriffe bediente.²⁹

Vor allem Stefan Leder widmete sich seit den späten 80ern eingehend der Frage nach den fiktionalen Elementen in der MHAL unter literaturwissenschaftlicher Perspektive, angeregt durch die Publikationen von Wolfgang Iser, wie *Das Fiktive und das Imaginäre* (1983), und seinen eigenen Forschungen zum Überlieferer al-Haytham b. ‘Adī. In mehreren Publikationen untersucht er eingehend die literarischen Strategien historiographischer Texte (u. a. Leder 1990, Leder 1998a,

²⁷ So vor allem die Arbeiten von Ignaz Goldziher und Joseph Schacht (Donner 1998: 12–16 „tradition-critical approach“). Sebastian Günther hat sich eingehend mit Fiktionalisierungsstrategien im *ḥadīth* beschäftigt und den Charakter dieser Überlieferungen als literarische Texte hervorgehoben (s. z. B. Günther 1998); seine Ergebnisse können hier allerdings nicht ausgeführt werden.

²⁸ Noth (1973: 109–110); Donner (1998: 18–20); s. dazu auch die Kritik bei Meisami (2000: 16–18).

²⁹ V. a. Crone/Cook (1977); zum ‚skeptical approach‘ s. den Überblick bei Donner (1998: 23–30).

Leder 2005) und gab in diesen Zusammenhang auch einen Sammelband heraus (Leder 1998). In seinem programmatischen Aufsatz zum Thema ‚Fiktion‘ in der arabischen Literatur nennt er das Ziel, „to unmask the fictive narrative and thus prevent fiction from declaring itself a reality“ (Leder 1998a: 46), eine Gefahr, die er als besonderes Problem der MHAL betrachtet (Leder 1998a: 34; cf. Leder 2005: 124). Seine Ausführungen sollen hier näher betrachtet werden:

So stellt er folgende Signale fest, die auf Fiktion hinweisen („detection of fiction and its use“, Leder 1998a: 46–57): 1. Die Verwendung von Humor, Ironie und anderen rhetorischen und stilistischen Mitteln, die eine Erzählung und ihren ‚plot‘ belehrend und zugleich unterhaltsam präsentieren (Leder 1998a: 47–50, 56–59); 2. Die Existenz einer Rahmenerzählung, die den Akt des Erzählens selbst zum Gegenstand der Erzählung macht und damit auch eine orale Kommunikationssituation evoziert (Leder 1998a: 50); 3. Die Genre-Einordnung als Tierfabel, deren Inhalt aufgrund der Anthropomorphisierung von Tieren nur erfunden sein kann; Tierfabeln wurden dennoch ihrer Unterhaltsamkeit und Belehrung wegen auch in gelehrten Kreisen geschätzt (Leder 1998a: 51–52). In allen drei Fällen führt er Zeugnisse auf, die belegen, dass diese Erzählungen als fiktiv bzw. als fingierte Rede verstanden wurden.

Komplizierter gestaltet sich die Fragestellung im Falle der Historiographie, die ja den Anspruch auf Faktualität erhebt. Hierzu untersucht Stefan Leder in seinem Aufsatz exemplarisch die unterschiedlichen Versionen einer historischen Episode, die im Werk *Ansāb al-asbrāf* des Historiographen Balādhūrī (gest. ca. 892) enthalten sind (Leder 1998a: 52–55). Die Gegenüberstellung verschiedener Fassungen bzw. *akhbār* ist, wie oben erwähnt, ein typisches Merkmal früher arabischer Historiographie. Stefan Leder weist nach, dass eine Version besonders stark fiktionalisiert ist („fictive elements [...] dominate“, „the more elaborate literary character [...] is evident to the reader“) – und zwar diejenige, die Balādhūrī an das Ende seines Kapitels setzt. Diese Einordnung wertet er als „perception of decreasing factuality“ (Leder 1998a: 55).

In seiner Schlussfolgerung stellt Stefan Leder allerdings fest, dass weder eine analytische Untersuchung des plots noch der narrativen Form einen zuverlässigen Hinweis auf den Status eines Textes gibt, sondern nur die intendierte Rezeption des Textes dies (zu leisten) vermag: „cultural contexts are of decisive importance“ (Leder 1998a: 59). Im Fall der arabischen Literatur kommt er zu dem Schluss, dass „narrative texts often oscillate between factual and fictive in pre-modern Arabic literature, because fiction has not won general acceptance as a mode of literary expression in its own right“ (Leder 1998a: 60; s. auch Leder 2005: 125–127).

Leders Argumentation ist unter anderem von Julie Meisami kritisiert worden (u. a. Meisami 2000: 16–18; s. o.). Sie betrachtet die rhetorische Inszenierung in der persischen und arabischen Historiographie als ein inhärentes Merkmal dieser Texte:

Since history was, for them [gemeint sind die persischen Historiker und implizit auch die arabischen], less a dry record of events than an elucidation of the meaning of those events, historians employed such „literary devices“ – narrative structure, direct discourse, rhetorical embellishment, and so on – as would effectively convey that meaning. (Meisami 2000: 16)

Sie plädiert dafür, das mediävistische Konzept von ‚ethical-rhetorical historiography‘ auf die arabische und persische Historiographie anzuwenden und betont, dass auch in den Fällen, in denen die frühe arabische Geschichtsschreibung relativ wenig ‚embellished‘ (also literarisiert bzw. fiktionalisiert) erscheint, diese dennoch rhetorisch ist (Meisami 2000, 18; vgl. auch Beaumont 1996 und Shoshan 2004, X). Die rhetorische Dimension der arabischen Geschichtsschreibung und deren semantische Dichte sind in neuerer Zeit mehrfach untersucht worden, hier sei exemplarisch auf die Arbeiten von Tayyeb Hibri (2004 und 2010) und Boaz Shoshan (2004) verwiesen.

In einem neueren Übersichtsartikel widmete sich Robert Hoyland 2006 erneut der Frage nach der Rolle von Fiktion in der frühen arabischen Historiographie. Er schlug vor, scharfe Abgrenzungen zu vermeiden, und besser „history and fiction as lying on the same continuum“ (Hoyland 2006: 18) zu betrachten. Dies empfiehlt sich umso mehr, als sich Historiographie in der Frühzeit noch nicht als eigenständige Disziplin etabliert hatte. In der Tat ist eine scharfe Trennung zwischen ‚Literatur‘ (engl. ‚fiction‘) und ‚Geschichte‘ in der MHAL, wie sie auch in den Handbüchern reflektiert wird (Hoyland 2006: 18) eine Dichotomie, die von außen herangetragen wird, aber keine interne Differenzierung reflektiert.

Robert Hoyland unterstreicht noch einen weiteren Aspekt: Mittelalterliche arabische Autoren maßen die Echtheit einer *khabar* vorwiegend an der korrekten Überliefererkette, weniger an ihrem Inhalt (dies gilt ganz besonders für die Prophetentradition). Genau diese Strategie hat in der westlichen Forschung oft für Verwirrung gesorgt, führt sie doch dazu, dass (für den heutigen Leser!!) offensichtlich fiktive Inhalte als ‚echt‘ eingestuft wurden (Hoyland 2006, 20–21).

Michael Cooperson stellte in einer Studie über das biographische Lexikon von al-Dhahabī (1274–1348) in diesem Zusammenhang eine sehr interessante These auf: In der islamischen Tradition sei „plausibility“ vor allem „in terms of probability“ betrachtet worden (Cooperson 2005: 70). Sobald also eine Nachricht als glaubhaft eingestuft wurde, wurde deren Gültigkeit mit Hilfe der Überlieferungskette festgestellt, und so eine abschließende Entscheidung über die Faktizität ausgespart. Hier waltet die Erkenntnis, dass eine letztliche Gewissheit nicht zu erlangen sei, da die Umstände nicht mehr überprüfbar seien. Der normale Leser war dadurch „blessedly exempt from the obligation of assessing it [its veracity]“ (Cooperson 2005: 77). Ohne Zweifel wäre es notwendig, die Vorstellungen von Plausibilität und Probabilität in der MHAL eingehender zu erforschen.

Faktales Erzählen? Die Gründung von Bagdad bei Ṭabarī

Die Weltchronik bzw. die Annalen des Ṭabarī (839–923) gelten unbestritten als eines der Grundwerke der arabischen Historiographie. Der Autor war nicht nur ein angesehener Rechtsgelehrter, Koranexeget und Historiker – sondern besonders ein Experte darin, die meisten seiner Traditionen mit einem *isnād*, einer möglichst lückenlosen Überliefererkette, zuverlässig und anerkannt zu authentifizieren. Sein Werk gilt auch als ein typisches Beispiel für die schon erwähnte typische, ‚molekulare‘ Struktur arabischer Historie, da er regelmäßig mehrere, teilweise widersprüchliche Nachrichten zum selben Ereignis gegenüberstellt, ohne diese zu harmonisieren und ein einheitliches Narrativ herzustellen.³⁰

Für das Jahr 762 (145 Hidschra) berichtet er über ein epochales historisches Ereignis, nämlich über die Gründung der neuen abbasidischen Hauptstadt Bagdad durch den Kalifen al-Manṣūr (reg. 754-775). Der Abschnitt umfasst in der englischen Übersetzung 13 Seiten und enthält mehrere widersprüchliche *akhbār*.³¹

Das Kapitel beginnt mit einer kurzen, realistischen *khabar*, welche die wichtigsten Elemente nennt, die in den folgenden Versionen immer wieder erscheinen.³² Die Platzierung am Anfang legt nahe, dass Ṭabarī diese *khabar* für besonders glaubhaft hielt; das bemerkenswerte Fehlen einer Überliefererkette weist allerdings in eine andere Richtung und könnte somit ein ironischer Hinweis auf seine Skepsis sein. Diese erste *khabar* schildert kurz, wie sich al-Manṣūr persönlich auf die Suche nach einem geeigneten Ort für die Stadtgründung begab, wobei er bei einem Ort südöstlich vom späteren Bagdad begann, über Bagdad zog und schließlich bis Mosul kam. Er kehrte dann nach Bagdad zurück, wo er eine kurze Rede hielt, in der er die Vorzüge des Ortes pries, worauf er persönlich den Grundriss der zukünftigen Stadt skizzierte und militärische Autoritäten einsetzte.

Auch wenn diese *khabar* im Stil realistisch-faktual gehalten ist, enthält sie einige Elemente, die vermutlich fiktiv sind. So ist es unwahrscheinlich, dass al-Manṣūr, der sich zu diesem Zeitpunkt in der schwierigen Phase der Konsolidierung seiner Herrschaft befand, ein so großes Areal zeitraubend und ausführlich selbst absuchte. Die persönliche Suche des Herrschers ist zudem topisch, sie wird auch schon von Alexander dem Großen bei der Gründung von Alexandrien er-

³⁰ Zum historischen Werk dieses Autors und seiner Arbeitsweise gibt es eine sehr umfangreiche Bibliographie; hier verweise ich stellvertretend auf die Arbeit von Boaz Shoshan (2004) und die dort genannte Literatur. Zur Chronographie im Islam s. den Überblick bei Robinson (2004: 74–79); zu Ṭabarī im Rahmen der arabischen Geschichtsschreibung seiner Zeit kurz Robinson (2004: 30–38).

³¹ Im Folgenden wird hier jeweils auf die englische Übersetzung des Werkes verwiesen; meiner deutschen Übersetzung lag allerdings auch der arabische Originaltext zugrunde: aṭ-Ṭabarī, Abū Jaʿfar Muḥammad b. Ġarīr b. Yazīd, *Taʾrīḫ ar-rusul wa-l-mulūk wa-l-bulafāʾ*, Ser. 1–3, Ed. M. J. de Goeje, Leiden 1879–1901; hier ser. III, 271–282.

³² Ṭabarī (915/1995) 237–238. Die *khabar* wird allerdings nicht als Paratext präsentiert, sondern als eine Tradition unter mehreren (*fīmā dbukira* – „man erzählt“).

zählt.³³ Das Motiv dient dem Zweck, der Stadtgründung eine besondere Bedeutung zu geben und unterstreicht auch die Handlungsfreiheit, Autorität und Fürsorge des Herrschers. Ebenso fiktiv ist höchstwahrscheinlich der Wortlaut der zitierten Rede des Kalifen, der die Vorzüge des Ortes hervorhebt. Fingierte Reden von historischen Persönlichkeiten sind ein häufiges literarisches Mittel zur Suggestierung von Faktualität in der arabischen Historiographie.³⁴

Ṭabarī schließt nun eine *kbabar* an, die im Gegensatz zur ersten mit einem *isnād* versehen und damit als faktual ‚markiert‘ ist. Sie enthält allerdings fiktive Elemente, zumindest gemessen an unserem modernen Wahrheitsverständnis, und soll deshalb genauer betrachtet werden (Ṭabarī 915/1995: 238–240):

(*isnād*): Gemäß ‘Umar b. Shahba – Muḥammad b. Ma‘rūf b. Suwayd – sein Vater – Sulaymān b. Muḡālid:³⁵

Die Leute in al-Kūfa³⁶ wiegelten die Armee des Kalifen gegen ihn auf. So zog er in Richtung al-Ġibāl auf der Suche nach einem Ort, um sich niederzulassen. Die Route ging damals über al-Madā’in.³⁷ Wir verließen den Ort über al-Sabāṭ, aber einer unserer Kameraden blieb wegen einer Augenentzündung zurück. Als er dort blieb, um seine Augen heilen zu lassen, fragte ihn der Arzt: „Was sucht der Kalif?“ Er sagte: „Er sucht einen Ort, um sich niederzulassen.“ Da sagte [der Arzt]: „Wir haben in einem unserer Bücher gefunden, dass ein Mann namens Miqlāš³⁸ eine Stadt namens al-Zawra’ zwischen dem Tigris und dem Ṣarāt bauen wird. Nachdem er ihren Grundriss gelegt hat und die Mauern gebaut hat, wird ihn die Nachricht über Probleme im Ḥiḡāz erreichen. Dann wird er den Bau der Stadt unterbrechen und sich der Befriedung dieser Unruhen widmen, und sobald es ihm fast gelungen ist, wird er über Probleme in Baṣra erfahren, die noch schwieriger für ihn als die ersten [im Ḥiḡāz]. Aber er wird beide Probleme rasch lösen, und dann wird er den Bau [der Stadt] vollenden. Und er wird ein langes Leben haben, und die Herrschaft wird unter seinen Nachfolgern lange anhalten.“ Sulaymān fuhr fort: „Der Kalif war im Umfeld von al-Ġibāl und suchte einen Ort, um sich niederzulassen, als mein Kamerad zu mir kam und diese Geschichte erzählte; ich erzählte sie dann dem Kalifen. So ließ der Kalif den Mann holen, der ihm die Geschichte nochmals erzählte. Da kehrte der Kalif auf seinen Ausgangspunkt zurück und rief: ‚Bei Gott, ich bin dieser! Denn ich wurde als Kind Miqlāš genannt, aber danach wurde dieser Name nicht mehr für mich verwendet!‘

33 Für eine detaillierte Studie zur Bagdadlegende und den Parallelen vgl. Toral-Niehoff „Monks, Prophecies, Talismans and Divine Bliss – Legends about the Foundation of a Marvelous City“. *Baghdad, Space of Knowledge*. Hgg. Jens Scheiner und Isabel Toral-Niehoff (forthcoming) mit Verweis auf Plutarch, *Vita Alexandri*: 26, 1–10; vgl. auch O’Meara (2007).

34 Noth (1994: 87–96) „Speeches“.

35 Wie sich aus dem Text ergibt, war Sulaymān b. Muḡālid, ein ansonsten unbekannter Mann, in der Entourage des Kalifen, als er sich auf die Suche begab. Er ist der Erzähler und Augenzeuge. Die anderen Namen sind bekannte Überlieferer.

36 Stadt im südlichen Irak, bekannt für die schiitischen Sympathien seiner Bewohner. Hier fanden mehrere Revolten statt, die die Herrschaft der Abbasiden bedrohten.

37 Al-Madā’in (ehemaliges Ktesiphon-Seleukeia) und Kūfa sind bekannte Städte im südlichen Irak – aber auch alle anderen hier erscheinenden Ortsnamen sind identifizierbar. Für Details sei auf die kommentierte engl. Übersetzung verwiesen.

38 Der Name Miqlāš ist ungewöhnlich und für al-Manṣūr außerhalb dieser Anekdote (die allerdings in Varianten immer wieder zitiert wird) nicht bezeugt.

Diese *khbar* enthält eine typische Prophezeiung *ex eventu*, welche die besondere Bedeutung des Gründungsaktes und damit der Stadt selbst unterstreichen soll. Das Motiv des weisen Mannes, der in seinen Büchern eine Prophezeiung findet, die das ruhmreiche Schicksal der Stadt ankündigt, ist ein topisches Element, das sich regelmäßig in islamischen Stadtgründungslegenden findet. Vermutlich geht es auf ältere lokale Modelle zurück.³⁹ Aus moderner Sicht ist eine solche Prophezeiung unwahr, da sie unseren Vorstellungen von Rationalität nicht entspricht.

Analysieren wir den fiktionalen bzw. faktualen Status der *khbar*, fällt es allerdings schwer, einzuschätzen, wie Ṭabarī die *khbar* verstand, ob er sich also des fiktiven Charakters der *khbar* bewusst war. Der Stil ist kaum literarisiert, realistisch und szenisch, Humor und Ironie sind nicht enthalten. Zahlreiche Details, wie z. B. die akkurate Nennung von existierenden Ortsnamen und historischen Personen, evozieren Realitätsnähe. Der Erzähler ist ein Augenzeuge, interveniert aber kaum im Geschehen. Auch der paratextuelle Kontext suggeriert die Interpretation als faktualen Bericht: Er ist in einen Rahmen eingebettet, der kein ‚Als-ob‘ suggeriert. In der historischen Chronik des seriösen Gelehrten Ṭabarī wird er von einer Überlieferungskette begleitet, die den Ansprüchen an Authentizität genügt. Innerhalb des Gesamtabschnittes zur Gründung Bagdads befindet sich diese *khbar* zudem an zweiter Stelle – gemäß der Regel, dass die Reihenfolge der *akbbār* eine „decreasing perception of factuality“ (Leder 1998a: 55) bedeutet, hieße das, dass Ṭabarī die Nachricht für plausibel hielt, jedenfalls für glaubwürdiger als die darauf folgenden. Schließlich hält sich Ṭabarī mit paratextuellen Hinweisen, die auf seine Haltung hinweisen würden, bemerkenswert zurück. So verweist er nicht auf eine wundersame Erfüllung der Prophezeiung, und somit auf deren Wahrheitsgehalt, sondern überlässt das Urteil darüber dem Leser.

Die nächsten *akbbār* des Kapitels seien hier nur kurz zusammengefasst, um den textuellen Kontext einzuordnen (Ṭabarī 915/1995: 240–251). Einige gehen ebenfalls auf den Augenzeugen Sulaymān b. Muḡālīd zurück (allerdings mit anderem *isnād*). Sie schildern im Detail die persönlichen Bemühungen des Kalifen, den rechten Ort zu finden, zitieren jeweils die Lobrede des Kalifen in mehreren längeren, recht unterschiedlichen Varianten, und beschreiben schließlich auch dessen genaue Anweisungen für die Planung und den Grundriss der neuen Stadt. Die Prophezeiung mit dem geheimnisvollen Namen Miqlāš erscheint an anderer Stelle erneut, leicht abgewandelt, und nun unter Berufung auf einen anderen Gewährsmann (Ṭabarī 915/1995, 244). In diesem Fall fragt der Kalif direkt einen Mönch nach einer Prophezeiung, setzt also die Existenz einer solchen voraus; diese *khbar* dürfte also sekundär zur ersten Geschichte über Miqlāš entstanden sein.

Betrachten wir den Abschnitt in einem weiteren kulturellen Kontext, lässt sich auch kaum entscheiden, ob und inwieweit Ṭabarī den Bericht als glaubhaft bzw. historisch betrachtete. Der Glaube an Prophezeiungen und ähnliche Wunder war weit

³⁹ O’Meara (2007) und Toral-Niehoff (forthcoming), s. o. Anm. 32.

verbreitet, und Teil des damaligen Weltwissens. Die Ähnlichkeit der Miqlāṣ-Geschichte mit der islamischen Bahīra-Legende (wonach der christliche Mönch Bahīra dem Propheten Muḥammad die ruhmreiche Zukunft des Islam voraussagte)⁴⁰ gab dieser Erzählung in den Augen frommer Muslime zusätzliche Plausibilität.

Das gesamte Kapitel verdeutlicht, dass es nicht die Zielsetzung von Ṭabarī war, historisch zuverlässige ‚Fakten‘-Berichte zur Gründung Bagdads im Sinne positivistischer Geschichtsschreibung („wie es wirklich gewesen ist“) zu präsentieren. Die Frage ‚Fakt oder Fiktion‘ stand also gar nicht im Zentrum seiner Darstellung und blieb gewissermaßen offen. Vielmehr standen zwei Themen im Vordergrund: Die zentrale Autorität und Fürsorge des Kalifen, der sich um jedes Detail der Stadtplanung persönlich kümmerte, und die besondere, schicksalhafte Bedeutung der Stadt Bagdad. Ṭabarī schrieb in einer politisch bewegten und krisenhaften Epoche, die durch einen massiven Machtverlust des Kalifats zugunsten anderer politischer Kräfte gekennzeichnet war. In diese Zeit fällt die Verklärung der ersten Abbasidenzeit und des frühen Bagdad zu einem ‚goldenen‘ Zeitalter, ein Bild, das zu einer romantisierten Projektionsfläche für spätere Generationen wurde. Dies ist der historische Kontext, in den dieser Abschnitt einzuordnen und zu interpretieren ist.⁴¹

Schlussbemerkungen

Wie dieses Beispiel und die Debatte zeigen, bedient sich die frühislamische Historiographie zwar einer realistisch-faktualen Erzählweise, entzieht sich aber einer klaren Kategorisierung als faktuales oder fiktionales Erzählen. Zumindest gab es keine explizite Entblößung des Fiktionscharakters, die helfen würde, diese zu erkennen. Die Verwendung fiktiver Elemente, die oft als Kriterium für den Fiktionscharakter mancher Passagen der MHAL-Prosa gelten, kann nicht als Hinweis zugrunde gelegt werden, so lange nicht deutlich wird, ob sich der Autor dieser Fiktivität bewusst war. Eine Konzeptualisierung von Fiktion fand in der MHAL auch kaum statt, vergleichbare Vorstellungen in der hoch entwickelten arabischen Literaturkritik und Rhetorik des Mittelalters sollten jedoch noch vertieft untersucht werden.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die MHAL sehr viele Parallelen zur mittelalterlichen europäischen Literatur und Historiographie aufweist und somit auch ähnliche Probleme bereitet, wenn Fiktionalitätsmodelle angewendet werden, die an der europäischen Moderne orientiert sind. So fehlt in beiden Fällen ein ausdifferenziertes, autonomes System Literatur, das einen Rahmen setzen könnte, wann eine Aussage als fiktional zu gelten hat; eine explizite Ausstellung des Fiktionscharakters fällt also notwendigerweise aus.

⁴⁰ Abel, A., Bahīrā, in *Encyclopaedia of Islam*, 2nd edition, online.

⁴¹ Zur Konstruktion der ‚Goldenen Zeit‘ in Bagdad vgl. Cooperson (2006) und Hibri (2004: 17–58).

Die Mediävistik hat deshalb Modifikationen und Präzisierungen entwickelt, die auch für die Arabistik fruchtbar gemacht werden könnten. Jan D. Müller plädiert z. B. für ein ‚weiches‘ Fiktionalitätsmodell, das es erlaubt, auch ohne explizite ‚Ausstellung‘ des Fiktionscharakters einen Text als fiktional zu betrachten, falls „die (jederzeit mögliche) Aufdeckung des Fiktionscharakters den Geltungs- und Wahrheitsanspruch der Aussage nicht nur nicht zerstört, sondern überhaupt nicht tangiert“ (Müller 2004: 285). Dies würde es erlauben, Texte des *adab* als fiktional zu betrachten, auch wenn der Stil Faktualität evoziert, auf historische Begebenheiten referiert und sich nicht offen als Fiktion erklärt. Auch der Begriff ‚Vorzeitkunde‘ (Müller 2004: 286) könnte sinnvoll sein, um viele Arten des ‚Erzählens über die Vergangenheit‘ in der MHAL zu fassen, ohne in eine Dichotomie Geschichte vs. Literatur zu verfallen.

Hier sind nur einige Beispiele aus dem breiten Repertoire von Konzepten und Theorien aus der Mediävistik genannt, die in der Arabistik Anwendung finden könnten. Umgekehrt dürfte die Mediävistik und Komparatistik von der Arabistik profitieren, da sie so außereuropäische Modi der Fiktion, die anderen Traditionen und theoretischen Konzepten unterliegen, in ihre Überlegungen mit einbezieht. Denn es zeigt sich am Beispiel der arabischen Literatur des Mittelalters deutlich, dass „Fingieren kulturspezifisch sehr vielfältige Bedeutungen und Funktionen“ hat (Müller 2004: 283).

Literatur

- Abel, A. „Baḥīrā“. *Encyclopaedia of Islam*. 2nd edition. Online.
- Beaumont, Daniel (1996) „Hard-Boiled: Narrative Discourse in Early Muslim Traditions“. *Studia Islamica* 83: 5-31.
- Bonebakker, Seger A. (1990) „Adab and the Concept of Belles-Lettres“. *Abbasid Belles-Lettres. The Cambridge History of Arabic Literature*. Hgg. Julia Ashtiany et alii. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 16-30.
- (1992) „Some Medieval Views of Fantastic Stories“. *Quaderni di Studi Arabi* 10: 21-43.
- Bürgel, Johann Christoph (1990) „Die persische Epik“. *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Orientalisches Mittelalter*. Bd. 5. Hg. Wolfhart Heinrichs. Wiesbaden: Akademie Verlag. 301-18.
- Caskel, Werner (1930) „Aijam al-‘Arab. Studien zur altarabischen Epik“. *Islamica* 3.5: 1-99.
- Cooperson, Michael (2005) „Probability, Plausibility and ‚Spiritual Communication‘ in Classical Arabic Biography“. *On Fiction and Adab in Medieval Arabic Literature*. Hg. Philip Kennedy. Wiesbaden: Harrassowitz. 69-84.
- (2006) „Baghdad in Rhetoric and Narrative“. *Muqarnas* 13: 99-113.
- Crone, Patricia, und Michael Cook (1977) *Hagarism: The Making of the Islamic World*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

- Donner, Fred M. (1998) *Narratives of Islamic Origins: The Beginnings of Islamic Historical Writing*. Princeton: Darwin Press.
- (2011) „Modern Approaches to Early Islamic History“. *The New Cambridge History of Islam*. Hg. Chase F. Robinson. 625-44.
- Drory, Rina (1994) „Three Attempts to Legitimize Fiction in Classical Arabic Literature“. *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 18: 289-307.
- Fähndrich, Hartmut (1990) „Der Begriff «adab» und sein literarischer Niederschlag“. *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Orientalisches Mittelalter*. Bd. 5. Hg. Wolfhart Heinrichs. Wiesbaden: Akademie Verlag. 326-45.
- Fludernik, Monika (2008) *Erzähltheorie. Eine Einführung* [2006]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Genette, Gérard, Nitsa Ben-Ari und Brian McHale (1990) „Fictional Narrative, Factual Narrative“. *Poetics Today* 11.4: 755-74.
- Ghazi, Mohammed Ferid (1957) „La littérature d’imagination en arabe du IIe/VIIIe au Ve/XIe siècles“. *Arabica* 4.2: 164-68.
- Grunebaum, Gustave von (1947) *Medieval Islam*. Chicago: University of Chicago Press.
- Günther, Sebastian (1998) „Fictional and Imagination within an Authoritative Framework: Towards a New Understanding of Ḥadīth“. *Story-telling in the Framework of Non-Fictional Arabic Literature*. Hg. Stefan Leder. Wiesbaden: Harrassowitz. 433-71.
- Haug, Walter (2003) „Die Entdeckung der Fiktionalität“. *Die Wahrheit der Fiktion: Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Hg. Walter Haug. Tübingen: Max Niemeyer. 128-44.
- Heath, Peter (1990) „Arabische Volksliteratur im Mittelalter“. *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Orientalisches Mittelalter*. Bd. 5. Hg. Wolfhart Heinrichs. Wiesbaden: Akademie Verlag. 423-39.
- Heinrichs, Wolfhart (1969) *Arabische Dichtung und Griechische Poetik: Ḥāzīm al-Qartaḡannīs Grundlegung der Poetik mit Hilfe Aristotelischer Begriffe*. Beirut: Texte und Studien. Hg. vom Orient Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Beirut: Franz Steiner Verlag.
- Hibri, Tayyeb (2004) *Reinterpreting Islamic Historiography: Ḥārūn al-Rashīd and the Narrative of the ‘Abbasid Caliphate*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- (2010) *Parable and Politics in Early Islamic History*. New York: Columbia Univ. Press.
- Hoyland, Robert C. (2006) „History, Fiction and Authorship in the First Centuries of Islam“. *Writing and Representation in Early Islam: Muslim Horizons*. Hg. Julia Bray. London: Routledge. 16-46.
- Ibn al-Nadīm, Muḥammad Abū l-Faradj (1871/2) *Kitāb al-Fihrist*. Hg. Gustav Flügel. Leipzig: Vogel.
- Iser, Wolfgang (1983) *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. München: Suhrkamp.

- Kennedy, Philip F. (2005) Hg. *On Fiction and Adab in Medieval Arabic Literature*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- (2005a) „Preface“. *On Fiction and Adab in Medieval Arabic Literature*. Hg. Philip F. Kennedy. Wiesbaden: Harrassowitz. xi-xxii.
- Knysh, A. „Sidk“. *Encyclopaedia of Islam*. 2nd edition. Online.
- Korhonen, Kuisma (2006) Hg. *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* 96. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Leder, Stefan (1990) „Features of the Novel in Early Historiography: the Downfall of Xālid al-Qasrī“. *Oriens* 32: 72-96.
- (1992) „The Literary Use of the Khabar: A Basic Form of Historical Writing“. *The Byzantine and Early Islamic Near East I: Problems in the Literary Source Material*. Hgg. Averil Cameron und Lawrence Conrad. Princeton: Darwin Press. 277-315.
- (1998) Hg. *Story-Telling in the Framework of Non-Fictional Arabic Literature*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- (1998a) „Conventions of Fictional Narration in Learned Literature“. *Story-telling in the Framework of Non-Fictional Arabic Literature*. Hg. Stefan Leder. Wiesbaden: Harrassowitz. 34-60.
- (2005) „The Use of Composite Form in the Making of the Islamic Historical Tradition“. *On Fiction and Adab in Medieval Arabic Literature*. Hg. Philip F. Kennedy. Wiesbaden: Harrassowitz. 125-48.
- Leder, Stefan, und Hilary Kilpatrick (1992) „Classical Arabic Prose Literature. A Researcher’s Sketch map“. *Journal of Arabic Literature* 23.1: 2-26.
- Meisami, Julie Scott (2000) „History as Literature“. *Iranian Studies* 33.1.2: 15-30.
- (2005) „Mas‘ūdī and the Reign of al-Amīn: Narrative and Meaning in Medieval Muslim Historiography“. *On Fiction and Adab in Medieval Arabic Literature*. Hg. Philip F. Kennedy. Wiesbaden: Harrassowitz. 149-76.
- Meisami, Julie Scott, und Paul Starkey (1998) *Encyclopaedia of Arabic Literature*. 2 Bde. London/New York: Routledge.
- Müller, Jan-Dirk (2004) „Literarische und andere Spiele: Zum Fiktionalitätsprinzip in vormoderner Literatur“. *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 36: 281-312.
- Noth, Albrecht (1973) *Quellenkritische Studien zu Themen, Formen und Tendenzen frühislamischer Geschichtsüberlieferung*. Bonn: Selbstverlag des Orientalischen Seminars der Universität. Überarbeitete englische Fassung (in Kooperation mit Laurence Conrad, 1994): *The Early Arabic Historical Tradition*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- O’Meara, Simon (2007) „The Foundation Legend of Fez and Other Islamic Cities in the Light of the Life of the Prophet“. *Cities in the Pre-Modern Islamic World*. Hgg. Amira Bennison et alii. London/New York: Routledge. 27-41.
- Rosenthal, Franz (1968) *A History of Muslim Historiography*. Brill: Leiden.

- Robinson, Chase F. (2004) *Islamic Historiography* [2003]. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Schock, Fleming (2012) Hg. *Polyhistorismus und Buntschriftstellerei: Populäre Wissensformen und Wissenskultur in der Frühen Neuzeit*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Shoshan, Boaz (2004) *Poetics of Islamic Historiography: Deconstructing Ṭabarī's History*. *Islamic History and Civilization* 53. Studies and Texts. Hgg. Wadad Kadi und Rotraud Wieland. Leiden/New York: Brill.
- Toral-Niehoff (forthcoming) „Monks, Prophecies, Talismans and Divine Bliss – Legends about the Foundation of a Marvelous City“. *Baghdad, Space of Knowledge*. Hgg. Jens Scheiner und Isabel Toral-Niehoff.
- Ṭabarī, Abū Ġaʿfar Muḥammad (915/1995) *The History of al-Ṭabarī*, vol. XXVIII: *ʿAbbāsīd Authority Affirmed*. Übers. Jane D. McAuliffe. New York: State Univ. New York Press.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London: John Hopkins Univ. Press.

Glossar

ḵbābar, pl. *akḵbār*: Kurze Nachricht oder Bericht, grundlegende narrative Einheit in der frühen arabischen Prosa.

isnād: Überliefererkette, die als Authentifizierung einer *ḵbābar* dient und möglichst lückenlos bis zum ersten Tradenten führt, der idealiter ein Augenzeuge oder zumindest ein Zeitgenosse des Ereignisses ist.

adab: vielgestaltige Textgruppe, am ehesten entspricht diese Gruppe der mittelalterlichen und neuzeitlichen ‚Buntschriftstellerei‘, oft auch für gesamte literarische Prosa in klassischem Arabisch verwendet. Impliziert ist auch ein Bildungsideal und die Vorstellung von Kultiviertheit.

ḥadīth: Tradition über das Leben und die Aussprüche des Propheten, wurde schließlich zu einer wichtigen Rechtsquelle im Islam. Hier ist die Authentifizierung durch einen korrekten *isnād* besonders wichtig.

Narrating a Significant Past: Historical Writing and Engaged History

Mary Fulbrook

The historian can only be jealous of the fiction writer's capacity to evoke characters, places, experiences and emotions, to get inside people's minds and represent internal subjective states in ways that are closed to the historian. The writer of fiction can evoke empathic identification with different characters, and make imagined worlds seem utterly real, once the reader is 'lost' in the imagined world of the book. In contrast to the historian, the writer of fiction is by definition expected to invent characters, scenes, mentalities, dialogues, interior monologues, plots, without reference to any notion of 'what actually happened' or 'what we can know from the evidence to have actually or probably been the case'; the writer of fiction has freedom to roam in quite improbable ways, to fantasise, to indulge in writing satire or magical realism, to explore the impossible, to write about the future, to play with time and place in ways utterly alien to the craft of the historian.

All this is obvious. On the other hand, the ways in which historians write, and the degrees of similarity with fiction writers – in so far as historians are also engaged in a form of creative writing – is less frequently discussed. Literary scholars, with only rare exceptions, tend to stick to critiques and analyses of works of creative fiction, including perhaps memoirs and autobiographies, but only infrequently analysing, at one end of the spectrum, oral history testimonies (as in the work of Lawrence Langer), and, at another, the writings of historians (as in the work of Hayden White). Philosophers of history have however been influenced massively by some literary theorists, in turning their own attention to the significance of such analysis for the nature of history (Langer 1991, White 1987; cp. also Fulbrook 2002). In particular postmodernist theorists, building on Hayden White's seminal arguments, have sought to suggest that history is itself a form of fiction, in that historical narratives are 'created' from rather than 'found' in the past. I do not agree with the more extreme versions of postmodernism, but believe it is fruitful to explore some of the ways in which notions of how to write history may be extended and challenged. I shall focus here on examples relating to the Holocaust, which inevitably arouses strong emotional responses; and particularly on questions of subjectivities and the implications for the significance and readability of works of history.

Insofar as practising historians think about the question of objectivity at all, they tend to adopt the position of Max Weber. 'Values' may, on this view, determine selection of the object of inquiry; and they may affect what we decide to do as a result of our investigation; but they should play no role in the actual process of investigation itself, nor in the reporting of the outcomes. Even where

the subjectivity of the historian is explicitly acknowledged as an issue, many practising historians see it as sufficient to announce their own situated identity at the outset, perhaps in a Preface, and then ignore it for the bulk of the investigation. Most historians pursue their craft without spending much time pondering the implications of their own position for the ways in which they write history.

The study of an emotive recent past prompts us to reconsider these questions. Histories of a recent past – a past with which we feel close connections, even if we have not lived through it ourselves – raise questions about the ways in which a historian's subjectivity is itself part of the research, inflecting both interpretation and outcome. There are several levels at which subjectivity is an issue. One relates to the object of analysis: what difference does it make to focus on subjective perceptions and emotions in the past, rather than remaining at the level of events and behaviour, of structures and patterns? Secondly, there are methodological questions when using 'ego-documents' to try to understand past subjectivities. There are inevitable ambiguities when interpreting how, in different communicative contexts, a person will reveal their own feelings, their sense of self, their perceptions of others, and their being in time, with a fractured past and an uncertain future. How can we be sure about our own later interpretations, particularly since historians are not psychologists? Oral historians have increasingly come to address these questions, but there remains a great deal more to be explored when dealing with written sources. This is an area where there has been an enormous collection of personal accounts, as in trial testimonies, therapeutic encounters, or memorialisation activities.¹ Thirdly, there are ethical considerations. What duties, if any, do historians owe not only to the subject, but also to the interpretations proffered by relatives and friends about a person they knew far more intimately than the historian does? Finally, there are questions related to the practice of writing. How do we use, integrate, or incorporate the subjective voices of the past into our professional writing? Particularly when we are, for one or another reason, ourselves deeply entangled in this past, how do we incorporate the conflicting views of others into our accounts?

I will not be able to deal with all these issues here, but would like to raise a few key aspects for discussion. Some of the examples are drawn from my previous work on generations (Fulbrook 2011), and some from current research on legacies of Nazi persecution.² The most problematic issues I depict here, however, derive from my own experiences in writing a particularly personal book, *A Small Town near Auschwitz: Ordinary Nazis and the Holocaust* (Fulbrook 2012), which lies behind the urgency of some of my wider reflections here.

¹ Lynn Abrams briefly discusses the issues raised by oral history interviews with survivors of traumatic events (Abrams 2010: 93 ff.).

² Current work on a book provisionally entitled *Living with a Nazi Past*.

The subjectivity of others: 'History from within'

One area where writers of fiction have a huge advantage over historians is that of the representation of subjectivities. Fiction can (seem to) give us a sense of access to the interiors of others' minds, in a way that historians never can. Historians are tied by the evidence, which is always limited, fragmentary, open to a variety of possible interpretations. Historians often even seem to ignore historical subjectivities almost entirely. And when they do focus on subjective experiences, questions may arise about how best to integrate these into wider accounts dealing with events, structures, processes of which individuals may have been entirely unaware.

For a considerable period of time after the Second World War, German historians tended to write in a style which generally eschewed questions of individual subjectivity as far as 'ordinary people' were concerned. The focus was predominantly on structures of power, significant historical events, the individual motives and decisions of key politicians or other historical personalities, and their consequences, but not on the subjective perceptions, experiences, emotions and personal relationships of 'ordinary people'. From the 1950s through at least to the 1970s, analysis of 'ego-documents' was not part of the dominant methodological arsenal. Political histories, event histories, histories of parties and prominent individuals predominated, while 'mentalities' were viewed as an aspect of intellectual history or history of ideas; the complex intimacies of social relations were regarded as more or less irrelevant to the grand sweep of History with a capital H. Even the so-called Bielefeld School of social historians focussed on structural aspects of societal history, with ordinary people often curiously missing as agents in their own history. When challenged in the later 1970s and 1980s by a combination of *Alltagsgeschichte* and the 'cultural turn', a standard response by historians such as Hans-Ulrich Wehler, doyen of the Bielefeld School, was that such an approach would merely trivialise history, idealise the 'little man', and fail to explain the wider picture of power relations and major historical developments.³

This approach to subjective experiences in history curiously paralleled the use of witness testimony in the courtrooms at this time. Ordinary people's experiences of the past were treated as evidence in relation to alleged criminal acts; their memories were interesting only insofar as they were detailed and reliable in questions of guilt or otherwise, and not in their own right. 'Testimony' was about the object of inquiry – the acts of others – and not about the subjectivity or life story of the individual who stood as witness to the past. This approach only began to change in the later 1970s.⁴

Histories of the everyday lives of subordinate groups have, in the meantime, flourished, and proved their value. 'History from below', histories of popular

³ See for example Kocka (1986a, 1986b: 132-76), Borscheid (1986), and Wehler (1988).

⁴ There is not space to develop this further here; I discuss it more extensively in a forthcoming book on *Living with a Nazi Past*.

opinion, histories of political dissent, from the Munich Centre for Contemporary History 'Bavaria project' of the later 1970s onwards, have shifted our understanding of the ways in which people participated in both sustaining and challenging Hitler's charismatic authority, and more than demonstrated that a focus on structures of power and repression, or official propaganda and ideology, are insufficient to explain the multiple attractions, pressures and constraints of life in the Third Reich. Even so, such approaches have, in the work of most historians, tended to remain at a certain level of generality and indeed anonymity. The documents deployed provide evidence of broader trends in 'popular opinion': Sopade and SD reports provide snapshot illustrations of general mood and response to particular developments, but not insights into the private lives and emotion-laden relationships of individuals over a longer period of time.⁵

Closer to what we are talking about here are approaches to historical lives through the analysis of ego-documents with developments in oral history since the 1980s. While initially this was treated by some historians as a way of finding out more about subjugated aspects of the past than could be discovered through official records and archival sediments, it has increasingly been used to explore the subjectivities and discourses of a later date. In this respect, it can provide a key element – though far from the only one – in the methodological toolbox of 'history from within'.

What then is the potential of a history of subjectivities? There are several aspects worthy of discussion.

First, such an approach can help us to revise received narratives, in that it foregrounds agency and individual difference in history. In my work on generations through the German dictatorships, I became acutely aware of the ways in which individuals had degrees of choice, and might respond very differently to apparently similar challenges. Sebastian Haffner, for example, of the same 'war youth generation' as many convinced Nazis, chose not to bend his principles in order to foster his legal career under the Nazi state, and chose instead to emigrate to the UK and turn to journalism (Haffner 2002). Yet there were certain features that did indeed stamp their mark on what was a politically divided generation. Both on the extreme right and on the extreme left, there was a willingness to contemplate physical violence as a supposedly legitimate means to achieve particular goals; there was also a willingness to absorb the individual self into a wider collective, in service of a broader cause. It is often overlooked, when analysing the role of the 'generation of the unbound' in the Third Reich, that the founding fathers of the GDR were drawn from precisely the same 'war youth generation' as those who staffed the Reichssicherheitshauptamt (RSHA) of the Third Reich; and that the

⁵ Sopade was the name given to the German Social Democratic Party in exile during the Third Reich. Social Democrats who remained in Germany wrote frequent detailed reports on conditions, mood and opinions under Nazi rule. The SD was the Security Service (*Sicherheitsdienst*) of the SS.

leading lights and core functionaries of the GDR – the '1929ers' – were drawn from the same 'Hitler Youth generation' as the cultural and public elites of the FRG. History from within can help us understand the combination of cultural receptivity and structural opportunities and constraints that explain the different life patterns of common cohorts under different circumstances.

Analysis of subjectivities can also help us to understand the ways in which structural violence was socially enacted. Innumerable life stories reveal the extraordinary replication of similar experiences, as in the widely prevalent tales of friendships being broken off after Hitler came to power, when 'Aryans' felt that it was problematic to remain on intimate terms with Jewish friends, colleagues and neighbours. Analysis of behaviour and outward conformity to new scripts as well as subjective experiences of changing personal relationships can also help us to see the deep and lasting consequences – often highly painful, at a personal level – for the victims. Precisely the breaking off of previously intimate relations was a way of progressively isolating those who suffered what Marian Kaplan has called a 'social death' long before they were actually deported and murdered (Kaplan 1998). The old debates, juxtaposing or counter-posing repression and ideology, force and persuasion, terror and enthusiasm, need to be revised and rendered more complex by the insights derived from an understanding of subjectivities, of the distinctions between inner views and behavioural conformity, as well as the implications for others.

This leads to the second way in which such an approach is crucial. For it helps us to understand the ways in which people are themselves shaped by living within certain political structures, pressures and constraints – and the ways in which they live on, with both continuities and changes, beyond major historical and social caesurae. How did former Nazis 'become' East Germans or West Germans? Analysis of ego-documents can provide some startling examples of apparently perfect transformations that are so complete that even the subject appears to believe their own story. Ursula B., for example, was a committed Nazi whose husband went missing at Stalingrad. Her diary of the time reveals unthinking alignment with Nazi racial thinking and practice. Yet her private memoirs, penned several decades later in the GDR for members of her family, manage to excise all of this entirely from her subsequent record of her life, and apparently from her own memory. The continuity which allowed her to retain what oral history theorists call 'composure' was her overriding concern for her children. At every stage, under both the Nazi and the communist regimes, she did what she felt was right and best for her children, growing up as they were without a father. From being a Nazi running the family farm with the use of forced labourers to being a good member of a communist collective farm involved in innumerable good causes (from the GDR perspective) and rewarded with appropriate honours, Ursula B. could register a sense of continuity as a good mother under both regimes (cp. Fulbrook 2013).

Thirdly, analysis of individual subjectivities helps us better understand the significance of a salient past for subsequent generations. Family dynamics under

different historical circumstances play a major role in shaping the legacies and signification of a particularly difficult past. Gerhard Botz has suggested that in Catholic Austria, tales told in the family played a major role in counteracting official views of the Nazi period (Botz 2005: 15). The same has been claimed for the GDR, but it is not clear that this is quite the case in the same way. Young East Germans experienced pressures to conform and participate in official political institutions and organisations in ways they felt comparable to those experienced by their parents and grandparents under Nazism; this predisposed them to feel some sympathy for the predicaments and possible involvement in or support of Nazism on the part of their parents and to disbelieve the official line of the 'antifascist state', while nevertheless feeling relatively free of any burden of guilt or shame along the lines experienced by their West German counterparts.

More generally, there is much evidence to suggest that the ways in which tales are told about the past reflect not only the wider discourse communities and contexts of telling, but are also shaped by the characters of the interlocutors and the quality of the emotional relationships between the participants in the conversation. This leads us, however, to the heart of the problem: given the ways in which the expression of past subjectivities varies with context, how do we interpret the evidence? How, if at all, can one be sure of the validity of one's own interpretation of the evidence regarding the inner state of a past individual?

The subjectivity of the historian: Personal entanglements

My reflections on the nature of historical writing go back for many years; but they became particularly acute in my own practice when writing *A Small Town near Auschwitz*. This book needs to be introduced briefly.

The city of Będzin was situated some twenty-five miles north of Auschwitz, in the Upper Silesian border region that was incorporated into the expanded Greater German Reich following the invasion of Poland in 1939. My book was at one level a professional history of the role of the civilian administration in the stigmatisation, expropriation, exploitation, ghettoisation and eventual extermination of the 35,000 or so Jews who lived in the town and county of Będzin at the time of the Nazi invasion; only a few survived. The book focuses on one individual, Udo Klaus, the *Landrat* or Chief Executive of the County of Będzin, who held a role in civilian administration that has been relatively little written about in 'perpetrator research'. The book also recounts the experiences of the Jewish victims, their attempts at survival and resistance in the ghetto, and in trying to blow up the crematoria in Auschwitz in the autumn of 1944.

But at another level this is a highly personal book. My mother was a German-Jewish refugee from Nazi Germany; and my mother's former best school friend, Alexandra, became the wife of Udo Klaus. My book about Klaus's role benefited from access to private family papers; but it was also a 'coming to terms'

with the previously hidden Nazi past of a man whom I had thought, growing up, that I knew very well. In the process, I challenged and fractured the picture held of Klausas by members of his family as well as by people who knew him after the war as a senior and respected West German civil servant.

In Klausas's memoirs there is no hint of remorse, no explicit acknowledgement of the extent and implications of his own involvement in the racist system that led to genocide. There is only the constant reiteration of his own innocence, his desire not to become 'innocently guilty', and his alleged ignorance of anything that could be construed as 'truly evil' – at least until the major deportation of August 1942, or even until 1944, at which time, so he claims, he first heard about the 'real function' of Auschwitz through a casual encounter on a train. His tales are depressingly familiar, and many Germans must have heard such stories. I felt sceptical, particularly given his political prominence in an area so close to Auschwitz.

When I initially spoke with one of his sons, the stories Klausas had told all seemed reasonable and plausible, and my own views and suspicions began to appear – as this son put it to me – rather 'prosecutorial'. Was I reading too much into any scrap of evidence? On the other hand, once I started investigating the archival sources more closely and compared what I found there with Klausas's memoirs, or his self-defence statements in legal investigations, or in the tales repeated by his son to me, it became increasingly clear that there were startling omissions, misleading statements, and errors in dating, which cumulatively could be seen as amounting to a cover-up job. Or, as his son put it to me, they could be seen as the vicissitudes of memory in old age. One way or another, whether Klausas misremembered wilfully or unintentionally, the version he portrayed of his past was far more benign than the version that historical reconstruction from the sources – including listening to the voices of victims, and realising the horrific effects of Nazi policies which Klausas put into practice – would suggest was in fact the case. A memoir that barely mentions the Jews for whom Klausas as Landrat was responsible, and which explicitly claims that they had already been ghettoised before his time, when he was in fact himself responsible for their resettlement, 'concentration' and ghettoisation, is clearly repressing a quite unpalatable truth.

There are contemporary hints as to Klausas's inner state of mind at the time, all ambiguous and open to a variety of interpretations. Klausas's wife Alexandra, in war-time letters to her mother in Berlin, wrote repeatedly about Klausas's 'nerves'. This could be interpreted in different ways: was it a question of 'nerves' rooted in an inherited nervous predisposition, as his wife at one point suggested; or caused by worry about promotion prospects and chances of being confirmed in post, despite being a Catholic, as she also intimated; or occasioned by continuing ill-health following a war wound and intestinal operation? Or was it a case of acute anxiety about continuing to be involved in what was ever more clearly a murderous enterprise? There is no clear way of deciding on the meaning of Klausas's 'nerves', and providing a definitive interpretation at this distance. Even with the

relative wealth of evidence available, there is for the historian no easy access to Klaus's inner state at the time – certainly nothing comparable to what a novelist would be able to portray.

There can also be disagreements about Alexandra's comments at the time, particularly when she records in a letter to her mother the deportation of '15,000 Jews' on 12 August 1942, and the bloody ghetto clearance in the summer of 1943. What to my eyes read like comments more concerned with her own well-being and safety than with the fates of those being deported can be interpreted by others as evidence of courage, that she even dared write about such matters in a letter during war-time. For Klaus's son, these comments come close to resistance; for me, they represent the heart of the problem of 'bystanders' turning a blind eye; despite seeing, refusing to acknowledge, let alone act on, the criminality of what is going on before their own eyes.

Interpreting the mind-sets of perpetrators or bystanders might risk, on one version of the events, coming dangerously close to exculpation. The question here concerns the extent to which one accepts and reproduces the perpetrators' or bystanders' own accounts at face value; and the extent to which a reconstruction of their own rationale or mentality appears to provide plausibility, even inevitability, to their actions. In fact, much of my book was aimed at precisely querying and analysing the ways in which perpetrators and bystanders later rationalised their conduct, suppressed and reframed some aspects of their past, and were able to live with and present themselves to others in supposedly 'acceptable' ways in the postwar West German context. This is not without its own ethical dilemmas, as when giving greater weight to certain voices than others, and reserving scepticism for the claims of perpetrators rather than survivors. It is hard to critique the latter, even where they too often stray from a strictly accurate record of events. We tend to be more sympathetic to lapses of memory among victims or ways of reframing sensitive stories, which are (not always, but generally) less likely to be rooted in attempted self-exculpation.

Because of my unease about the enterprise of challenging the views of someone I knew personally, despite my loathing of what he stood for, I leant over backwards to give voice to the Klaus family's interpretation, as articulated by the son who had most concerned himself with the issues. I indeed did so to such an extent that some reviewers, who read the book too hastily or misunderstood the nuances of the text, suggested I was if anything too sympathetic to the family's perspective.⁶ But a rather different ethical question was raised for me here. Even if none of the protagonists remain alive, there are almost inevitably rela-

⁶ For an example of simple textual misunderstanding, see the review by Markus Roth at <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2013-2-184>>. Roth mistakenly thinks that when I reproduce the family's version of a particular incident, I also endorse it – although it should be evident throughout the book that I constantly juxtapose family versions with what I think was more likely the actual case, and try to balance the arguments as best I can in light of the evidence.

tives, even close family members (such as children) who are affected by the exploration of intimacies. What right had I to disturb the privacy of the Landrat's family and challenge their view of a father whom they loved and respected? Should I not have just satisfied my own curiosity, written out my own anger by juxtaposing later accounts with the sources of the time, and then let it rest? And why should I upset a long-standing family friendship? These questions bothered me immensely in the course of writing; for I had to write, in order to understand – not writing the book at all was not an option for me, though not publishing it might have been. Yet would writing without also publishing have amounted to giving posthumous victory to a very widespread form of Nazi cover-up, and silencing, yet again, the voices of the victims?

Moreover, Klausas's case was so very typical, not least in his desire to distinguish himself from the fanatical 'real' Nazis (hence the term 'ordinary Nazis' in the subtitle), who were on his account those really to blame. The role of civilian administration was something that clearly needed to be explored further, having fallen below the public radar of attribution of guilt; and so many were involved in administering a system that made mass murder possible. In telling Klausas's story, might I not be able to assist in broader processes through which many more could understand relatives who had gone along with the Nazis? This rationale made it look even more like a public duty, even despite the private pain caused to members of the immediate family.

There is also a question of privacy. One could say that, had Klausas not brutally disrupted and destroyed the private lives of the Jews of Będzin, I need not have worried about disturbing the peace of his own family, despite the latter's innocence – or at least the innocence of the Klausas children. His wife, living in the villa of a persecuted Jew, could well be seen as one of Hitler's witting beneficiaries. This brings to centre stage again the question of how to write a historical account that remains at the level of 'objective' history.

When we feel deeply about a particular subject, it is not always easy to write – to produce the actual text, the narrative on the page – by the implicit rules of historical writing as a scientific discipline. In *A Small Town near Auschwitz*, I broke several of the classic yet largely unwritten rules of professional history; and I did this knowingly at the time, because I was, frankly, just too choked up about some of what I was writing. I finished the chapter on 'Final Thresholds', largely about Auschwitz, not as I 'should' have done with a reasoned summary and conclusion, but with a quotation from a survivor which I felt I simply had to juxtapose to what seemed to me the quite sickening self-exculpatory tales of the perpetrators who got away with little or no serious consequences; the West German investigators simply took perpetrator tales of absence, ignorance and innocence at face value. I wrote myself into the account not just in the Preface, but many times during the text, including in the concluding chapter where I ruminate not only on the 'person of contemporary history', Udo Klausas, but also on a private

person, Alexandra, who should have on general historical rules have been anonymised (difficult when married to a man who can be named). I wove many victims' voices into the account not only because the development of their state, their progressive degradation, humiliation, starvation, was so closely intertwined with the Landrat's policies of ghettoisation and reduction of rations that to explore 'perpetrators' and 'victims' separately would have done a complete historical injustice, but also because I wanted, in some sense, to memorialise at least a few of them. And I wanted to demonstrate to the Landrat, albeit posthumously, just what the consequences of his policies – 'only administration', as he called it – actually were for the people on the receiving end of Nazi racism.

All this was not done in purely disinterested spirit. It was not, in Max Weber's terms, 'objective history'. Does this make it bad history? Or is this not also what historians should at least sometimes be doing, if understanding the past really matters in a later present? Let me step back now from the Klaus case and briefly introduce a wider theoretical framework of analysis.

Situated historians and contemporary history

In my current research on legacies of Nazi persecution among victims, perpetrators, and subsequent generations, I distinguish between what I call communities of experience, connection and identification. Each of these is defined by its distinctive relationship with a past that is, for one reason or another, of heightened emotional significance.

Survivors of life-changing, often traumatic periods and events, may form a distinctive 'community of experience'; for all their internal, pre-existing differences and the individual character of their routes through life-threatening challenges, they have shared experiences which, in retrospect, give them common ground, a shared understanding of extraordinary experiences, if not actually similar narratives. Survivors of Nazi persecution form a very different community of experience from those who were on the side of the perpetrators, or from others who were at a distance from these events.

'Communities of connection' consist of those who are intimately connected with a particularly significant period or set of events, even though they did not experience these themselves. Those who are closely connected to both victims and perpetrators are often, in quite different ways, deeply affected by the consequences of life-changing events for others. They may not know much, if anything, by way of details, but they certainly feel the effects through patterns of behaviour, attitudes, and long-term scars, as in the case of children of those Holocaust survivors who do not talk about their past but are deeply affected in their behaviour and functioning. This is not inevitable, however, and may vary with context. Sometimes people only discover quite late in life precisely how they have been affected; the children of perpetrators, for example, may be un-

aware of their parents' involvement in atrocities or their role in a system of terror until this comes to light through chance discoveries or a legal case or television documentary. But they are nevertheless connected, in a personal and perhaps disturbing way, with this particular past, whether they are aware of details or engage in the work of piecing together a narrative, or whether they prefer to deny, evade, or resist any such engagement.

Finally, 'communities of identification' are those who strongly identify with one or another past group. This may be because they feel that they themselves belong to a particular collective identity with special historical responsibilities – as is often found, in very different ways, among Jews with no personal Holocaust background, and among West Germans who have grown up with a public culture of shame. Or it may be because they have been personally moved by a particular story or phenomenon and choose to commit themselves to actions in service of a particular cause or mission – such as memory activists working on behalf of groups to which they do not themselves belong.

These categories are not mutually exclusive, nor are they exhaustive. There are, for example, many historians of Nazi Germany who do not have any personal connections with this period or place; and there are many who identify strongly with the victims, while being descended from perpetrators – a particularly common twist, incidentally. But there are significant and striking numbers of people with strong personal and emotional connections in one way or another, and the significance of this analysis for historical approaches bears closer analysis.

The well-known debate in the 1980s between Martin Broszat and Saul Friedländer is, for example, highly suggestive (cp. Baldwin 1990). Broszat, in referring to Jewish memories and views of their descendants, claims that Jewish memory is "a form of memory which functions to coarsen historical recollection" (106). Friedländer counters: "You oppose the rational discourse of German historiography to the mythical memory of the victims", and goes on to ask "why, in your opinion, would historians belonging to the group of perpetrators be able to distance themselves from their past, whereas those belonging to the group of victims would not?" (110). He has a point – and one that was amply demonstrated by the stance taken, for example, by Andreas Hillgruber in his brief pair of essays in *Zweierteil Untergang*, where Hilgruber's evident sympathies with German soldiers (including his brother) battling on the eastern front contrasted sharply with the cool, detached tone of his 'scientific' remarks on the Holocaust that continued to rage behind the lines. This was one of the interventions precipitating the renowned Historians' Controversy (*Historikerstreit*) of the mid-1980s, although Hillgruber's writing style was less at issue in that debate than were questions about the uniqueness of the Holocaust, and rhetorical questions posed by Ernst Nolte about whether Hitler was in some sense an 'answer' to the allegedly 'prior' crimes of the Gulag (cp. Hillgruber 1986).⁷

⁷ Key texts from Hillgruber (1986), including that of Ernst Nolte, are reprinted in English in Knowlton/Cates (1993).

Without going further into the substantive issues raised by these debates, which now in many respects appear outdated, there remain unresolved questions around the portrayal of historical subjectivities and the presence of our own subjectivity in our work.

We still need to develop criteria that will allow us to distinguish 'good' and 'bad' historical practice, even when a historian is engaged with the subject matter at a personal level. This may be particularly urgent in the case of histories that are not merely about historical subjectivities, but with which we are also intimately connected.

Engaged history

Why do people read more fiction than history? In part because fiction seems to be about people, and, ironically, history often does not. Works of fiction generally operate with a relatively small cast of characters, and an intense focus on the relations among just a few, while historical works may be vast in scope and canvas, with the structure and emplotment of the account revolving around a theme that can only be addressed on a broad scale. It may be harder for historians than novelists to deploy personal details and individual stories while maintaining the focus on the analytic questions that lie at the heart of history. Most historians have struggled with the question of balancing structural overviews with in-depth analysis of detailed cases, and maintaining the reader's interest across all parts of the work. There are striking exceptions to this, generally in historical works specifically intended by their authors to be accessible to as wide a public as possible. These works raise particular questions regarding style and balance.

One such book, which gained massive publicity, was that of Daniel Jonah Goldhagen's best-selling *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust* (Goldhagen 1996). This book was subjected to massive critique on grounds of historical inaccuracies as well as illogicality of argument. In my own view, a serious problem with it is that it postulates, and then tends to reify, a particularly virulent form of antisemitism in Germany that was supposedly able to lie 'dormant' for decades in the eighteenth century, reawakening later when the time was ripe. Moreover, Goldhagen generalises from a small group who happened to come from a cross-section of society to all of that society, and similarly lumps 'Germans' together in a rather undifferentiated fashion. And while an alleged mentality is held responsible for massive crimes in the Third Reich, suddenly, with the change of political system in 1945, redemption appears to be at hand and an institutional analysis takes over from the explanation in terms of mentalities that had been harnessed to account for the developments of preceding centuries. Despite these problems, however, Goldhagen's book enjoyed massive appeal – in part because of the vivid and impassioned style in which it is

written, which evokes atmosphere and place in a way that the arid prose of some of Goldhagen's opponents, notably Hans Mommsen, did not.

It is the character of Goldhagen's writing style that is of interest here. We might want to think that Goldhagen's book represents bad history – for the reasons briefly alluded to above – but nevertheless good historical writing. However, this is disputable. Goldhagen certainly provides us with a sense of immediacy, a vividness of detail, such that readers are able to feel with the victims in a way similar to when reading a novel. Yet is this sense of immediacy actually rooted in the evidence in the way demanded of a historian, rather than a novelist? Goldhagen almost, indeed, employs a form of '*erlebte Rede*'. Consider the following passage:

It is difficult to convey the misery of these women as they dragged themselves, often shoeless, along frozen roads, one pain-filled step promising but another, one pain-filled day yielding seemingly inevitably but another. The women had no known destination, no end point in sight. Every step required the marshaling of their energies, for they were at best listless, in their emaciated and diseased conditions. Every dawn saw them awake to gnawing hunger, swollen and pus-filled feet, limbs that no longer functioned, and open wounds that would not heal. (350)

Thus far, this passage is emotive, yet entirely within what can be known and represented by the historian. It then, however, switches into more novelistic mode, conveying the women's thoughts and feelings as they anticipated the course of the coming day and night:

They knew that an entire day's march stood before them, during which they would be given by their tormentors few opportunities to rest. Perhaps, when evening finally came, they would consume a few morsels of food. They would then end the day in shivering, pain-filled half sleep, only to awaken to the repetition of another day's and night's cycle of horrors. (350)

We shift from the historian's perspective – 'it is difficult to convey the misery' – to entering the collective minds of the women – 'They knew that an entire day's march stood before them'. Goldhagen effectively takes us inside the heads of the women on the death marches, as they face each new day, and anticipate what lies before them. And this is not founded in any historical evidence provided in the text itself.

Even so, there is an aura of authenticity around this formulation, quite probably rooted not only in the reading of countless documents but also conversations in the home as Goldhagen grew up. We can in a sense see Goldhagen as a member both of a 'community of connection' and of 'identification' – in effect, writing on behalf of his own father, who was a survivor of the Holocaust, as well as on behalf of 'Jews' who are clearly contrasted with 'Germans' in his work – and for whom Hillgruber had written with such clear empathy. In writing in this way, Goldhagen challenged traditional disciplinary boundaries, as articulated in Karyn Ball's attempt to "highlight the behavioral and stylistic codes that determine acceptable approaches to the Holocaust". Ball suggests that scholars 'draw on a

nexus of models, expectations, and protocols that define a *disciplined* (i.e., *consistently rigorous*) approach to an object of inquiry". Furthermore, this "exerts a normative power to determine the parameters of the object of inquiry, to establish the ethics of its representation, and to regulate membership in the discourse community that focuses on it" (Ball 2008: 21). Ball points out that disciplinary practices of objectivity and apparent neutrality may not always be appropriate:

Goldhagen exposes a professional ethos that hardens us against the traumatic excrescences of persecution and mass death. Yet it is worth questioning the assumption that mourning for genocide can be subject to a statute of limitations and the statements of those affected are authoritative only when feelings do not color their perceptions. Goldhagen's impropriety is a symptom of posttraumatic anxiety among members of a vulnerable group, the rage of the betrayed minority clamoring at the gates of a self-entitled majority that aided or turned its back on murder. Traumatic events challenge historians to open these gates by divesting themselves of a scientific equanimity that is barbaric in the face of genocide. (43-4)

This is in essence the point that Friedländer sought to make in his debate with Broszat – that 'objectivity' is in itself a value position in this context. However much one may disagree with both Goldhagen's explanatory framework and his over-stepping the boundary between historical writing and empathic identification with characters that is typical of fiction, the popular appeal of his work underlines the problems with too cold and detached a writing style.

There are further commitments that a historian must honour (and that a novelist need not, or not in the same way). One is balance in the emplotment of the account. However accessible and readable a book written for a wider public aims to be, and however much it makes use of personal stories to enliven and illuminate the subject matter, the professional historian has a duty to try to engage in adequate research and balance the evidence rather than simply developing and illustrating a one-sided interpretation.⁸

The possibilities inherent in the representation of historical subjectivities are raised strikingly in the writing of Saul Friedländer, who was himself a child survivor, in his two-volume history of the Nazi persecution of the Jews (Friedländer 1997, 2007). Friedländer uses quotations from witnesses, particularly the poignant voices of victims facing imminent disaster and annihilation, not so much to illustrate broader points, evoke atmosphere or arouse sympathy on the part of the reader, but rather as 'ruptures', voices from the past who do not yet have the benefit of hindsight, to disrupt an otherwise over-coherent narrative. In effect, in Friedländer's work we have two separate accounts juxtaposed, laid out side by side. As Alon Confino argues, Friedländer's work essentially combines two approaches, and represents both a form of conventional history writing and an art

⁸ This is a problem I have relating to Anne Applebaum's highly readable yet selective and slanted recent work (the subtitle summarises the thesis) – *The Iron Curtain: The Crushing of Eastern Europe* (Applebaum 2012).

form (Confino 2012: Ch. 3). First, there is a conventional chronological framework, with an interpretative and explanatory structure, emphasising the significance of the ideology of antisemitism and of official policies and orders. But secondly, alongside this there is a fractured, ruptured narrative, with the voices of witnesses intruding, breaking up the narrative. They are not used, as in more conventional historical writing, to illustrate a broader point that the historian is making; rather, they simply speak out from the past, in their own terms, without the benefit of hindsight. Moreover, they appear and disappear, in Confino's view, as characters in a novel might do, in their own right. In this way, Friedländer is able to recognise what Confino calls the 'the strangenesses' and otherness of the past. Even so, Confino uses the example of witnesses expressing their disbelief to make the more general point that this should not be viewed as a rupture, but actually as an integral part of the story itself; that we need to build in a cultural history of the mentalities that were part of the world that made the Holocaust possible.

A more conventional approach to the use of witness sources can be found in the work of a historian such as Richard J. Evans, who uses sources effectively to illustrate wider points he wishes to make, without focusing on the subjectivities as a central part of his argument.⁹ Quotations generally serve to underline the wider points Evans is making; they add an element of flavour, and give an air of credibility to the historian's authoritative voice, suggesting a wider basis on which the argument is built; but they do not themselves form the direct focus of the discussion. There are many other ways in which historians integrate subjective voices into their accounts, from Christopher Browning's use of testimony to find out more about what the past was like – to explore aspects not available in archival sources – to the rather different kind of celebration of testimony in its own right, characterised by respect and even veneration of survivors, and a concern with the authenticity of their anguish rather than the factual veracity of their accounts, as in so much of the literature on Holocaust survivors. Whatever the individual differences across these and many other possible examples, the point here is a broader one.

Conclusion: History as a creative act

Historical books may themselves be interventions in the debates of the present, which is always informed by interpretations of the past – but there are disciplinary parameters, and it may be time to review these more explicitly. Particularly when writing about a peculiarly significant past, one in which historians are themselves engaged – whether because of personal connections or wider identifications – questions can be raised about the involvement of the historian's own subjectivity, the approach to historical subjectivities, and the eventual style of

⁹ See for example use of the quotation from Wilm Hosenfeld in Evans (2008: 103-4).

writing. There are no clear and obvious answers in any of the areas touched on above. Historical writing is in itself a creative act, and an active engagement with a past that we can imagine, but we cannot invent. Overstepping the boundaries between factual and fictional narrative can clearly be problematic; but to stay too safely within the conventional limits of historical writing as a supposedly objective science rather than a creative art can also, in some ways, do an injustice to the significance of the topic and the audiences the historian is seeking to serve.

Literature

- Abrams, Lynn (2010) *Oral History Theory*. London: Routledge.
- Applebaum, Anne (2012) *The Iron Curtain: The Crushing of Eastern Europe*. New York: Doubleday.
- Baldwin, Peter (1990) Ed. *Reworking the Past: Hitler, the Holocaust and the Historians' Dispute*. Boston: Beacon Press.
- Ball, Karyn (2008) „Disciplining Traumatic History: Goldhagen's 'Impropriety'“. *Disciplining the Holocaust*. NY: SUNY Press. 19-44.
- Borscheid, Peter (1986) „Alltagsgeschichte – Modetorheit oder neues Tor zur Vergangenheit?“. *Sozialgeschichte in Deutschland*. Vol. I. Eds. W. Schieder and V. Selli. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 78-100.
- Botz, Gerhard (2005) „Einleitung. Jenseits der Täter-Opfer-Dichotomie lebensgeschichtlich erforschen und essayistisch beschreiben“. *Schweigen und Reden einer Generation: Erinnerungsgespräche mit Opfern, Tätern und Mitläufern des Nationalsozialismus*. Wien: Mandelbaum Verlag. 9-20.
- Confino, Alon (2012) „Narrative Form and Historical Sensation“. *Foundational Pasts: The Holocaust as Historical Understanding*. Cambridge Univ. Press. 49-66.
- Evans, Richard J. (2008) *The Third Reich at War: 1939-1945*. London: Allen Lane.
- Friedländer, Saul (1997) *Nazi Germany And The Jews. Vol. 1: The Years of Persecution, 1933-39*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- (2007) *Nazi Germany and The Jews, Vol. 2: The Years of Extermination, 1939-45*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Fulbrook, Mary (2002) *Historical Theory*. London: Routledge.
- (2011) *Dissonant Lives: Generations and Violence through the German Dictatorships*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- (2012) *A Small Town near Auschwitz: Ordinary Nazis and the Holocaust*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- (2013) „East Germans in a Post-Nazi State: Communities of Experience, Connection and Identification“. *Becoming East German: Socialist Structures and Sensibilities after Hitler*. Eds. Mary Fulbrook and Andrew Port. New York: Berghahn Books. 33-55.
- Goldhagen, Daniel Jonah (1996) *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Knopf.

- Haffner, Sebastian (2002) *Geschichte eines Deutschen: Die Erinnerungen 1914-1933*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Hillgruber, Andreas (1986) *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*. Stuttgart: Siedler.
- Kaplan, Marion (1998) *Between Dignity and Despair: Jewish Life in Nazi Germany*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Knowlton, James, and Truett Cates (1993) Transl. *Forever in the Shadow of Hitler?* Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press.
- Kocka, Jürgen (1986a) „Sozialgeschichte zwischen Strukturgeschichte und Erfahrungsgeschichte“. *Sozialgeschichte in Deutschland*. Vol. I. Eds. W. Schieder, and V. Selli. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 67-89.
- (1986b) *Sozialgeschichte: Begriff, Entwicklung, Probleme* [1977]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Langer, Lawrence (1991) *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Wehler, Hans-Ulrich (1988) „Königsweg zu neuen Ufern oder Irrgarten der Illusionen? Die westdeutsche Alltagsgeschichte: Geschichte ‚von innen‘ und ‚von unten‘“. *Aus der Geschichte lernen?* München: Beck. 130-51.
- White, Hayden (1987) „The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory“. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London: Johns Hopkins Univ. Press. 26-57.

Erzählung und Geschichte

Johannes Robbeck

Wenn die Aufgabe von Historikern und Philosophen nicht darin besteht, die Geschichte als ein Faktum mit objektiver Realität zu beschreiben, sondern einen Sinn in die Geschichte zu legen, ist genauer nach der Eigenart dieses Sinns zu fragen. Dazu erinnere ich an die doppelte Bedeutung des Begriffs der Geschichte. Bekanntlich bezeichnet Geschichte sowohl die Darstellung in der Historiographie als auch den Sachverhalt zeitlich aufeinander folgender Ereignisse.¹ Diesen beiden Seiten der Geschichte kann ein je verschiedener Sinn zugeordnet werden.

Einerseits bedeutet Geschichte die *Darstellung*, so wie man eine Geschichte oder Geschichten erzählt. Dem entspricht das aus dem Griechischen und Lateinischen stammende Wort Historie (*historia*), mit dem das über ein Gebiet versammelte Wissen gemeint ist. Hier geht es um die Methode der Forschung, um die Interpretation historischer Ereignisse und um ihre entsprechende Präsentation. Wenn der Historiker die Geschichte auf diese Weise deutet, verleiht er der Geschichte einen bestimmten Sinn. Diesen Sinn nenne ich *Deutungssinn*.

Andererseits verweist das Wort Geschichte auf den *Sachverhalt*, d. h. auf den Zusammenhang von Ereignissen, die in der Vergangenheit passiert sind (*res gestae*). Geschichte ist hier geschehene Geschichte, wie der etymologische Befund verdeutlicht. Damit ist der historische Prozess gemeint, der zum Gegenstand einer Darstellung wird. Fragt man nach dem Inhalt, lautet eine erste allgemeine Antwort: Geschichte besteht aus individuellen und kollektiven Handlungen der Menschen in der zeitlichen Folge. Denn jedes historische Ereignis setzt bestimmte Handlungen voraus, so wie diese selbst geschichtlich verfasst sind. Diesen Sinn bezeichne ich als *Handlungssinn*.²

Sofern die Darstellung der Geschichte im Vordergrund steht, ist vor allem der Deutungssinn wichtig, wie in neueren Diskurs- und Erzähltheorien beobachtet werden kann. Wenn dort ausschließlich der Deutungssinn interessiert, wird der Handlungssinn programmatisch ausgeblendet. Analog dazu ist in entsprechenden Geschichtsphilosophien der Deutungssinn das beherrschende Thema. Damit entfällt der Referent der Erzählung, was die Unterscheidung zwischen realer Geschichte und Fiktion erschwert. Für das Verhältnis von faktuellem und fiktionalem Erzählen folgt daraus, dass sich die Grenze zwischen diesen beiden Erzähl-

¹ Auf diese Eigenart des modernen Geschichtsbegriffs hat schon Hegel aufmerksam gemacht (Hegel 1969: XII 83).

² Herbert Schnädelbach, dem ich hier teilweise folge, unterscheidet zwischen einem Handlungssinn und einem Mitteilungssinn (Schnädelbach 2003: 336). – Man kann auch den Handlungssinn als einen Deutungssinn bezeichnen, weil ja der Handelnde sich dabei selbst deutet. Um aber die Perspektive des Handelnden zu betonen und sie von der des Historikers zu unterscheiden, benutze ich hier den Terminus ‚Handlungssinn‘.

typen so weit verschiebt, dass der Eindruck entsteht, als ob jede Erzählung, insbesondere die historische Erzählung, letztlich bloß fiktional wäre. Im Gegenzug stelle ich mir die Aufgabe, den Handlungssinn wieder stärker zur Geltung zu bringen und das faktuale gegenüber dem fiktionalen Erzählen aufzuwerten.

Natürlich wäre es zu einfach, den Deutungssinn durch den Handlungssinn zu ersetzen. Vielmehr kommt es darauf an, beide Seiten miteinander zu vermitteln. Daher möchte ich den *Zusammenhang zwischen Handlungssinn und Deutungssinn* untersuchen, wobei ich auf eine Wechselbeziehung ziele. Ich werde versuchen, zu zeigen, dass nicht nur der Handlungssinn im Medium der narrativen Deutung entsteht, sondern dass vor allem der Deutungssinn das Konzept einer sinnhaften Handlung voraussetzt. Die Vermittlung soll im Nachweis einer engen Korrelation bestehen, indem Handlungssinn und Deutungssinn aufeinander verweisen. Sinnstiftung heißt zunächst, dass der Historiker die in der Vergangenheit erfolgten Handlungen deutet. Aber diese Deutung ist nur möglich, wenn er zugleich über bestimmte Vorstellungen menschlichen Handelns verfügt. Das gilt auch für die Theorie und Philosophie der Geschichte, in der nicht nur das alltägliche Verständnis von Handlung, sondern Handlungsbegriffe, Handlungstypen und Handlungstheorien vorausgesetzt werden. Meine These ist, dass die Handlung kein bloßes Faktum der Geschichtsschreibung ist, sondern bereits einen eigenen historischen Sinn enthält, der in die Historiographie und Geschichtsphilosophie transformiert wird.

Um diese These zu stützen, versuche ich zunächst eine handlungstheoretische Rekonstruktion der unterschiedlichen Methodologien in der Geschichtswissenschaft und Philosophie der Geschichte. Ich werde zeigen, auf welche Weise die sich wandelnden Auffassungen über menschliches Handeln die aufeinander folgenden Methodenreflexionen beeinflussen. Im Anschluss an den Historismus des 19. und die Erzähltheorien des 20. Jahrhunderts soll außerdem demonstriert werden, wie Handlungssinn und Deutungssinn mit unterschiedlicher Nähe und Ferne wechselseitig oszillieren. Sodann werde ich mit Hilfe der Theorie der dreifachen Mimesis von Paul Ricœur die systematische Vermittlung weiter entwickeln.

Handlungssinn und Deutungssinn

Es gibt gute Gründe, die moderne Theorie der Geschichtserzählung in die hermeneutische Tradition des Historismus zu stellen. Besteht doch eine Gemeinsamkeit in der Grundauffassung, dass die historischen Ereignisse nicht einfach gegeben sind, sondern vom Historiker interpretiert und deutend dargestellt werden. Schon Johann Gustav Droysen hatte in seiner *Historik* zwischen ‚Forschung‘ und ‚Darstellung‘ unterschieden und die Funktion der historischen Erzählung erkannt (Lorenz 1997: 127 ff.; Droysen 1977: 130 ff.). In diesem Sinne ist die Erzählung eine interpretierende Darstellung eines historischen Ganzen. Von dort hat sich eine überraschend enge Verbindung zu bestimmten Theorien historischer Erklärung in

der analytischen Philosophie herausgestellt, die eine Übereinstimmung von hermeneutischem Verstehen und intentionaler Erklärung aufdeckten. Weiter spannt sich ein Bogen zur analytischen Philosophie der Geschichte, die ja nicht das Erzählen gegen das Erklären ausspielt, sondern ihren eigenen Typ des narrativen Erklärens beansprucht. Aus diesen Gründen liegt es nahe, nicht nur an die Hermeneutik, sondern auch an die analytische Erzähltheorie anzuknüpfen.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese Brücke für uns nicht gangbar ist. Denn aus der Perspektive der Handlung tut sich an dieser Stelle ein tiefer Graben auf. Während sich der alte Gegensatz zwischen Erklären und Verstehen durch das intentionale Erklärungsmodell überbrücken lässt (Droysen 1977: 164; Wright 1974: 90; ausführlich hierzu Haussmann 1991: 189 ff.; vgl. Riedel 1978: 165 ff.; Lorenz 1997: 107 f.), ist der neue Gegensatz zwischen intentionaler und narrativer Erklärung unüberwindbar. Denn die Erzählung erklärt eine Handlung nicht mehr mit dem Verweis auf die Motive oder Ziele des Handelnden, sondern vom Ergebnis her. Damit wird die Intention einer Handlung ausdrücklich eliminiert. Diese radikale Wende soll kurz mit Arthur C. Danto wie auch Hayden White und etwas ausführlicher anhand von Paul Ricœur entfaltet werden. Die Pointe meiner Untersuchung besteht jedoch darin, dass sich bei Ricœur, obwohl er zu den bekanntesten Narratologen gehört, zugleich die gegenläufige Absicht herauslesen lässt, die Eigenständigkeit der Handlung gegenüber der Erzählung zu retten.

In seiner *Analytischen Philosophie der Geschichte*, die sich sowohl gegen die traditionelle Geschichtsphilosophie als auch gegen das naturwissenschaftliche Erklärungsmodell von Carl G. Hempel richtet (Hempel 1959), will Danto weder Aussagen über die Geschichte „im Ganzen“ wagen, noch Gesetzesaussagen analysieren (Danto 1974: 11 f.; vgl. Ankersmit 2009: 132). Vielmehr behandelt er „erzählende Sätze“, denen er gleichwohl eine erklärende Funktion zuschreibt. Doch verbindet Danto die historischen Ereignisse nicht durch einen Kausalnex, sondern verleiht den historischen Ereignissen eine Bedeutung, die er als „historische Signifikanz“ bezeichnet, indem er ihre Stelle innerhalb der Reihenfolge der erzählten Ereignisse markiert (Danto 1974: 232 ff., 269, 374; vgl. Schiffer 1980: 23 ff.). Wenn eine Erzählung dem Schema „Anfang, Mitte, Ende“ folgt, ist für die Deutung eines mittleren Ereignisses entscheidend, dass es nur vom Ende der Erzählung her verständlich wird. Wenn ein Historiker beispielsweise schreibt: „Der Dreißigjährige Krieg begann im Jahr 1618“, gewinnt dieser Satz erst aus der rückblickenden Betrachtung seinen Sinn. Die Beteiligten konnten sich über die Tragweite und Bedeutung ihres Handelns nicht im Klaren sein; der Begriff „Dreißigjähriger Krieg“ erschließt sich erst aus der Kenntnis der abgeschlossenen Entwicklung. „Allgemein gesprochen: was wir als Anfang einer Erzählung auswählen, ist bestimmt durch das Ende“ (Danto 1974: 394). Das führt ständig zur „rückwirkenden Neugliederung“ oder gar zur „Re-Strukturierung der gesamten Geschichte“ (270).

In unserem Zusammenhang ist nun interessant, welche Rolle dabei der Handlung zugeschrieben wird. Danto räumt ein, dass die Erzählung eine bestimmte

Vorstellung von Handlung voraussetzt. Wenn zum Beispiel erzählt wird, dass jemand eine „Rose pflanzt“, setzt diese Erzählung die Kenntnis der Handlung „Rosenpflanzen“ voraus (258). Aber die Absicht einer solchen Handlung blendet Danto aus, weil er die Aktionsreihe ausschließlich aus der Erzählperspektive deutet. Entscheidend für die Geschichtsdeutung soll nicht das anfängliche Motiv des Handelnden sein, sondern das Resultat, das bei längeren Handlungsketten nur der Historiker kennt. Danto will nicht den Sinn „in der Geschichte“, sondern den Sinn „der Geschichte“ untersuchen, d. h. denjenigen Sinn, der sich aus dem Blick des Historikers auf die Geschichte ergibt.

Allerdings ist die Ausblendung der Intention nur mit bestimmten Zusatzannahmen plausibel, die nicht explizit werden. Wenn das Motiv des Handelnden mit dem Ergebnis der Handlung übereinstimmt, lässt sich die narrative Erklärung auch als teleologische oder intentionale Erklärung im Sinne eines hermeneutischen Verstehens lesen.³ Das Ende ist dann die Realisierung einer anfänglichen Zielsetzung oder der finale Ausdruck einer ursprünglichen Intention. Nur wenn das Resultat von der Intention abweicht, schreibt der Erzähler der Handlung einen anderen Sinn zu, der sich aus der Kenntnis der späteren Wirkung ergibt. In diesem Fall, der in der Geschichte die Regel ist, erhält die Erzählperspektive ihre volle Berechtigung. Die Stärke der Narratologie besteht daher in der Berücksichtigung der historischen Kontingenz. Die narrative Erklärung entspricht hier einer funktionalen Erklärung, die zeigt, mit Hilfe welcher Faktoren ein späterer Zustand aus einem früheren entstanden ist.

Doch ist nicht einzusehen, warum die Handlungsmotive überhaupt keine Rolle mehr in der Geschichtserzählung spielen sollen. Denn die Feststellung kontingenter Verläufe setzt die Analyse der Abweichung zwischen Motiv und Resultat voraus. Allein die Feststellung, ein Tyrannenmord ist gescheitert (Wright 1974: 93), unterstellt eine entsprechende Absicht. Bleibt hingegen der Handlungssinn ausgeklammert, beschränkt sich die erzählende Geschichtsschreibung auf den Deutungssinn.

Auch Hayden White betrachtet die Erzählung als konstitutiv für die historische Erkenntnis. In seiner *Metahistory* geht er noch einen Schritt über Danto hinaus, indem er die temporale Struktur des Vor- und Nacheinanders durch einen eigenen Inhalt, ein Thema oder eine Fabel ergänzt.

Die erste naive Form der historischen Darstellung bilden die mittelalterlichen Annalen (White 1991: 19 ff.; 1990: 17 ff.; vgl. Müller-Funk 2002: 130 ff.). Sie verfügen nur über das Schema der aufeinander folgenden Jahre, denen jeweils bestimmte Ereignisse zugeordnet werden. Eine höhere Form der Geschichtsschreibung ist die Chronik, die bereits einen größeren Umfang und einen gemeinsamen Themenbereich enthält, wie die Chronik einer Stadt oder Region. Doch ist die Chronik noch der zeitlichen Folge verhaftet, so dass ihr die Ge-

³ Ricœur wird später von „narrativem Verstehen“ sprechen (Ricœur 1988-1991: I 92).

geschlossenheit einer Erzählung fehlt. Von diesen Vorformen hebt sich nach White die eigentliche Historie ab, deren Geschichtserzählung eine sinnvolle Ganzheit mit einer geschlossenen Zeitstruktur von Anfang, Mitte und Schluss aufweist. Das verdankt sich einer „Fabel“, die in die Erzählung eingefügt wird und ihr einen moralischen Sinn verleiht. Wie bei Danto erfüllt die Fabelkomposition auch eine Erklärungsfunktion, indem begründet wird, warum ein bestimmtes historisches Ereignis eingetreten ist.

Indem White die Erzählung für konstitutiv erklärt, trennt er die Historiographie von der historischen Forschung ab und behandelt allein die „Bedeutung der Form“ der Darstellung (White 1990: 12 ff.). In dieser Sichtweise bilden die historischen Fakten lediglich den „Grundstoff“, der nach literarischen Mustern kombiniert wird. White zufolge unterscheiden sich Erzählungen von Historikern, Geschichtsphilosophen und Romanschreibern nur noch graduell.

Das Problem dieser Konzeption liegt im Verhältnis von Historiographie und literarischer Fiktion. Radikalisiert man die Diskurstheorie, löst sich die Bedeutung eines Textes von seiner Referenz auf eine Wirklichkeit. Die Geschichtserzählung erscheint wie ein autonomes Gebilde, das durch keine realen Kontexte eingeschränkt wird. Gegen White ist einzuwenden, dass mit der ausschließlichen Konzentration auf Fragen der literarischen Form der Verweis eines historischen Textes auf historische Ereignisse außerhalb von Texten verdrängt wird. So ist es nicht verwunderlich, dass White in einer späteren Verteidigung seiner *Metahistory* die Behauptung revidiert, historische und fiktionale Darstellung seien grundsätzlich ununterscheidbar (White 1986: 101 ff.; vgl. Rohbeck 2000: 60 f.).

Wenn die historischen Fakten derart relativiert werden, spielen auch die wirklichen Handlungen und deren Motive in der Geschichtserzählung keine Rolle mehr. Es wird zwar von bestimmten Handlungen erzählt, aber deren Sinn soll sich allein aus der literarischen Fiktion ergeben. Damit reduziert sich der Handlungssinn auf den Deutungssinn der Erzählung. Doch wenn man weiter fragt, woraus diese Art Deutung ihren Sinn schöpft, stellt sich heraus, dass die literarischen Formen der Geschichtserzählung in Wahrheit auf bestimmte Grundtypen menschlichen Handelns rekurren. Die Formen Romanze, Komödie, Tragödie und Satire enthalten je spezifische Handlungsmuster (White 1991: 21 ff.; zur Romanze 179 ff., zur Komödie 214 ff., zur Tragödie 251 ff., zur Satire 302 ff.), die auf die erzählte Geschichte übertragen werden. So enthält die Tragödie gewissermaßen die Urform eines moralischen Konflikts, wie Hegel am Beispiel der *Antigone* von Sophokles zeigt (Hegel 1969: III 383 ff., 417 ff.; 1969: VII §§ 118, 166). Die dramatische Dichtung liefert das elementare Handlungsmodell. Daraus folgt für die literaturwissenschaftliche Konstruktion, dass es ein Vorverständnis menschlicher Handlung gibt, das aus der praktischen Erfahrung stammt und über das Medium der Literatur in die Geschichtserzählung eingeht.

Einen weiteren Schritt in der Erzähltheorie der Geschichte geht Paul Ricœur. White und Ricœur haben ihre Theorien wechselseitig rezipiert und kommentiert.

Wie sich Ricœur von White inspirieren ließ, so würdigte White wiederum Ricœurs Untersuchungen zum Verhältnis von Erzählung und Zeitlichkeit. Er glaubt sich mit ihm darin einig, dass die geschichtliche Zeit nur narrativ erschlossen werden könne. Wichtig sei nicht mehr, so White, ob Historiker realen Ereignisfolgen, die ebenso gut auch nicht narrativ darstellbar wären, eine „narrative Form“ auferlegen, sondern ob historische Ereignisse dieselbe Struktur besitzen wie narrative Diskurse (White 1990: 177 f.; Ricœur 2004: 391 ff.; vgl. Stückrath/Zbinden 1997). Mit dieser Analogie behauptet White eine Einigkeit, mit der er Ricœur für seine Position zu vereinnahmen versucht. Es ist hingegen meine Absicht, so weit wie möglich den Unterschied zwischen White und Ricœur herauszuarbeiten, ja sogar Ricœur ‚gegen den Strich‘ zu lesen.

Mit seinem Werk *Zeit und Erzählung*, besonders dem ersten Band *Zeit und historische Erzählung*, rückt Ricœur das Thema Erzählung ins Zentrum. Damit kritisiert er Geschichtstheorien der analytischen Philosophie, in denen etwa Hempel versucht hatte, historische Ereignisse nach dem Vorbild der Naturwissenschaften zu erklären. Ausdrücklich knüpft er an Danto an, dessen narrativistischen Ansatz er mit Hilfe der hermeneutischen Methode erweitert. Mit seiner eigenen Theorie historischer Erzählung beabsichtigt Ricœur zweierlei: Erstens will er zeigen, dass sich Erklären und Erzählen keineswegs ausschließen, und zweitens, dass sich Zeiterfahrung und Erzählung wechselseitig bedingen.

Ricœur erkennt in der analytischen Theorie der Erzählung eine wichtige Grundlage für die gesuchte Synthese von Erklären und Erzählen, die er „narrativistische Argumente“ nennt (Ricœur 1988-91: I 214, 268; vgl. 2004: 366 ff.). Seiner Auffassung nach können Erzählungen etwas erklären, wie umgekehrt auch Erklärungen eine narrative Struktur besitzen. Indem eine Erzählung das Vorher und Nachher, die Folge einer Handlung aus einer vorhergehenden Handlung, die Motive und Umstände der Handlungen zu einer sinnvollen Einheit komponiert, werden historische Ereignisse nicht nur beschrieben, sondern auch „erklärt“. Wie bei Danto erschließt sich für Ricœur die Bedeutung eines Ereignisses erst vom „Endpunkt“, der zugleich den „Abschluss“ einer Geschichte „in finaler Hinsicht“ bildet (Ricœur 1988-91: I 108 f.; 2004: 366). Gleichwohl geht ihm dieser Ansatz nicht weit genug, weil er sich auf einzelne Sätze beschränke und die Fabel von Geschichten unberücksichtigt lasse.

Im Unterschied zu Danto legt Ricœur seiner Erzähltheorie die Komposition einer Fabel zugrunde. Wie schon Droysen bezeichnet er diese Art Fiktion als „mimesis“ (Ricœur 1988-91: I 104), um den literarisch-künstlerischen Aspekt zu betonen. Zur Deutung gehört daher nicht nur die Reihenfolge der Ereignisse, die aus rückblickender Perspektive betrachtet werden, es bedarf vielmehr einer bestimmten inhaltlichen Figuration. Diesen Aspekt der „Fabelkomposition“ entlehnt Ricœur von White (Ricœur 1988-91: 242 ff.). Die originelle Leistung von Ricœur besteht darin, dass er die Fabelkomposition in einen größeren Zusammenhang stellt, den er mit Hilfe der Hermeneutik anreichert (Müller-Funk 2002:

69, 70 ff.). Indem er die bloß immanenten Konzeptionen der Narratologie überwindet, erklärt er die Erzählung zur geschichtlichen Praxis.

Damit eine Fabel überhaupt von einem Leser oder Hörer verstanden werden kann, so argumentiert er, bedarf es sowohl eines bestimmten Vorverständnisses als auch einer aktiven Verarbeitung und Rückführung auf die eigene Zeit- und Lebenserfahrung. Die in der Mitte angesiedelte Konfiguration der Fabel heißt „mimesis II“, deren Voraussetzungen und Konsequenzen nach beiden Seiten hin untersucht werden.

Die vorausgesetzte Präfiguration der „mimesis I“ besteht in der Welt der Handelnden. Der Leser einer Erzählung muss mit den Strukturmerkmalen einer Handlung aus praktischer Erfahrung vertraut sein (Ricoeur 1988-91: I 90 f.). Die abschließende Refiguration der „mimesis III“ folgt dem hermeneutischen Grundsatz, dass die Bedeutung einer Erzählung nicht nur vom schreibenden Autor, sondern auch vom verstehenden Leser konstruiert wird. Hier geht es um die „Schnittstelle“ zwischen der Welt des Textes und der Welt des Lesers oder Hörers. Die Erzählung erlangt erst ihren vollen Sinn, wenn sie in die Erfahrung des Lesers überführt wird (114).

Ricoeur ist sich der Gefahr bewusst, damit die Grenzen zwischen literarischer Fiktion und historischer Wahrheit zu verwischen. Doch an dieser prekären Stelle folgt er nicht mehr White, was in *Zeit und Erzählung* daran zu erkennen ist, dass er den Referenten wirklicher Ereignisse nicht aufzugeben bereit ist, indem er die Geschichte als eine „Quasi-Fabel“ bezeichnet (298, 344).

Im späteren Werk *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen* verstärkt sich diese Distanzierung von White zugunsten des Anspruchs auf historische Wahrheit. Ähnlich wie Droysen lässt Ricoeur die historiographische Tätigkeit mit der Erhebung von Fakten beginnen, fühlt sich doch der Historiker verpflichtet, dem Leser vom „Realen“ zu berichten (Ricoeur 2004: 207 ff., 427). Ricoeur unterscheidet deutlich zwischen einer „Repräsentation als Operation, die ein Moment des Geschichte-Erzählens ist“ und einer „Repräsentation als Objekt, die ein Moment des Geschichte-Machens ist“ (Ricoeur 1997: 442; 2004: 354). Insbesondere das historische Gedächtnis erhebt einen Wahrheitsanspruch, der sich auf die Vergangenheit als ihren Referenten bezieht (Ricoeur 1998: 25; 2004: 25). Schließlich hängt dieser „Realismus des Zeugnisses“ mit der ethischen Verpflichtung gegenüber den Opfern der Geschichte zusammen; er besteht in der Anerkennung von Schuld in der Geschichte und berührt das Problem des Vergessens, der Vergebung und des Verzeihens (Ricoeur 1998: 131 ff.; 2004: 397, 432). In diesem Kontext berühren sich Geschichtsphilosophie und Ethik (Rohbeck 2010: 106).

Doch im epistemologischen Zusammenhang interessieren mehr die Konsequenzen des Realismus für die Beziehung der Geschichtserzählung zur menschlichen Handlung. Wie erwähnt, strebt Ricoeur eine Vermittlung zwischen „Zeit und Erzählung“ an, die er als Korrelation auffasst. Doch bereits auf der ersten Stufe der Mimesis wird klar, dass Zeit dort zunächst die „Zeit der Handlung“

(Ricoeur 1988-91: I 130) bezeichnet, d. h. diejenige Zeit, die durch die Handlung strukturiert wird. In der Vermittlung von Zeit und Erzählung geht es also um die Vermittlung von Handlung und Erzählung, bzw. um die Vermittlung von Handlungszeit und Erzählzeit.

Da in der Mimesis das Vorverständnis von Handlung wesentlich ist, gilt die Fabel nicht etwa als Konstruktion von Handlung, sondern ist „Handlungsnachahmung“ (Ricoeur 1988-91: I 90-93). Daher wird beim Erzähler die Fähigkeit vorausgesetzt, die Strukturmerkmale einer Handlung überhaupt zu erkennen. Aus diesem Grund stellt sich Ricoeur zunächst die Aufgabe, einen Begriff von Handlung zu entfalten, der Subjekt, Zweck und Mittel sowie die zeitliche Dimension umfasst (Ricoeur 1988-91: I 133 f.; 2004: 542 ff.). Diese Komponenten machen das „praktische Verstehen“ aus. Davon unterscheidet er das „narrative Verstehen“, das einer anderen Regel folgt und, wie bei Danto, die Kette der Handlungen umgekehrt vom Ende zum Anfang der Geschichte liest. Doch im Unterschied zu Danto betont Ricoeur, dass die Kompositionsregel der Erzählung die fundamentale Ordnung der Handlungszeit keineswegs aufhebt. Daraus folgt die weitreichende These, dass die Handlung eine „prä-narrative Struktur“ besitzt, dass sie im Kontext der praktischen Verflechtung in der Lebenswelt eine „Vorform der Erzählung“ darstellt (Ricoeur 1988-91: I 98 f., 118).

Aus der Rehabilitierung der Handlung gegenüber der Erzählung folgt, dass der Historiker nicht nur eine „wahre“ Geschichte erzählen, sondern bestimmte „Handlungsträger“ in der Geschichte zugrunde legen soll. Dazu gehört ausdrücklich, ihre Motive zu berücksichtigen und sie als „kompetente Akteure“ ernst zu nehmen (Ricoeur 2004: 344 f., 354, 592). Ricoeur zufolge hat der Geschichtsschreiber „sich an den Augenblick der Handlung zurückzusetzen und sich zum Zeitgenossen des Handelnden zu machen“ (Ricoeur 1997: 446 f.).⁴ Diese Forderung hält er mit der Kontingenz in der Geschichte für vereinbar. Während Danto aus Gründen der historischen Kontingenz die intentionale durch die narrative Erklärung ersetzt, legt Ricoeur besonderen Wert darauf, dass trotz der Einsicht in die Kontingenz und trotz des Paradigmenwechsels zur Narration der intentionalen Erklärung ihr angestammtes Recht erhalten bleibt.

Damit gewinnt die Handlung gegenüber der Erzählung eine größere Relevanz. Nur unter der Voraussetzung einer relativen Eigenständigkeit des Verständnisses von Handlung kann überhaupt von einer Vermittlung von Zeit und Erzählung bzw. Handlungszeit und Erzählzeit die Rede sein. An diesen Ansatz möchte ich mich in meinem Versuch einer Vermittlung von Handlungssinn und Deutungssinn anschließen.

⁴ Ricoeur zitiert hier zustimmend Raymond Aron (1948); zur Kontingenz vgl. auch Ricoeur (1988-1991: I 108).

Die dreifache Vermittlung

Das Verhältnis von Zeit und Erzählung bei Ricœur konnte so rekonstruiert werden, dass die Zeitstruktur nicht allein von der Erzählung bestimmt wird, sondern auch und primär von der menschlichen Handlung. Interessant war, dabei zu beobachten, wie Ricœur gerade in seiner Narratologie den Aspekt der Handlung wieder ange-mahnt hat. Und in seiner Theorie des Gedächtnisses hat er das Insistieren auf die Handlung mit einem Realismus in der Geschichtswissenschaft verbunden. Ich folge dieser Theorie, indem ich die Figur der „dreifachen Mimesis“ auf die Vermittlung von Handlungssinn und Deutungssinn anwende (Ricœur 1988-91: I 87 ff.).

Auf der *ersten Stufe* (mimesis I) liegt ein bestimmtes *Vorverständnis von Handlung* vor. Es gründet sich auf ein „praktisches Verstehen“, das von der Alltagserfahrung geprägt wird, und unterscheidet sich deutlich vom „narrativen Verstehen“, das aus der Erzählperspektive resultiert. Auf der *zweiten Stufe* (mimesis II) wird dieser Handlungssinn in eine *Geschichtserzählung* transformiert. Der Sinn der dort handelnden Menschen wird nicht aus dem Nichts kriert, vielmehr wird ein Handlungssinn vorausgesetzt und narrativ überformt. Der Erzähler entfaltet dessen historische Potenziale, indem er eine im Handlungssinn bereits angelegte virtuelle Geschichte realisiert (Ricœur 1988-91: I 118; Bubner 1984: 23). Durch diese Art der Interpretation wird der Handlungssinn in einen Deutungssinn überführt. Auf der *dritten Stufe* (mimesis III) erzeugt der *Leser* einen je eigenen Sinn, indem er den Deutungssinn wieder auf die eigene Lebenserfahrung und damit auf den vorgängigen Handlungssinn zurückführt.

Diese *dreifache Vermittlung* hat zum Ziel, dem Handlungssinn gegenüber dem Deutungssinn mehr Gewicht zu verleihen. Allein die Unterscheidung zwischen Handlungssinn und Deutungssinn signalisiert diese Absicht. Gegenüber einer rigorosen Diskurstheorie oder einem extremen Konstruktivismus stellt der Begriff des Handlungssinns schon eine Provokation dar, weil er der Handlung in relativer Unabhängigkeit von der Historiographie einen eigenen Sinn zuschreibt. Dieser spezifische Sinn der Handlung besteht auf der Seite der Handlung in den Motiven und Intentionen der Handelnden und in den jeweiligen Deutungsmustern, von denen die Handlung geleitet wird. Der Handlungssinn besteht auf der Seite der Deutung im Vorverständnis von Handlungen sowie in Deutungsmustern, die sich aus praktischen Erfahrungen herleiten lassen.

In der Geschichte des historischen Denkens zeigt sich dabei eine eigenartige Verschiebung innerhalb des Verhältnisses von Handlungssinn und Deutungssinn. Der Akzent verschiebt sich wechselnd nach beiden Extremen, je nachdem, was unter einer Handlung verstanden wird. Sofern die Motive und Absichten der historisch Handelnden wichtig genommen werden, liegt der Akzent auf dem Handlungssinn. Wird hingegen angenommen, dass die Akteure die Wirkungen ihrer Handlungen nicht überschauen und vorhersehen, liegt die Deutungskompetenz beim Historiker bzw. Erzähler.

In diesem Zusammenhang kann man von einer unterschiedlichen Nähe und Ferne zwischen Handlungssinn und Deutungssinn sprechen. Wenn unterstellt wird, dass der Zweck bzw. das Ziel einer historischen Handlung realisiert wird, also am ‚Ende‘ herauskommt, was ursprünglich intendiert wurde, decken sich Handlungssinn und Deutungssinn. Die Deutung läuft darauf hinaus, die Intention des historischen Akteurs zu bestätigen. Wenn hingegen festgestellt wird, dass etwas anderes folgt, als vom Handelnden beabsichtigt wurde, dann widerspricht der Geschichtsschreiber dem Selbstverständnis des Handelnden und macht seinen eigenen Deutungssinn geltend. In diesem Fall driften Handlungssinn und Deutungssinn auseinander.

Diese Art Vermittlung von Handlungssinn und Deutungssinn möchte ich nun noch weiter präzisieren. Ich beschreibe sie genauer auf drei Ebenen: auf der Ebene der Historiographie, der Theorie der Geschichte und der pragmatischen Geschichtsphilosophie.

Historiographie

Die *erste Ebene* betrifft die Arbeit des *Historikers*, der konkrete Handlungen von bestimmten Akteuren in der Geschichte deutet; es ist die Ebene der Geschichtswissenschaft, d. h. der historischen Forschung, Darstellung oder Erzählung. Mimesis I und II heißt in diesem Fall:

Zweifellos muss eine historische Handlung vom Historiker gedeutet werden. Der Handlungssinn erschließt sich nur im Modus des Deutungssinns. Und diese Deutung unterscheidet sich von den Motiven und Sinngebungen der Handelnden, weil der Interpret mit zunehmendem zeitlichem Abstand mehr weiß als der historische Akteur. Aus hermeneutischer Perspektive lässt der Historiker die Erfahrungen seiner Gegenwart in die Deutung einfließen; aus der Erzählperspektive ordnet er die Handlungen vom Standpunkt des ‚Endes‘ ein und verleiht ihnen dadurch ihren Deutungssinn. Was Danto am Beispiel des langen Kriegs im 17. Jahrhundert erläutert, gilt auch für die jüngst von Historikern vertretene Sicht, der Erste und Zweite Weltkrieg bildeten zusammen den Dreißigjährigen Krieg des 20. Jahrhunderts. Dabei werfen die Erfahrungen sowohl dieser Katastrophe als auch des geeinten Europas ein völlig anderes Licht auf diese Kriege, als das je zuvor möglich gewesen wäre.

Aber der Deutungssinn des Historikers ist nicht willkürlich, er erschöpft sich nicht in Diskursivität, sondern hat in der historischen Handlung ihren Referenten. In der Geschichtswissenschaft dürfte dieser Realismus eine Selbstverständlichkeit sein. Demnach ist die Geschichte eben kein bloßes „Konstrukt“, sondern setzt Ereignisse in der Zeit voraus, auf die sich der historische Diskurs bezieht. Für die „Angemessenheit“ der Deutung gegenüber der geschehenen Geschichte lassen sich durchaus Kriterien formulieren, wie etwa die Forderung, dass historische Aussagen den Quellen nicht widersprechen dürfen (Kocka 1989: 8 ff.;

Schnädelbach 1987: 13 f.; 2003: 347; Dux 1989: 38 f.; Lorenz 1997: 17 ff.). Daher gibt es weder die reine Faktizität noch den reinen Diskurs, wohl aber Deutungen von Handlungen, die als historische Fakten anzuerkennen sind.

Dieser Handlungssinn der ‚real‘ in einer historischen Situation Handelnden besteht zunächst in der Struktur einer Handlung, die das Subjekt, das Ziel und Motiv, die Umstände, die Interaktion und den Ausgang menschlichen Handelns ausmacht, dem symbolischen Charakter, der im kulturellen Kontext der Beschreibung liegt, und den zeitlichen Dimensionen. Indem die Handlungen eine Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herstellen, erzeugen sie bestimmte Zeitstrukturen, die durch erinnernde Reflexion ihren spezifisch geschichtlichen Charakter erhalten.

Die Aufgabe des Historikers sieht Ricœur darin, die „praktische Kompetenz“ der Akteure anzuerkennen – eine Aufgabe, die durch die Einsicht in die Kontingenz der Geschichte keineswegs obsolet geworden ist. Wie sich bei Danto zeigt, setzt die Feststellung kontingenter Verläufe die Analyse der Abweichung zwischen Motiv und Resultat voraus. Gerade aus der Erforschung von Zielen, die nicht verwirklicht werden konnten oder die zu anderen Ergebnissen führten, lassen sich wichtige Aufschlüsse gewinnen. Emphatisch gesprochen, verbindet sich damit eine Wiederkehr des historischen Subjekts (Müller-Funk 2002: 70). Das hat nicht nur eine epistemologische Seite, sondern, wie besonders Ricœur zeigt, auch eine ethische Bedeutung. Die Erzählung hat die Funktion, die Welt „bewohnbar“ (Ricœur 1988-91: I 9) zu machen. Jede Erzählung bezieht sich darauf, dass wir handelnd in der Welt sind. Die Erzählung selbst wird zur geschichtlichen Praxis.

Bisher wurde versucht, zu zeigen, dass der Handlungssinn Potenziale enthält, die in Geschichtserzählungen realisiert werden. Ein solcher prä-narrativer Handlungssinn wird dort nicht erst geschaffen, sondern in einen narrativen Kontext transformiert und dadurch modifiziert.⁵ Dieser Sinn ist die Bedingung der Möglichkeit historischer Darstellungen, mithin das Transzendental jeder weiter gehenden Reflexion über die Geschichte.⁶

⁵ Wie es präreflexive oder präpositionale Vorstellungen gibt, spreche ich von einem prä-narrativen Handlungssinn, indem ich mich an Ricœurs Begriff einer „prä-narrativen Struktur der Erfahrung“ anlehne und die Begriffe „präfigurierte Zeit“ oder „quasi-narrative Bedeutung“ modifiziere (Ricœur 1988-91: I 89, 118; 2004: 9 f., 557, 594).

⁶ Damit grenze ich mich von anderen Entwürfen einer transzendentalen Geschichtsphilosophie ab: Bei Kant stellt die „Naturabsicht“ eine „regulative Idee“ der Geschichtsbetrachtung dar (Kant 1965: XI 34); in der Nachfolge Kants bestimmt Dilthey das „Erlebnis“ zum transzendentalen Ausgangspunkt seiner Hermeneutik der Geschichte (Dilthey 1970: 93); im Anschluss an Kant sieht Baumgartner in der „Kontinuität“ die maßgebende „regulative Idee“, die durch die ebenso transzendental gefasste Erzählung konstituiert wird (Baumgartner 1973: 11 f., 261); in der analytischen Geschichtsphilosophie von Danto und der folgenden Narratologie wird die Geschichte von der Erzählung konstituiert (Danto 1974: 232 ff.).

Philosophie der Geschichte

Die *zweite Ebene* betrifft die *Theorie oder Philosophie der Geschichte* bzw. die theoretische Geschichtsphilosophie. Hier geht es um das Verhältnis von Handlungstheorie und Methodologie. Thematisiert werden nicht bestimmte Handlungen in der Vergangenheit, sondern diejenigen Handlungskonzepte, die von Theoretikern und Philosophen vorausgesetzt werden. In einer Rekonstruktion der Methodologien historischer Erkenntnis soll deutlich werden, dass auch auf dieser Ebene ein bestimmtes Vorverständnis von Handlung zugrunde liegt. Mimesis I und II heißt in diesem Fall:

In den Geschichtstheorien, Methodologien und Geschichtsphilosophien operiert man nicht nur mit Alltagsvorstellungen über Handlungen, sondern mit verallgemeinerten und reflektierten Handlungsbegriffen, Handlungstypen und Handlungstheorien. Diese inhaltlichen Vorannahmen entscheiden letztlich über die Methode der Forschung und Darstellung. Der materiale Handlungsbegriff bestimmt, welche Art der Erklärung in der Geschichtsschreibung zum Zuge kommt. Damit präfiguriert das theoretische Vorverständnis menschlichen Handelns die entsprechende Methodologie. Dies lässt sich am Beispiel von drei idealtypisch gewählten Methoden demonstrieren: der kausalen, funktionalen und intentionalen Erklärung.

Kausale Erklärungen beziehen sich auf die äußeren Umstände des Handelns. Sie wurden bedeutsam seit der Epoche der Aufklärung, in der man bestrebt war, den Prozess der Geschichte aus ihren „Ursachen“ heraus zu erklären. Die genaue Betrachtung kann zeigen, dass damit keine Kausalkette historischer Ereignisse gemeint war, sondern die Analyse der Bedingungen kultureller Veränderungen. Diese Tradition wurde bis Marx und bis zu den sozialwissenschaftlich ausgerichteten Forschungen und Geschichtstheorien des 20. Jahrhunderts fortgesetzt. In dem Maße, in dem technologische, ökonomische, soziologische und politische Faktoren eine Rolle spielen, gewinnt die Kausalerklärung an Bedeutung. So ist ihre Verwendung ein Gradmesser dafür, welche Rolle die technische Zivilisation der Moderne in der Geschichtsphilosophie spielt.

Davon ist die *funktionale Erklärung* zu unterscheiden, welche die Veränderung eines Zustands oder die Entwicklung eines sozialen Systems begründet. Zu fragen ist, welche Faktoren welche Funktionen ausgeübt haben, um einen späteren Zustand zu hemmen oder zu fördern. Auch dieser Erklärungstyp ist mit der Tradition des Geschichtsdenkens zu vereinbaren. So stellt die Teleologie der klassischen Geschichtsphilosophie letztlich eine funktionale Erklärung dar. Das gilt auch für Marx, der die Geschichtsteleologie kritisiert und damit auch unabhängig von ihr funktionale Argumente benutzt. Es versteht sich von selbst, dass die moderne Systemtheorie und Evolutionstheorie mit funktionalen Erklärungen operieren. Aber dieser Erklärungstyp ist auch mit der Erzähltheorie vereinbar, weil ja vom ‚Ende‘ her erzählt wird, wie ein bestimmter historischer Zustand entstanden

ist und welche Ereignisse zum Erreichen dieses Zustandes beigetragen haben. In diesem Sinn kann man von einer narrativen Argumentation oder eben von einer narrativen Erklärung sprechen.

In unserem Zusammenhang geht es vor allem um *intentionale Erklärungen*, die sich auf die Intentionen von Handlungen beziehen. Dadurch entsteht eine gewisse Nähe zur Hermeneutik des Historismus, der sich darum bemühte, historische Ereignisse zu „verstehen“, indem die Handlungsmotive der Akteure bestimmt wurden. Bekanntlich hat sich ein scheinbarer Gegensatz zwischen ‚Erklären‘ und ‚Verstehen‘ gebildet, der in der analytischen Handlungstheorie des 20. Jahrhunderts dadurch aufgelöst werden konnte, dass die Motive des Handelnden als Ursachen eines historischen Ereignisses interpretiert wurden. Auf diese Weise ließen sich kausale und intentionale Erklärungen miteinander vermitteln. Die Erzähltheorie von Danto setzt die Intentionen von Handlungen und damit die intentionale Erklärung wieder außer Kraft, weil sie die Absichten der Akteure angesichts der späteren Wirkungen für unwesentlich hält. Ricœur begründet seine Hermeneutik und Phänomenologie mit einer Rehabilitierung der Handlungen einschließlich ihrer Intentionen.

Ich sehe hier noch eine andere Art der Vermittlung, wenn nämlich die intentionale Erklärung nicht nur auf individuelle, sondern auch auf kollektive Handlungen und Intentionen zielt. Droysen und Dilthey zeigen, dass sich die „Ausdrücke“ von Intentionen auch auf soziale und kulturelle Institutionen beziehen können: bei Droysen auf „sittliche Mächte“ oder „Gemeinsamkeiten“ (Droysen 1977: 291 ff., 313 ff., insb. 336 f.), bei Dilthey auf „Wirkungszusammenhänge“ oder „Kultursysteme“ (Dilthey 1970: 191 ff.). Dabei sind die Zuordnungen noch klärungs- und differenzierungsbedürftig, da ökonomische, politische oder kulturelle Zusammenhänge nicht systematisch unterschieden werden. Hier wird ein Unterschied eingegeben, der für Marx besonders wichtig war, die Unterscheidung nämlich zwischen „naturwüchsigen“ und „bewussten“ Prozessen (Marx/Engels 1965: 52 f.). In jedem Fall schließt die funktionale Erklärung das Kollektive mit ein.

Im Historismus des 19. Jahrhunderts war die Wendung zu den Handlungen und Intentionen mit zwei kritischen Abgrenzungen verbunden: auf der einen Seite gegen die Geschichtsteleologie der Aufklärung bis Hegel, die in meiner Lesart funktionale Erklärungen anbot; auf der anderen Seite gegen die sozialwissenschaftliche Geschichtstheorien seit der Aufklärung bis Marx, in denen auch die kausale Erklärung wichtig war. Wenn nun der Historismus die intentionale Erklärung rehabilitiert, dann hängt das mit der Distanzierung von der modernen Zivilisation zusammen.

Doch weil dieser Zusammenhang nicht zwingend ist, liegt die Möglichkeit einer Vermittlung im kollektiven Handeln, das soziale Prozesse und sozialwissenschaftliche Erklärungen impliziert. Auf diese Weise lassen sich auch Intention und Kontingenz miteinander vereinbaren. Die methodischen Schwierigkeiten des Historikers, Intentionen von Handelnden sicher zu bestimmen, sprechen

nicht gegen die Annahme von Intentionen. Auch wenn Intentionen nicht eindeutig nachweisbar sind, behält die intendierte Handlung ihre heuristische Funktion. Das gilt auch für den Fall, dass Intentionen häufig „überdeterminiert“ sind, indem sich mehrere Intentionen kreuzen oder einander verdecken. Es gilt schließlich auch für das Phänomen der „unbeabsichtigten Nebenfolge“, weil die Intention die Bezugsgröße und der Vergleichsmaßstab bleibt, an dem Abweichungen gemessen werden. Die Behauptung des Unbeabsichtigten setzt die Vorstellung einer beabsichtigten Wirkung voraus.

Die intentionale Erklärung ist also mit der Grunderfahrung historischer Kontingenz vereinbar, wie Droysen und Ricœur zeigen (Droysen 1977: 164; Ricœur 1986: 12 f., 16 f.). Droysen hatte noch die Teleologie von Hegel bemüht, um diese Erfahrung zu formulieren. Aber andere Autoren wie Marx und Ricœur zeigen, dass Kontingenz auch ohne Teleologie gedacht werden kann. Vor allem aber schließt Kontingenz die Spielräume für individuelles und kollektives Handeln nicht aus. Im Gegenteil, dadurch eröffnen sich gerade neue Möglichkeiten für intentionales Handeln und für intentionale Erklärungen. Eine solche Erweiterung des Handlungsfeldes ist im Hinblick auf eine Ethik der Geschichte geboten, wenn die Verantwortung für menschliches Handeln zur Diskussion steht.

Pragmatik

Die *dritte Ebene* betrifft das *pragmatische Verhältnis* von Geschichtsschreibung und gesellschaftlicher Praxis.

Einerseits ist die Deutung von Geschichte bis hin zur Darstellung und Erzählung selbst eine gesellschaftliche Praxis. Die Erzeugung von Deutungssinn wird von praktischen Interessen geleitet und damit von einem vorgängigen Handlungssinn diktiert. So wie man die gesellschaftliche Praxis als einen „Diskurs“ bezeichnet hat, so kann man unter dem Diskurs auch eine Art Handlung verstehen, d. h. eine Sprach- oder Erzählhandlung. Diese Umkehr ist nicht beliebig, weil damit behauptet wird, dass historische Erzählungen eine praktische Funktion ausüben. Im günstigen Fall dient sie der Orientierung in historischen Situationen im Hinblick auf Zukunftsfragen. Im schlechteren Fall dient sie der Legitimation von Herrschaft, wenn etwa im Namen des „Fortschritts“ Opfer verlangt werden.

Andererseits wirkt die Historiographie auf die gesellschaftliche Praxis zurück, wo sie selbst eine praktische Funktion ausübt. Deutungsmuster des Historischen dienen den Akteuren zur Orientierung, indem sie ihren Handlungen, insbesondere ihren Motiven und Intentionen, einen bestimmten Sinn verleihen. Politiker deuten ihr eigenes Handeln ständig als „historisch“, sprechen von „historischen Augenblicken“ oder handeln im Hinblick auf spätere Anerkennung. Mit Hilfe derartiger Deutungsmuster sind individuelle und kollektive Subjekte imstande, sich über ihre Handlungen und Erwartungen zu verständigen. Dies geschieht vor allem bei Hand-

lungen mit langfristiger Perspektive. Die Menschen handeln etwa, um den „Fortschritt“ voranzubringen, um beispielsweise die Klimakatastrophe abzuwenden oder um überhaupt für die zukünftigen Generationen Vorsorge zu treffen (Rohbeck 2013: 37 ff.). In solchen Fällen beeinflusst der Deutungssinn den Handlungssinn.

Dieser zweite Aspekt der Pragmatik der Geschichtserzählung kommt insbesondere in der Theorie des Gedächtnisses zum Ausdruck (Ricoeur 2004: 95 ff.). Während die historische Erzählung rückwärts in die Vergangenheit gewandt ist, steht das Gedächtnis für die Orientierung in der Gegenwart und für die Projektion in die Zukunft. Außerdem repräsentiert es die gesellschaftliche Dimension des Geschichtsbewusstseins, indem es, im Unterschied zur Erzählung, als kollektives Gedächtnis begriffen wird. Dabei geht es um aktuelle Fragen der Erinnerungskultur einer Gesellschaft oder einer Nation, um Fragen des Gedenkens an frühere Ereignisse und damit auch des Ignorierens bestimmter Ereignisse. Gefragt wird nach dem moralischen und politischen Umgang mit der Schuld früherer Generationen, bis hin zu Fragen der Bestrafung und Amnestie. In diesen praktischen Kontexten spielt die Historiographie eine besondere Rolle.

Nach Ricoeur sollen sich Gedächtnis und Geschichtsschreibung wechselseitig ergänzen (223 ff.). Einerseits korrigiert das kollektive Gedächtnis die Rückwärtsgerichtetheit und den Wissenschaftspositivismus der Historiker; es bewegt den Historiker auch dazu, selbst als politische Person Stellung zu nehmen und sich praktisch zu verhalten. Andererseits bedarf das kollektive Gedächtnis der Korrektur durch die Historiker, welche den Wahrheitsanspruch zu prüfen haben, indem sie Fakten klären und Deutungen anbieten. An dieser Stelle schlägt sich die Geschichtserzählung in der Lebenspraxis nieder. Der narrative Deutungssinn verbindet sich mit dem praktischen Handlungssinn.

Aktualisierung in praktischer Absicht

Aus guten Gründen kann man die Geschichtsphilosophie als Ausdruck der Erfahrung von der „Unverfügbarkeit“ der Geschichte interpretieren. Folgt man dieser These, lässt sich die Teleologie der Geschichte als Kompensation dieser Einsicht deuten: entweder als pure Ideologie oder als psychische Angstbewältigung in einer pathologischen Moderne (Koselleck 1979: 158, 260 ff.; Lübke 1977: 25; Kittsteiner 1980: 163 f.). Doch stelle ich mir eine andere Frage. Anstelle ideologiekritischer und sozialpsychologischer Verdächtigungen frage ich, ob die Geschichtsphilosophie nicht auch Modelle bereithält, die zu einer vernünftigen Bewältigung historischer Kontingenz beitragen können (Ricoeur: 1986: 11 ff.; Rohbeck 2013: 104 ff.). Lassen sich in den Denkfiguren der Geschichtsphilosophie Ansätze einer rationalen Verarbeitung entdecken? So setze ich an die Stelle von Ohnmachtsphantasien die Aufgabe, die Spielräume theoretischer Reflexion, praktischer Eingriffe und historischer Verantwortung auszuloten.

Indem ich mich dieser praktischen Frage zuwende, verlasse ich die Ebene der Geschichtserzählung und wende mich wieder der dritten Stufe der Mimesis von Ricœur zu. Damit kehre ich von Fragen der narrativen und erklärenden Deutung zum Handlungssinn der Lebenspraxis zurück. Da ich keine reine Methodologie betreibe, bewege ich mich von der formalen zur materialen Geschichtsphilosophie. Ich frage, welche Orientierungsleistung von den soeben behandelten Konzeptionen für die Lösung künftiger Aufgaben zu erwarten ist.

Dazu sind noch einmal die in den Geschichtstheorien und Geschichtsphilosophien aufgetretenen Handlungsmodelle sowie ihre Beziehung zur historischen Kontingenz in Erinnerung zu rufen. So wie wir zwischen mehreren Modellen menschlichen Handelns unterschieden haben, so gibt es auch mehrere Arten der Kontingenz, die dazu im Verhältnis stehen. Die genannten Handlungsmodelle mit ihren entsprechenden Methoden enthalten offenbar unterschiedliche Arten von Kontingenz und bilden in ihren Beziehungen zueinander unterschiedliche Kontingenzverhältnisse.

Das Modell des kollektiven Handelns spielte zu Beginn der neuzeitlichen Geschichtsphilosophie insofern eine Rolle, als im Zuge der politischen Ökonomie die Eigendynamik ökonomischer Systeme erkannt wurde. Diese Systeme stellten das Gegenteil von Kontingenz dar, sie wurden nach dem Muster von Naturgesetzen betrachtet, so wie auch die soziale Evolution geradezu wie ein natürlicher Prozess betrachtet wurde. Vom Standpunkt des beginnenden Liberalismus war diese „natürliche Ordnung“ sogar erwünscht. Erst bei Marx zeigten sich Kontingenzen sowohl innerhalb des kapitalistischen Systems, dessen „Krisen“ zunehmend zum Vorschein kamen, als auch zwischen den sozialen Teilsystemen Ökonomie, Politik und Kultur. Schließlich diagnostizierte Marx eine Kontingenz des Kapitalismus gegenüber den einzelnen Menschen, welche den „naturwüchsigen“ Markt als Entfremdung und damit als Einschränkung ihrer Autonomie erfahren. Marx war es denn auch, der gegen diese unterschiedlichen Kontingenzen das Modell des politischen Handelns und damit die kollektive Intention einer sozialen Klasse aufbot.

Im Anschluss an diese Entwicklung stellt sich eine Reihe von Fragen: Die Macht der sozialen Systeme schränkt die Möglichkeiten des intentionalen Handelns ein, das demgegenüber als kontingent erfahren wird. Auf der anderen Seite eröffnet die Kontingenz des kollektiven Handelns in den sozialen Systemen gerade auch die Möglichkeit des intentionalen Handelns. Daraus folgt, dass mit der Perspektive praktischer Eingriffe auf die Kontingenzen der sozialen Systeme zu achten ist; sie können auch als Chance für praktische, verändernde Eingriffe verstanden werden. Die entscheidende Frage der Gegenwart besteht darin, welche Spielräume intentionalen Handelns die sozialen Systeme überhaupt zulassen. Wenn die Evolution dieser Systeme als historischer Determinismus erscheint, kommt es darauf an, die Aufmerksamkeit auf Kontingenzen zu richten, welche ein eingreifendes Handeln ermöglichen. Wenn heute der sich beschleunigende Prozess der Modernisierung als eine Steigerung von Kontingenz beschrieben

wird, gewinnt die Frage nach Kontingenzbewältigung eine aktuelle Bedeutung – nicht nur im Sinne eines angepassten Verhaltens, sondern gerade auch als kritisch-verändernder Eingriff.

Gegenüber diesen Erfahrungen mit der modernen Zivilisation kann man den Historismus wie eine romantische Reaktion interpretieren. Denn er verlagerte den Akzent auf Politik, Religion und Kultur. Damit sollten die intentionalen Handlungen der Individuen wieder stärker zur Geltung kommen. Nun waren es die Handlungen der Individuen, die als Quelle von Kontingenz galten. Der Hinweis auf die Tatsache, dass letztlich unberechenbare Menschen die Geschichte „machen“, diente zur Charakterisierung des spezifischen Gegenstandes Geschichte. Dieses Argument setzte sich in der analytischen Geschichtsphilosophie gegen die naturwissenschaftlich orientierte Kausalerklärung durch. Der Einwand war daher berechtigt, der Historiker müsse auch mit irrationalen, also kontingenten Handlungsmotiven rechnen.

Setzt man das intentionale Handeln, das geradezu den Prototyp von Kontingenz in der Geschichtswissenschaft ausmacht, ins Verhältnis zum kollektiven Handeln, gilt das oben Gesagte in umgekehrter Richtung. Gegen die Übermacht der Systeme ist, sofern sich durch systemische Kontingenz Lücken auftun, an der relativen Macht der Intentionen festzuhalten. Außerdem verbindet sich damit die normative Dimension menschlichen Handelns. Ist doch die Forderung unhintergebar, die Individuen für ihr in bestimmten Grenzen intentionales Handeln verantwortlich zu machen. Aus der Perspektive der Handelnden heißt dies: Sie sind für die späteren Folgen ihres Handelns verantwortlich. Auch wenn die Macht der sozialen Systeme erdrückend zu sein scheint, bleibt nichts anderes übrig, als auf das intentionale Handeln der Menschen zu hoffen, um verändernde Eingriffe offen zu lassen.

Literatur

- Ankersmit, Frank (2009) „Danto’s Philosophy of History in Retrospective“. *Journal of the Philosophy of History* 3.2: 109-45.
- Aron, Raymond (1948) *Introduction à la philosophie de l’histoire: Essai sur les limites de l’objectivité historique*. Paris: Gallimard.
- Baumgartner, Hans Michael (1973) *Kontinuität und Geschichte: Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bubner, Rüdiger (1984) *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen: Untersuchungen zur praktischen Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Danto, Arthur C. (1974) *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dilthey, Wilhelm (1970) *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Hg. Manfred Riedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Droysen, Johann Gustav (1977) *Historik*. Textausgabe von Peter Leyh. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Dux, Günter (1989) *Die Zeit in der Geschichte: Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hausmann, Thomas (1991) *Zur Theorie und Pragmatik der Geschichtswissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1969) *Werke in 20 Bänden*. Hgg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hempel, Carl G. (1959) „The Function of General Laws in History“. *Theories of History*. Hg. Patrick Gardiner. New York: Free Press. 344-56.
- Kant, Immanuel (1965) *Werke in 12 Bänden*. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kittsteiner, Heinz Dieter (1980) *Naturabsicht und Unsichtbare Hand*. Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Kocka, Jürgen (1989) *Geschichte und Aufklärung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Koselleck, Reinhart (1979) *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lorenz, Chris (1997) *Konstruktion der Vergangenheit: Eine Einführung in die Geschichtstheorie*. Köln: Böhlau.
- Lübbe, Hermann (1977) *Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse: Analytik und Pragmatik der Historie*. Basel: Schwabe.
- Marx, Karl, und Friedrich Engels (1965) *Werke: Briefe, Januar 1868 – Mitte Juli 1870*. Band 32. Berlin: Dietz.
- Müller-Funk, Wolfgang (2002) *Die Kultur und ihre Narrative: Eine Einführung*. Wien/New York: Springer.
- Ricœur, Paul (1986) „Contingence et Rationalité dans le Récit“. *Studien zur neueren französischen Phänomenologie: Phänomenologische Forschungen* 18. Hg. Ernst Wolfgang Orth. Freiburg/München: Alber. 11-29.
- (1988-91) *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. München: Fink.
- (1997) „Gedächtnis – Vergessen – Geschichte“. *Historische Sinnbildung: Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*. Hgg. Klaus E. Müller und Jörn Rüsen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 433-54.
- (1998) *Das Rätsel der Vergangenheit: Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Göttingen: Wallstein-Verlag.
- (2004) *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München: Fink.
- Riedel, Manfred (1978) *Verstehen oder Erklären? Zur Theorie und Geschichte der hermeneutischen Wissenschaften*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Rohbeck, Johannes (2000) *Technik – Kultur – Geschichte. Eine Rehabilitierung der Geschichtsphilosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

-
- (2010): *Aufklärung und Geschichte: Eine praktische Geschichtsphilosophie der Zukunft*. Berlin: Akademie.
 - (2013): *Zukunft der Geschichte: Geschichtsphilosophie und Zukunftsethik*. Berlin: Akademie.
 - Schiffer, Werner (1980) *Theorien der Geschichtsschreibung und ihre erzähltheoretische Relevanz: Danto, Habermas, Baumgartner, Droysen*. Stuttgart: Metzler.
 - Schnädelbach, Herbert (1987) *Vernunft und Geschichte: Vorträge und Abhandlungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (2003) „Kulturelle Evolution“. *Geschichtsphilosophie und Kulturkritik: Historische und systematische Studien*. Hgg. Johannes Rohbeck und Herta Nagl-Docekal. Darmstadt: WBG. 329-51.
 - Stückrath, Jörn, und Jürg Zbinden (1997) Hgg. *Metageschichte: Hayden White und Paul Ricœur*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
 - Wright, Georg Henrik von (1974) *Erklären und Verstehen*. Königstein: Athenäum.
 - White, Hayden (1986) *Auch Klio dichtet*. Stuttgart: Klett-Cotta.
 - (1990) *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M.: Fischer.
 - (1991) *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Narratologische Probleme des faktualen Erzählens

Monika Fludernik

Wie schon in der Einleitung erörtert, ist das faktuale Erzählen ein Stiefkind der narratologischen Forschung geblieben und erst kürzlich ins Rampenlicht der Erzähltheorie getreten. In diesem Beitrag möchte ich kurz mögliche Unterschiede zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen Revue passieren lassen und dann anhand eines Beispiels genauer die Problemlage auf der Diskursebene diskutieren.

Wenn man faktuales und fiktionales Erzählen gegenüberstellt, kann man sich mehrerer Modelle der Fiktionalität oder des Fiktionalen, der Fiktion, bedienen. Referentialität stellt für viele Forscher ein grundlegendes Kriterium dar (faktuale oder nicht-fiktionale Texte sind welche, in denen auf real vorhandene oder auf existierende Entitäten und Räume Bezug genommen wird, während die Personen und Schauplätze von fiktionalen Erzählungen nicht existent, sondern erfunden sind). Innerhalb des GRK 1767 wird jedoch die kommunikative These vertreten, nach der die (oft nicht nachprüfbar) Frage der Erfundenheit nachrangig ist und fiktionale oder faktuale Texte *als solche produziert* und auch *als solche rezipiert* werden. Danach liegt dieses Kriterium für eine Klassifikation im Kontext begründet (Gattung, Publikationsmedium, Autorintention, Lesereinstellung; vgl. dazu Zipfel 2001: 279 ff.). Nicht nur, dass fiktionale Texte, z. B. Romane, häufig auf Realreferenten Bezug nehmen (Churchill, Obama oder London, Istanbul); literarische Texte und Filme haben zudem den Anspruch, Wahres und Signifikantes über die Welt und den Menschen auszusagen, etwa in Anlehnung an Aristoteles, der zwischen der Historie, die sagen muss, wie es wirklich gewesen, und der ποιησις, die sagen kann, wie es (idealerweise) hätte sein können, unterscheidet (Aristoteles 1994: IX). Bareis (2008) vertritt sogar die Ansicht, dass es fiktionale Texte geben kann, die ausschließlich aus faktischen Elementen bestehen, weshalb er Fiktivität nicht als Definiens der Fiktion erachtet.

Die Position des GRK 1767 inkludiert, stimmt aber nicht völlig überein mit derjenigen von Kendall Walton (1990) (den Bareis proponiert), wonach die Fiktion ausschließlich auf der Rezipienten-Ebene zu verorten wäre – Objekte (u. a. Texte) könnten zwar für ihre Rezeption als Fiktion produziert werden, aber Leser oder Rezipienten von Kunst würden Gegenstände und Texte im Rahmen eines vorsätzlichen „make believe“ in Fiktion transformieren. Dieser rein relativistischen These: Fiktion ist, was Rezipienten als solche betrachten oder was sie praktisch als solche ‚anwenden‘, steht entgegen, dass Fiktionalität unter manchen Umständen sozial als Skandalon aufgefasst werden kann und Tabubrüche zu initiieren scheint, wobei nicht nur die Tatsache der Fiktivität, also des Erfundenseins, Anstoß zu erregen vermag, sondern auch das Was und Wie der Darstellung des Erfundenen (Franzen 2014). Skandalöse Texte oder Kunstwerke (vgl. Steiner 1995) werden ge-

rade deshalb als anstößig empfunden, weil sie als faktisch rezipiert werden, ohne das ‚willing suspension of disbelief‘, das für die Kunst nötig sei.

Das GRK 1767 hält an der prinzipiellen Unterscheidung von faktualen und fiktionalen Texten fest und richtet sich so gegen die Thesen des Panfiktionalismus.¹ Uns interessiert vor allem, wie faktuale Texte im Gegensatz zu fiktionalen ‚funktionieren‘ und wie in bestimmten Gattungen so wie der des Dokudramas (vgl. den Beitrag von Barbara Korte in diesem Band) die Unterscheidung absichtlich verwischt wird oder wie Werke mit der Transgression zwischen den beiden Bereichen ästhetisch spielen (wie in Hildesheimers *Marbot*). Es ist also nach unserer Auffassung der Erzählakt faktual bzw. fiktional; die dargestellten Welten können real oder fiktiv sein.

In allen diesen Definitionen und Überlegungen zur Fiktionalität, die ich der Kürze halber hier in stark vereinfachter Form resümieren musste, geht es um Textmodelle, in denen berichtet wird, also beschreibende Aussagen über Entitäten getroffen werden, was wohl auch mit dem Fokus auf die Existenz fiktiver bzw. realer Individuen oder Räume zusammenhängt. In ihrem einschlägigen Buch *Wirklichkeitserzählungen* (2009) haben Christian Klein und Matías Martínez jedoch darauf hingewiesen, dass es neben *deskriptiven* auch *normative* und *visionäre* Erzählungen gibt, deren Bezug zur Wirklichkeit, sprechakttheoretisch gesprochen, nicht rein *konstativ* ist. So wollen normative Erzählungen Entwürfe vermitteln, *wie etwas sein soll*, und zielen auf eine didaktische und moralische Beeinflussung des Rezipienten, während visionäre Texte zwar fiktiv sind, weil das, was sie beschreiben, nicht existiert, aber per visionärem Wahrheitsanspruch behaupten, dass diese Ereignisse *sein werden*, also durchaus faktual (in der Zukunft) wären. Daraus lässt sich als *erster wichtiger Unterschied zwischen faktualen und fiktionalen Texten* festhalten, dass faktuale Erzählungen eine viel offensichtlichere und zentralere Instrumentalisierung der Narration zu ihrer Praxis gemacht haben.

Ein *zweites Kriterium* der Unterscheidung zwischen faktualen und fiktionalen Erzählungen liegt in der wohlbekannten Distinktion zwischen *Autor* und *Erzähler*, die für das literarische Feld konstitutiv ist (vgl. Genette 1993: 25, Cohn 1999: 32 ff.). Die Erschaffung einer Erzählerfigur durch den namensverschiedenen Autor kennzeichnet eine Erzählung als fiktional. Dabei dient die Erzählerfigur oft der *Verschleierung* der Autorschaft, aber oft auch der Selbst-Distanzierung, z. B. in der Lyrik, wo das lyrische Ich (im Englischen *speaker of the poem*) sich in eine Rolle versetzt und diese quasi fiktiv ausprobiert. Des Weiteren kann die Erzählerfiktion als *Rahmungsstrategie* fungieren. Autofiktion (vgl. den Beitrag von Jutta Weiser in diesem Band) ist gerade deshalb ein so interessantes Phänomen, weil die Erfahrungsgleichheit zwischen Autor und Figur und ihre häufige Namenskoinzidenz, gepaart mit der Gattungsbezeichnung „Roman“, genau diese traditionelle Grenzmarkierung zwischen Faktualität und Fiktionalität unterminiert.

¹ Zum Panfiktionalismus siehe Ryan (1997, 2005) sowie Konrad (2014).

Als *drittes Kriterium* der Unterscheidung fungiert fast kanonisch die Betonung innerer Vorgänge bzw. die Bewusstseinsdarstellung von Protagonisten. Obwohl die Historiographie vor dem 20. Jahrhundert sowie moderne Experimente wie diejenigen Simon Schamas (1991) dieses Kriterium ignorieren bzw. unterlaufen haben, gilt doch *cum grano salis*, dass *ausführliche* Bewusstseinsdarstellung dem Roman, also der Fiktion, vorbehalten bleibt. Mit diesem Befund in Zusammenhang stehen auch theoretische Modelle der Erzählforschung, insbesondere die Frage nach der Narrativität, also dessen, was eine Erzählung ausmacht, wie sie definiert werden kann. Klassische Modelle der Erzähltheorie (Stanzel, Genette, Schmidt 2005) betonen die Ereignisfolge, den Plot, als konstitutives Element der Erzählung, während ich selbst (und siehe auch Ryan 2004) *experientiality*, also „Erlebnisqualität“ oder „Erfahrungshaftigkeit“, vorgeschlagen habe (Fludernik 1996, 2013). In der Gegenüberstellung von faktualen und fiktionalen Erzählungen scheint die traditionelle Definition die adäquatere zu sein: Beinahe alle Gattungen von schriftlichen faktualen Erzählungen basieren auf einer Handlungsfolge, während Erlebnisqualität in der Form von Bewusstseinsdarstellung eher eine untergeordnete Rolle spielt. Nur im *mündlichen* Erzählen, welches ich als Basis für meine Theorien in *Towards a ‚Natural‘ Narratology* verwendete, spielt Erlebnishaftigkeit eine fast ebenso zentrale Rolle wie im fiktionalen Erzählen.

Dieser Befund ist besonders spannend. Das mündliche Alltagserzählen enthält in mehrerer Hinsicht fiktionale (fiktive) Elemente: erfundene Dialoge und Gedanken der Protagonisten, starke chronologische Konturierungen mit Rückblenden und Antizipationen, performanzbezogene Privilegierung von affektvoller Darstellung (z. B. in der Form von Übertreibung, Verwendung von Klischees, unspezifische und ungefähre Referenz) mit einhergehender Nachreichung von wahrheitsgetreuer Präzision. Andererseits weist mündliches Erzählen in Alltagsgesprächen auch eine starke Betonung des Erzählkontextes auf, der einen klaren Realitätsbezug markiert. Die Erzählung wird eingesetzt, um eigene Leistungen mit Nachdruck zu belegen, um *face* zu manipulieren, um sich in der Konkurrenz mit Mitsprechern zu behaupten. Die erzählten Geschichten haben so trotz ihrer unterhaltenden Funktion auch dezidiert argumentative und konstatierende Intentionen, welche an *Exempla* in mittelalterlichen Predigten erinnern. (Vgl. auch Anekdoten in historischen Darstellungen oder Parabeln.) Diese unmittelbare Inanspruchnahme der Geschichte durch den Erzähler unterscheidet auch das mündliche Erzählen mit seinen vielen fiktionalen Elementen von der Fiktion, wie wir sie in Kurzgeschichten, Romanen oder Filmen antreffen. Vielfach sind mündliche Erzählungen auf der hypodiegetischen Erzählebene angesiedelt, also gerahmte Narrationen.

Wie Cohn (1999), Löschnigg (1999) und Fludernik (2001) ausgeführt haben, ist Unzuverlässigkeit ein weiteres Unterscheidungskriterium von Fiktionalität. Nur in fiktionalen Texten kann es einen unzuverlässigen Erzähler in der Art geben, wie dies typisch für fiktionale Erzählungen ist. Es stehen zwar alle Erzähler unter dem generellen Verdacht der Unzuverlässigkeit, aber in fiktionalen Erzäh-

lungen wird diese Unzuverlässigkeit als intendierter literarischer Effekt rezipiert und nicht als Zufall oder Rahmenbedingung interpretiert (Fludernik 2005). Der Effekt der unzuverlässigen Erzählung liegt genau darin, daß der Leser die Unzuverlässigkeit erkennt und zwischen den Zeilen des Berichts dieses Ich-Erzählers liest und so eine Gegengeschichte konstruiert.

Weitere Eigenschaften, die faktuale und fiktionale Texte unterscheiden, sind *gradueller* Natur. Nach dem Modell von Fludernik (2000) – siehe Diagramm 1 – kann man argumentieren, dass der Diskurs des faktualen Erzählens stärker berichtbezogen ist. Ein konstativer Sprechakt liegt in vielen Gattungen vor; die Erzählungen führen aus, was sich wo ereignet hat, wobei instruktive Texte ihre Handlungsanleitungen mit reichem deskriptiven Beiwerk rahmen. Kochbücher oder Reiseführer sind insofern sehr interessante faktuale Erzähltextsorten, da sie Handlungen darstellen, die zum Zeitpunkt des Schreibens fiktiv sind, jedoch vom Leser beim Kochen oder bei der Stadtbesichtigung realisiert werden. Sie ähneln deshalb den visionären Texten, die Klein und Martínez in ihren Wirklichkeitserzählungen (2009) aufführen.

Wie im Diagramm dargelegt, enthalten die Textsorten höchster Ebene (macro-genres, vgl. Hempfer 1973) auf der Ebene des Textes grundsätzlich alle Diskurstypen (Berichten, also *report*, Beschreiben, Argumentieren, Kommentieren, etc.); individuelle Texte oder Gattungen hingegen mögen bestimmte Diskurstypen prioritär einsetzen, können aber nicht auf *einen* Diskurstyp reduziert werden. Ergo wird Erzählung nicht nur durch Berichtssätze gekennzeichnet; wissenschaftliche Prosa hat nicht nur Sätze von Argumentation, sondern enthält Beschreibungen, Berichte und Kommentare, usw. Nach diesem Modell kann man daher den Widerspruch zwischen den verschiedenen Definitionen von Narrativität dahingehend abschwächen, dass man die faktuale Erzählung in viel stärkerem Maße als Bericht-lastig charakterisiert und so grundsätzlich nur den *Anteil* der Handlungsfolgen referierenden Textteile variiert.

Ein weiterer Unterschied zwischen fiktionalen und faktualen Erzählungen mag in der Signifikanz von *Immersion* (Ryan 2001) für die fiktionale Erzählung liegen. Immersion, oder das Sich-Vertiefen in die erzählte Welt, wird oft auch als Korrelat der Emotivität von Fiktion gesehen. Man könnte vielleicht argumentieren, dass der emotionale Effekt von fiktionaler Literatur möglicherweise bei faktualen Texten nicht nur durch Distanzierung, sondern auch durch Evaluation abgegolten wird – fiktionale Texte rufen eher Gefühle des Sich-Hineinversenkens hervor, während bei faktualen Texten die kritische Analyse und das anwendungsbezogene Verständnis der Erzählung emotiv wirken. Ich lehne mich hier an Weinrichs Unterscheidung von Besprechen und Erzählen (1985) an, transferiere diese Einsicht jedoch in die Unterscheidung von faktualen und fiktionalen Texten.

Ferner ist zu konstatieren, dass in faktualen Textsorten das Erzählen überhaupt häufig einen geringen Prozentsatz ausmacht, da meist das Argumentieren vorherrscht. Dies ist besonders in der Geschichtsschreibung und in wissenschaftli-

Figure 2.

Macrogenres	narrative	argumentative	instructive	conversational	reflective
genres / text types	novel drama film ... conversational narrative ... myth	scientific texts historiography ... newspapers ... oratory	guidebooks how-to-books ... sermons ... advice	letters contracts ... discussion ... conversational exchange	philosophy art criticism ... jokes poetry
discourse modes	report sequence orientational passages (=description)	expositional sentences argumentative passages (commentary)	directives exhortations	address dialogue phatic sequences	metalinguistic statements gnomic language word play

Diagramm 1: Drei Ebenen der gattungskonstituierenden Textsorten (aus: Fludernik 2000)

chen Arbeiten der Fall (außer dort, wo Examenskandidaten Inhaltsangaben statt Analysen präsentieren). Häufig finden sich Erzählungen überhaupt nur als Inset, als Illustration, Erklärung und Veranschaulichung, da in der Funktion von Parabeln und Exempeln. Solche Einsprengsel in den argumentativen Text können sowohl (auto)biographisch und emotional sowie betont erfahrungsbezogen sein wie auch implizit metaphorisch, wenn sie parabelhaft eine Situation schildern, die dann als Analogon zur behandelten Fragestellung fungiert. Eine Diskussion über das Recht des Stärkeren kann etwa mit der Fabel vom Wolf und dem Lämmlein illustriert werden, um die implizite Lehre zu unterstreichen, dass sich Recht gegen blanke Gewalt nicht durchzusetzen vermag. Man könnte bei solchen Kontexten sogar von einer *gerabmten Fiktionalität* sprechen: die Fiktionalität der Fabel wird zu pragmatischen Zwecken der Argumentation eingesetzt. Hier kann man dann nur bedingt von faktualen *Erzählungen* reden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt faktualen Erzählens bezieht sich darauf, dass faktuales Erzählen *immer receptionsbezogen* ist: Für faktuales Erzählen gilt wie für alle Kommunikation das Message-Modell – der Autor will dem Leser etwas mitteilen. Beim fiktionalen Erzählen hingegen bereitet das Message-Modell einige Probleme,² da sich die fiktionale Erzählung besonders seit dem Roman schon ob ihrer Komplexität einer einfachen Kommunikationsstruktur entzieht. Romane fordern

² Zur Kritik an einer rein kommunikationsorientierten Narratologie siehe u. a. Fludernik (1993) sowie Köppe/Stühling (2011). Dezierte kommunikationsorientierte Modelle der Erzähltheorie sind u. a. Nünning (1989), Sell (2000) und Hogan (2013).

uns eher auf, uns in eine fiktionale Welt hineinzusetzen. Ihre Aussagen werden meist nicht explizit – und dann nur im Rahmen der Äußerungen des Erzählers – dargelegt, sondern müssen, und das oft auf widersprüchliche Weise, von den Lesern erschlossen werden.

Ein letztes wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen fiktionalen und faktualen Erzählungen ist die Existenz von kollektiven und deanthropomorphen Handlungsträgern in faktualen Erzählungen. Obwohl es mittlerweile immer mehr literarische Wir-Erzählungen gibt,³ ist die Form der Wir-Erzählung in faktualen Erzählungen prominent und weit verbreitet, und das nicht nur in mündlichen Erzählungen über Kriegserlebnisse oder Familienurlaube. Noch klarer ist die Spezifität des faktualen Erzählens, wenn man auf Erzählungen stößt, die (wie häufig in der Geschichtsschreibung) Staaten oder Institutionen als Handlungsträger inszenieren. Diese spielen auch in bürokratischen und administrativen Textsorten eine gewichtige Rolle (Pensionäre, Arbeitslose, Handwerker, Jugendliche, usw.), wobei die narrativen Anteile in diesen Textsorten meist gering sind, aber Berichte über Entwicklungen in der Vergangenheit durchaus vorkommen.

Ein Fallbeispiel: Beschreibung

Im Folgenden möchte ich anhand einer Fallstudie eine ganz andere Herangehensweise erproben, als die, welche in den schon genannten Arbeiten zur Unterscheidung von fiktionalen und faktualen Erzählungen bzw. Texten verfolgt wurden. Diese Forschungen hatten alle zum Ziel, Fiktionalität *global* Faktualität gegenüber zu stellen, sei es für Texte im Allgemeinen oder für Erzählungen im Besonderen. Dabei ist jedoch zu vermerken, dass sowohl auf der Seite fiktionaler Erzählungen (um mal nur Erzähltexte zu betrachten) wie seitens faktualer Erzählungen jeweils eine Vielzahl verschiedener Gattungen existieren, in denen daher wohl auch möglicherweise ganz verschiedene Techniken zur Anwendung kommen, wenn es um die Bestimmung der Fiktionalität bzw. Faktualität dieser Texte geht. Dabei denke ich vor allem an Fiktionssignale im Hempferschen Sinn (Hempfer 1990). Wenn man z. B. nur historische Schriften analysiert, kann man verschiedene Untergattungen der Historiographie unterscheiden – z. B. nicht nur Annalen, Chroniken und Historiographie im engeren Sinne, sondern auch Herrscherbiographien, Geschichten einer Epoche, Nationalgeschichten, Geschichten einer Institution, Mentalitätsgeschichten, usw. Es liegt auf der Hand, dass die Oberflächenstruktur dieser Texte (ihrer narrative Diskurse) sehr verschieden sind und auch Aspekte der Fiktionalisierung in manchen dieser Gattungen sehr selten, in andern eher häufiger anzutreffen sind. Über diese Gattungsfragen hinaus stellt sich jedoch auch die Frage, wie bestimmte Elemente des narrativen Diskurses in fiktionalen bzw. faktualen Text(sort)en fungieren und ob hier Unterschiede bestehen.

³ Zur Wir-Erzählung vgl. u. a. Margolin (1996, 2000), Marcus (2008), Richardson (2011).

Mein Beispiel ist die *Beschreibung*. Man könnte jedoch auch die chronologische Struktur, die Funktionen der Erzähler-/Autorkommentare, u. a. m. untersuchen. Meine Wahl ist auf die Beschreibung gefallen, weil sie in faktualen Texten eine große Rolle spielt (besonders in Handlungsanleitungen wie Reiseführern) und weil sie in der Erzählforschung bis auf wenige Ausnahmen als Forschungsgegenstand sträflich vernachlässigt wurde – die Ausnahmen sind neben Hamon (1981, 1982) und Bal (1982) auch Wolf/Bernhart (2007).

Als Erstes muss man sich darüber einigen, was man überhaupt unter dem Begriff *Beschreibung* versteht. Es ist eine häufige Erfahrung, dass Leser und auch Literaturwissenschaftler meinen, dass eine Beschreibung intuitiv als solche erkannt werden kann. Leider stellt sich die Definitionsfrage bei näherer Betrachtung als komplexer heraus.⁴ Nach Sichtung der Literatur gibt es meiner Ansicht nach folgende Definitionsmöglichkeiten:

- (1) Beschreibungen attribuieren Eigenschaften an beschriebene Objekte und Personen, deren Existenz so behauptet wird. Also ist ein *großer Raum* groß, ein *schwarzhaariger Mann* besitzt schwarze Haare und ein *geschmackvolles Fauteuil* erfüllt bestimmte ästhetische Kriterien. Dieses letzte Beispiel zeigt bereits ein Problem der Definition auf, nämlich die Subjektivität der Attribute und ihres Wertekanons und die Notwendigkeit, Garanten für diese impliziten Behauptungen zu finden.
- (2) Neben dieser logischen Definition hat die Erzählforschung (siehe besonders Chatman 1978, 1990) die Beschreibung als jene Diskursstrategie gesetzt, welche im Gegensatz zu Ereignissen für die Einführung von *existents* zuständig ist. Diese inkludieren Räume (Schauplätze) und Personen (Chatman 1978: 96 ff.). Diese sehr gängige Definition setzt eine prinzipielle Dichotomie zwischen Handlungsbericht (*narrative report*) und Beschreibung (*description*) voraus, also zwischen Kinetik und Statik, was wiederum reichlich problematisch ist, da in der Forschung mehrfach auf die Ununterscheidbarkeit von Beschreibung und Handlungsbericht hingewiesen wurde (Mosher 1991). Ein Satz wie *Er hob lächelnd seine Hand und runzelte seine Stirn, so dass sie sich in dicke Falten legte* beschreibt sowohl Handlungen wie auch visuelle Eindrücke (lächelndes Gesicht, Falten), die normalerweise als ‚beschreibend‘ klassifiziert würden. Eine ähnliche Verbrämung von Handlungen und Eigenschaftszuschreibungen findet sich in Kochbüchern und Reiseführern, die häufig als deskriptive Gattungen betrachtet werden. Auch schulische Leistungsbeschreibungen, wie sie in der Linguistik untersucht werden (Kotthoff 2012), bestehen aus Sätzen wie *Er sagt kaum etwas und schreibt immer vom Nachbarn ab*. Hier wird die Beschreibung der Leistung durch Auflistung von typischen Verhaltensweisen realisiert.

⁴ Siehe die Darstellung in der Einleitung des Sonderhefts von *Style* 48.4 (2014/15), das von Suzanne Keen und Monika Fludernik herausgegeben wurde. Besonders interessante Arbeiten zur Beschreibung sind neben Bal (1981) und Mosher (1991) auch Lodge (1977) sowie Sternberg (1974, 1981).

Eine Konsequenz von Chatmans Modell, die sich auch schon bei Genette findet, ist die Tatsache, dass, während der Text beschreibt, die Handlung stillsteht und nichts passiert. Die Beschreibung, wie der Erzählerkommentar, ist also etwas, das in den Pausen der Erzählung stattfindet. Diese Betrachtungsweise ergibt sich insbesondere bei Analyse des viktorianischen Romans oder der Werke Balzacs und Flauberts, die in den Aufsätzen von Bal und Hamon sowie in den Studien von Wolf/Bernhart und Bonheim vorrangig figurieren.

- (3) Eine dritte, an (2) angelehnte Möglichkeit ist es, die Beschreibung temporal im Verhältnis zur Handlung zu charakterisieren: Auf der Plot-Ebene folgen die Ereignisse einander; in Beschreibungen, selbst wenn es sich um Prozesse handelt, werden Hintergrundinformation dargeboten; sie dienen als *orientation* im Sinne von Labov/Waletzky's Modell mündlichen Erzählens (1968). Eine Erklärung, wie die Papierproduktion funktioniert, enthält viele Hinweise auf Prozesse, die ablaufen, und auf die Handlungen der Arbeiterinnen in der Fabrik (ich denke an Melvilles Geschichte „The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids“, 1855). Diese Handlungen und Prozesse sind jedoch nicht Teil des Plots, und sie sind rekurrent.
- (4) Eine weitere Möglichkeit, Beschreibung zu definieren, ist, alles was Sinnesindrücke vermittelt als Beschreibung zu behandeln. Dies bietet sich für fiktionale Erzählungen besonders an, wo Beschreibungen meist diejenigen Momente im Handlungsgeschehen markieren, an denen Protagonisten in einen Raum treten und sehen bzw. hören, was dort existiert oder vorfällt. Auch wenn der Leser vom Erzähler an einen neuen Schauplatz gebracht oder mit einer neuen Romanfigur bekanntgemacht wird, finden sich häufig Beschreibungen *en bloque*. Diese Definition hat jedoch ebenfalls den Nachteil, die Vermischung von Erzählen und Beschreibung nicht adäquat zu reflektieren, und sie mag für faktuale Texte nicht so überzeugen.
- (5) Werner Wolf (2007: 16) hat drei verschiedene Typen von Beschreibungsfunktionen vorgestellt, die den Funktionen von (a) Identifikation (er nennt das die „referential function“), (b) Revisualisierung („representational and experiential function“) und (c) Faktenvermittlung über ein Objekt („pseudo-objectivizing and interpretative function“) entsprechen. Beschreibungen erlauben es im ersteren Fall, ein Objekt oder eine Person wiederzuerkennen, zu identifizieren. Im zweiten Fall wird das Objekt imaginär vom Leser visualisiert und vermittelt einen Wahrnehmungseindruck. Die dritte Kategorie ist quasi definitiv, sie soll den Gegenstand charakterisieren, so wie dies die Wörterbuchdefinition des Pferdes in der Eröffnungsszene des zweiten Kapitels von Dickens' *Hard Times* tut: „Quadruped. Graminivorous. Forty teeth, namely twenty-four grinders, four eye-teeth, and twelve incisive. Sheds coat in the spring; in marshy countries, sheds hoofs, too. Hoofs hard, but requiring to be shod with iron. Age known by marks in mouth“ (Dickens 1854: 6).

Diese drei Kategorien erlauben es zudem, abstrakte Beschreibungen (*Eine Kaffeemaschine besteht aus ...*), die eher in faktualen Textsorten vorkommen, von *narrativen* Beschreibungen zu trennen, welche implizit *fokalisieren*, also eigentlich aussagen, dass das Objekt X zum Zeitpunkt Y *so aussah*. Von dort ist es dann nicht weit zur *paysage mentalisé*, zu Romanszenen, in denen die Protagonistin aus dem Fenster sieht und ihre Gefühle und Stimmung auf die Landschaft überträgt. Wo in Wolfs Schema auktoriale Beschreibungen angesiedelt wären, wurde mir jedoch nicht so klar.

Neben diesen Definitions- bzw. Kategorisierungsansätzen, die größtenteils auf dem *Was* der Beschreibung basieren, stellt sich zusätzlich die Frage nach dem *Wie* oder der *Form* der Beschreibung. Wie Nünning (2007) in seinem Schema klar ausführt, kann Beschreibung in Blockform oder intermittierenden Sätzen oder gar nur Phrasen, Adjektiven und Adverbien im Text aufscheinen. Sie kann nur zur Vorstellung von Schauplatz und Personen am Textbeginn vorkommen oder an verschiedenen Stellen des Texts und mit variabler Intensität bzw. Rekurrenz.

Die Linguistik hat sich wiederum ganz anders mit dem Thema Beschreibung auseinandergesetzt, wenn man Arbeiten wie die von Klotz (2013) ausnimmt, der sich auch sehr intensiv mit literarischer Beschreibung in Prosa und Lyrik befaßt. So interessiert sich die Linguistik besonders für Referenz- und Deixis-Fragen. Schwitalla (2012) unterscheidet etwa drei Arten der Referenz: (a) absolute (z. B. *im Norden*); (b) deiktische (*gegenüber*); und (c) intrinsische (*vor dem Haus*, wo *vor* diejenige Seite des Hauses meint, an der die Eingangstür liegt, also auf der ‚kanonischen‘ Vorderfront des Hauses). Aus diesen Standardunterscheidungen der Linguistik abgeleitet hatten Linde/Labov (1975) und danach Taylor/Tversky (1992, 1996) für Raumbeschreibungen zwei statische und eine dynamische Perspektive unterschieden, nämlich:

- (1) die Vogelperspektive (*survey perspective*), in der von oben vertikal wie auf ein Reißbrett auf den Raum gesehen wird und die absolute Referenz vorherrscht;
- (2) die sogenannte Beobachtungsperspektive (*gaze perspective*, dt. Blickwanderung [Ullmer-Ehrich 1979: 65] oder Blickperspektive), in der horizontal Raum beschrieben wird unter Einsatz deiktischer Referenzelemente; und
- (3) die *route perspective*, welche einen dynamischen, immersiven und oft fiktiven oder imaginären Rundgang durchführt, mit wechselnder deiktischer Raumreferenz.

Während bei (2) also, nehmen wir Abbildung 1 als Beispiel, ein Beschreiber sagen könnte: *Ich stehe vor dem Hotel, rechts gegenüber ist ein Zeitschriftenladen und links gegenüber das Theater. Auf meiner Linken befindet sich die Apotheke und rechts eine Telefonzelle*, würde im Falle von (3) ein Tourist durch die Stadt geleitet, dem man z.B. sagt: *Um zur Bank zu kommen, geben Sie vom Hotel auf der Lane Street nach rechts und biegen nach links in die Queen Avenue ein. Sie gehen die Queen Avenue entlang und pas-*

sieren auf der **rechten** Seite das Polizeirevier und das Spital. Zu Ihrer **Linken** ist ein großer Parkplatz, der sich bis zur Palm Street erstreckt. Sie gehen um den Parkplatz herum, biegen also nach **links** in die Palm Street ein und gehen noch vor, vorbei am Supermarkt zu Ihrer **Linken**, bis Sie auf der **rechten** Straßenseite die Bank gleich neben dem koreanischen Restaurant sehen. Auch hier sind alle Raum-Ausdrücke (lokaledeiktische Raumausdrücke und Präpositionen) auf die Origo (Bühler 1934) des imaginären Touristen bezogen; dieser ist jedoch im Raum unterwegs, wodurch sich sein deiktisches Zentrum ständig verlagert. Nach Ullmer-Ehrich (die sich auf Wunderlich bezieht), handelt es sich um sekundäre Deixis, da die Deiktika nur mittelbar die Origo etablieren und nicht direkt auf einen Gesprächsakt referieren (1979:61).

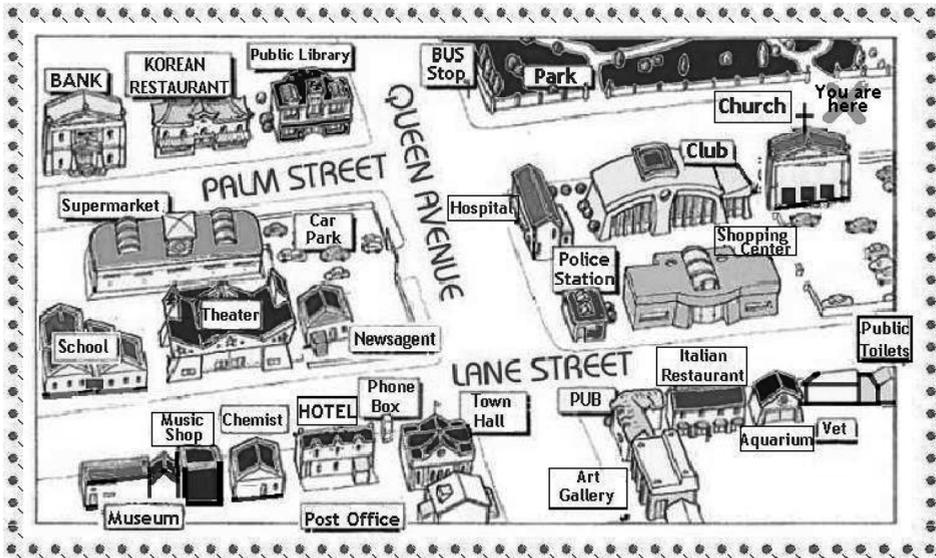


Abbildung 1: Straßenansicht (English Channel. „Practice giving directions“) <<http://tx.english-ch.com/teacher/jocelyn/level-b/practice-giving-directions/>> (Stand: 26. Nov. 14)

Taylor/Tversky (1992, 1996), aber auch Tversky et al. (1999), haben neben Wegbeschreibungen (vgl. auch Klein 1979) auch Wohnungsbeschreibungen analysiert und festgestellt, dass im mündlichen Gespräch die *route perspective* dominiert, aber teilweise auch mit der *gaze perspective* kombiniert wird, während absolute Deixis in nichtwissenschaftlichen Texten fast gar nicht zu finden ist. Besonders bei Wegbeschreibungen spielt zudem die kognitive Stütze der sogenannten *landmarks* eine große Rolle. Wie in meinem fingierten Text gezeigt, ist Orientierung im Raum stark an markante Stationen gebunden, die dem Wegsuchenden ermöglichen, abzuschätzen, ob er/sie sich noch auf dem richtigen Weg befindet.

Will man nun dieses Modell auf literarische Beschreibungen von Räumen übertragen, ergeben sich interessante Einsichten. Ich recurriere hier auf einen in der Forschung weniger rezipierten Teil von Franz Karl Stanzels *Erzähltheorie*, in dem er sich mit der Frage der Perspektivierung von Beschreibung im Roman aus-

einandersetzt. Seine These ist, dass vor dem späten 19. Jahrhundert, wo sich die personale Erzählsituation durchzusetzen begann und vermehrt die Dinge durch die Wahrnehmung eines Protagonisten (statt des auktorialen Erzählers) geschildert wurden, ein *aperspektivischer* Beschreibungsmodus vorläge, während in der personalen Erzählsituation ein perspektivischer Beschreibungsmodus vorherrsche.

Sehen wir uns Stanzels Beispiel für eine typische *aperspektivische* Raumbeschreibung an:⁵

His lordship was at home, and the two visitors were shown through the accustomed hall into the well-known room where the good old bishop used to sit. **The furniture had been bought at a valuation, and every chair and table, every bookshelf against the wall, and every square in the carpet was as well known to each of them as their own bedrooms.** Nevertheless they at once felt that they were strangers there. The furniture was for the most part the same, yet the place had been metamorphosed. **A new sofa had been introduced, a horrid chintz affair,** most unprelatical and almost irreligious; such a sofa as never yet stood in the study of any decent High Church clergyman of the Church of England. The old curtains had also given way. They had, to be sure, become dingy, and that which had been originally a rich and goodly ruby had degenerated into a reddish brown. Mr. Harding, however, thought the old reddish-brown much preferable to the **gaudy buff-coloured trumpery moreen** which Mrs. Proudie had deemed good enough for her husband's own room in the provincial city of Barchester.

Our friends **found Dr. Proudie sitting on the old bishop's chair,** looking very nice in his new apron; they found, too, **Mr. Slope standing on the hearth-rug,** persuasive and eager, just as the archdeacon used to stand; **but on the sofa they also found Mrs. Proudie,** an innovation for which a precedent might in vain be sought in all the annals of the Barchester bishopric! (*Barchester Towers* v; Trollope 1990: 33-4; zit. Stanzel 2008: 162-63)

Diese Textstelle gibt einerseits den Eindruck wieder, den die zwei Kleriker empfangen, wie sie das Zimmer betreten. Sie registrieren zunächst das Bekannte und ereifern sich danach an den Änderungen, die alle auf die Einmischung von Mrs. Proudie zurückgehen, welche als Eindringen in die Männerdomäne der anglikanischen Kirche betrachtet werden kann. Die Schandflecke, die Mrs. Proudie im Raum installiert hat, beginnen bei den Vorhängen und dem Sofa und enden mit ihrer physischen Präsenz im Büro des Bischofs. Der Grund, warum (wie Manfred Jahn 1999 ausführt) es schwer fällt, diese Darstellung als *aperspektivisch* zu sehen, liegt darin begründet, dass die Beschreibung *fokalisiert* ist – sie gibt den Blick und die Einstellung von Dr. Grantly und Mr. Harding auf die Szene wieder. Da Fokalisierung für den perspektivischen Modus bei Stanzel definitiv zentral ist, heißt das auch, dass die Kategorisierung zunächst unlogisch scheint. Was Stanzel jedoch meint, ist, dass wir nicht eine Zeichnung des Raumes anfertigen können. Es ist nicht möglich, sich zu entscheiden, was links oder rechts im Raum zu verorten wäre. Die Beschreibung zählt auffällige Rauminhalte auf – ist nach der Eigenschaft der *saliency* strukturiert – und nicht nach der Reproduzierbarkeit der dargestellten (imaginären)

⁵ Die Hervorhebungen in diesem und den folgenden Blockziten erfolgen durch die Autorin.

Wirklichkeit. Stanzels Perspektive betrachtet also visuelle Reproduzierbarkeit bzw. Orientierung im Raum; und Fokalisierung kann, muss aber nicht solche Perspektivierung nach sich ziehen.

Wenn man sich von diesem Befund zurück zum linguistischen Modell wendet, sieht man, dass Trollope eine *gaze perspective* einsetzt; allerdings *ohne deiktische Ausdrücke*, da nur ein relationaler Ausdruck vorhanden ist (*against the wall*). Wie Ullmer-Ehrich (1979) ausführt, wird von Informanten, die ihre Zimmer beschreiben sollen, meist eine Inventarliste geliefert; erst auf Rückfrage erhält man genauere Lokalisierungen einzelner Möbelstücke im Raum. In der Geschichte des frühen Romans gibt es in der Tat nicht nur kaum Beschreibungen, die ein Nachzeichnen erlauben würden; es gibt sogar fast überhaupt kaum Beschreibungen von Innenräumen und ihrem Mobiliar, da bis ins 17. Jahrhundert Räume eher leer waren und Tische, Bänke und Stühle an die Wände gestellt wurden, um bei Bedarf in die Mitte des Zimmers gerückt zu werden (Wall 2006, Brown 2008). Eine gemütliche Stube oder ein Wohnzimmer mit Inventar, das fest an einen Ort im Raum gebunden war, gab es erst ab dem 18. Jahrhundert und wurde erst im 19. Jahrhundert generell üblich für die Mittel- und Oberschicht. Wie Wall darlegt, fokussierten Betrachter von Innenräumen auf die *Qualität* von Vorhängen und Stoffen oder Kunstwerken, nicht auf die *Anordnung* derselben im Raum (Wall 2006).

Typische Passagen im Roman vor 1800 zeigen, wie wenig Raumbeschreibung existierte. So ist der folgende Ausschnitt aus *David Simple* (1744) ganz typisch:

The next Day, *David went to see her again*, and as my Lady – was gone to make a Visit, he **met with Cynthia alone**: He found her dissolved in Tears, and in such an Agony, that she was hardly able to speak to him [...]. (*David Simple* II, viii; Fielding 1994: 220-21)

Cynthia befindet sich in einem Zimmer, höchstwahrscheinlich dem *parlour*, aber dies wie auch die genaueren Raumverhältnisse bleiben ausgespart. Ähnliches lässt sich bei Defoe und Henry Fielding beobachten sowie bei Nashe, Behn oder Gascoigne. Selbst eine Hausbeschreibung, wie sie Pepys für Audley-End gibt, fokussiert auf auffällige Prachtobjekte oder architektonische *features* und nicht auf eine nachvollziehbare Führung durch die Räumlichkeiten:

[...] Took coach to Audley-End, and **did go all over the house** and garden; and mighty merry we were. The house indeed do appear very fine, but not so fine as it hath heretofore to me; particularly **the ceilings** are not so good as I always took them to be, being nothing so well wrought as my Lord Chancellor's are; and though the figure of the house without be very extraordinary good, yet **the stayre-case** is exceeding poor; and a great many **pictures**, and not one good one in the house but one of Harry the Eighth done by Holben [sic]; and not one good suit of **hangings** in all the house, but all most ancient things, such as I would not give the hanging-up of in my house; and the other furniture, beds and other things, accordingly. Only the **gallery** is good, and above all things the **cellars**, where we went down and drank of much good liquor. And indeed the cellars are fine: and here my wife and I did sing to my great content. (*The Concise Pepys*; Pepys 1997: 606)

Nur selten gibt es eine annähernd perspektivische Darstellung, die einem einen Eindruck vermittelt, wie der Grundriss des Hauses oder die Hausführung aussehen haben mögen. Ein solches Beispiel ist in Defoes Schilderung von Wilton House zu finden, die als eine frühe Inszenierung einer *tour perspective* angesehen werden kann.

You ascend the great staircase at the upper end of the hall, which is very large; at the foot of the staircase you have a Bacchus as large as life, done in fine Peloponnesian marble, carrying a young Bacchus on his arm, the young one eating grapes, and letting you see by his countenance that he is pleased with the taste of them. [...] One ought to stop every two steps of this staircase, as we go up, to contemplate the vast variety of pictures that cover the walls, and of some of the best masters in Europe; and yet this is but an introduction to what is beyond them.

When you are entered the apartments, such variety seizes you every way that you scarce know to which hand to turn yourself. First **on one side you see several rooms filled with paintings** as before, all so curious, and the variety such, that it is with reluctance that you can turn from them; while **looking another way you are** called off by a vast **collection of busts** and pieces of the greatest antiquity of the kind, both Greek and Romans; among these there is one of the Roman emperor Marcus Aurelius in basso-relievo. I never saw anything like what appears here, except in the chamber of rarities at Munich in Bavaria.

Passing these, you come into several large rooms, as if contrived for the reception of the beautiful guests that take them up; **one of these** is near seventy feet long, and the ceiling twenty-six feet high, with another adjoining of the same height and breadth, but not so long. Those together might be called **the Great Gallery of Wilton,** and might vie for paintings with the Gallery of Luxembourg, in the Faubourg of Paris.

These two rooms are filled with the family pieces of the house of Herbert, most of them by Lilly or Vandyke [...].

After we have seen this fine range of beauties – for such, indeed, they are – far from being at an end of your surprise, **you have three or four rooms still upon the same floor, filled with wonders as before.** Nothing can be finer than the pictures themselves, nothing more surprising than the number of them. **At length you descend the back stairs,** which are in themselves large, though not like the other. (*A Tour through the Whole Island of Great Britain*; Defoe 1986: 198-99)

Hier wird der Besucher und somit der Leser (man beachte das häufig eingesetzte *you*) in einer imaginären Wanderung (der Ausdruck von Ullmer-Ehrich 1979) die Treppe hinaufgeleitet, dann durch die einzelnen Räume geführt und zuletzt über eine Hintertreppe wieder ins Parterre zurückgebracht. Die Beschreibung der einzelnen Räume an sich ist jedoch aperspektivisch im Stanzelschen Sinn, da man keinen Eindruck von der Anordnung der Gegenstände innerhalb ihrer Standorte hat.

Der genauen Verortung von Objekten der Wahrnehmung in der Beschreibung steht auch die Funktion der pittoresken Vermittlung visueller Eindrücke entgegen, welche in Romanen vorherrscht. So ist die folgende Passage aus *Little Dorrit* ganz typisch dafür, dass zwar sehr viel Information übermittelt wird, jedoch die Imagination des Lesers diese so verarbeitet, dass er/sie kein genaues Bild von der Szene anfertigen könnte:

There was a string of people already straggling in, whom it was not difficult to identify as the nondescript messengers, go-betweens, and errand-bearers of the place. Some of them had been lounging in the rain until the gate should open; others, who had timed their arrival with greater nicety, were coming up now, and **passing in with damp whitey-brown paper bags from the grocers, loaves of bread, lumps of butter, eggs, milk, and the like. The shabbiness of these attendants upon shabbiness, the poverty of these insolvent waiters upon insolvency,** was a sight to see. Such threadbare coats and trousers, such fusty gowns and shawls, such squashed hats and bonnets, such boots and shoes, such umbrellas and walking-sticks, never were seen in Rag Fair. All of them wore the cast-off clothes of other men and women, were made up of patches and pieces of other people's individuality, and had no sartorial existence of their own proper. Their walk was the walk of a race apart. **They had a peculiar way of doggedly slinking round the corner, as if they were eternally going to the pawnbroker's.** When they coughed, they coughed like people accustomed to be forgotten on doorsteps and in draughty passages, waiting for answers to letters in faded ink, which gave the recipients of those manuscripts great mental disturbance and no satisfaction. As they eyed the stranger in passing, they eyed him with borrowing eyes – hungry, sharp, speculative as to his softness if they were accredited to him, and the likelihood of his standing something handsome. (*Little Dorrit* I, ix; Dickens 1978: 91)

Auffällig für diesen Ausschnitt ist einerseits der Einsatz von Listen von Gegenständen, die gerade ob ihres Aufzählungscharakters keine wiedergabefähige Beschreibung liefern, sondern eine Atmosphäre evozieren. Andererseits sieht man hier auch Dickens' Einsatz von Metaphorik, die über eine Metonymie zwischen den Kleidungsstücken und dem Charakter der Beschriebenen funktioniert. So ist die Identität der Armen genauso zusammengeflochten wie ihre Kleidung; ihr Gang ist geprägt von ihrem häufigen Besuch des Pfandleihbüros, ihr Husten und ihr Blick ist determiniert von ihren erfolglosen Erfahrungen als Postboten und Bettler. Die Serie der Metonymien fügt sich zu einer großen Metapher, nach der die äußere Erscheinung der Armut das Wesen der Figuren bestimmt, sie also quasi die personifizierte Armut darstellen, die ihnen ein Aussehen oder ein Erscheinungsbild zuschreibt, das ihren Lumpen und ihrem schleichenden Fortbewegungsmodus ähnelt, sie quasi in diese verwandelt (Ähnlichkeit als Definiens der Metapher).

Beschreibungen sind besonders bei Dickens auch symbolisch und bedienen sich extensiver Metaphorik – sie zielen daher weniger darauf ab, einen genauen Grundriss zu liefern, sondern die Imagination des Lesers zu stimulieren und thematische Aspekte hervorzuheben. So ist die folgende Passage nicht darauf ausgerichtet, uns ein Inventar der angebotenen Gerichte zu liefern oder das Bistro so zu schildern, dass man die Räumlichkeiten detailgetreu nachzeichnen könnte, sondern die Köstlichkeit und Begehrtheit der Speisen drastisch darzustellen:

They walked on with him until they came to a dirty shop window in a dirty street, which was made almost opaque by the steam of hot meats, vegetables, and puddings. But glimpses were to be caught of a roast leg of pork bursting into tears of sage and onion in a metal reservoir full of gravy, of an unctuous piece of roast beef and blisterous Yorkshire pudding, bubbling hot in a similar receptacle, of a stuffed fillet of veal in rapid cut, of a ham in a perspiration with the pace it was going at, of a shallow tank of baked

potatoes glued together by their own richness, of a truss or two of boiled greens, and other substantial delicacies. (*Little Dorrit* I, xx; Dickens 1978: 237)

Wenn im Roman Perspektive im Stanzelschen Sinn zu sehen ist, dann häufig im Zusammenhang einer *gaze tour*, d. h. aus der Beobachterperspektive. Der folgende Ausschnitt aus Hardy's *Under the Greenwood Tree* ist hierfür ein gutes Beispiel:

Mr. Penny's was the last house in that part of the parish, and stood in a hollow by the roadside so that cart-wheels and horses' legs were about level with the sill of his **shop-window**. This was **low and wide, and was open from morning till evening**, Mr. Penny himself being invariably **seen working inside**, like a framed portrait of a shoemaker by some modern Moroni. **He sat facing the road, with a boot on his knees and the awl in his hand, only looking up for a moment as he stretched out his arms and bent forward at the pull, when his spectacles flashed in the passer's face with a shine of flat whiteness, and then returned again to the boot as usual. Rows of lasts, small and large, stout and slender, covered the wall which formed the background, in the extreme shadow of which a kind of dummy was seen sitting, in the shape of an apprentice with a string tied round his hair** (probably to keep it out of his eyes). He smiled at remarks that floated in from without, but was never known to answer them in Mr. Penny's presence. **Outside the window** the upper-leather of a Wellington-boot was usually hung, pegged to a board as if to dry. (*Under the Greenwood Tree* II, i; Hardy 1998: 54)

Die Passage schildert, wie ein Passant Mr. Penny erlebt und gibt dem Leser ein eindrückliches Porträt. Trotzdem bleiben viele Aspekte dieser fiktionalen Szene offen, so dass ein Illustrator des Romans ganz verschiedene Visualisierungen inszenieren könnte. Insbesondere die Links-/Rechts-Platzierung des Schuhs bzw. auch des Gesellen bleiben offen.

Eine der wenigen Textbelege für eine perspektivische Raumbeschreibung vor dem 19. Jahrhundert ist in Sarah Scotts *Millenium Hall* (1762) zu finden:

The room where they [the women] sat was about forty-five feet long, of a proportionable breadth, with **three windows on one side**, which looked into a garden, and a **large bow at the upper end**. **Over against the windows were three large book-cases**, upon the top of the middle one stood an orrery, and a globe on each of the others. In the bow sat two ladies reading, with pen, ink, and paper on a table before them, at which was a young girl translating out of French. **At the lower end of the room** was a lady painting, with exquisite art indeed, a beautiful Madonna; near her another, drawing a landscape out of her own imagination; a third, carving a picture-frame in wood, in the finest manner; a fourth, engraving and a young girl reading aloud to them; the distance from the ladies in the bow-window being such, that they could receive no disturbance from her. **At the next window were placed a group of girls [...]**. (*Millenium Hall*; Scott 1995: 58-9)

Wieder handelt es sich um eine *gaze tour* des Besuchers, und wiederum ist die Deixis stark reduziert (*upper* erfordert einen Standort, der ‚lower‘ wäre). Hier allerdings könnte man eine grobe Zeichnung anfertigen.

Ich resümiere, dass der Vergleich des linguistischen Modells und auch von Stanzels Thesen mit den Romanpassagen einige Inkompatibilitäten aufweist.

(1) Die absolute Deixis der Vogelperspektive kommt offensichtlich nur in spezifischen (wissenschaftlichen) Textsorten und kaum in der Literatur vor.

- (2) Bei der literarischen Beschreibung von Innenräumen werden *gaze* und *tour perspective* verwendet, aber im Verhältnis zu den Textsorten der Linguisten sind deiktische Ausdrücke selten im Roman.
- (3) Die Funktionen der fiktionalen Beschreibung sind offensichtlich ganz andere als diejenigen in realweltlichen Texten. So wollen faktuale Beschreibungen meist Anleitungen liefern, wie man sich zurechtfindet, während literarische Beschreibungen (auch wenn sie nicht metaphorisch sind) eher Atmosphäre evozieren, implizit (metonymische) Personen charakterisieren, symbolische Motive einführen oder die Imagination des Lesers im Sinne eines Barthes'schen *effet de réel* beflügeln (Barthes 1968). Die formalen Unterschiede sind daher funktionsbedingt.

Um diesen dritten Punkt noch weiter auszuführen, hier noch zwei Beispiele aus Gebrauchtliteratur, die ihrerseits interessante Schlussfolgerungen erlauben:

Although now incorporating both nineteenth- and twentieth-century features and planting schemes, the extensive garden [of Montacute House, Somerset] still follows the outlines of the original layout. **The oriel window at the north end of the long gallery** looks down on a formal rectangle of trees and grass which lies on the site of the Elizabethan garden, the raised walks framing the sunken lawn with its bracelet of clipped yew and thorn and a nineteenth-century balustraded pond in the centre probably dating from when the house was built. A border of shrub roses under the retaining wall includes species in cultivation in the sixteenth century. The cedar lawn, with an arcaded garden house to which Lord Curzon added an Elizabethan façade, lies on the site of an old orchard. **An avenue of mature cedars**, beeches and limes, fronted by clipped Irish yew, **frames the west drive** created in 1851-52, its lines continued in the wide grassy ridge edged with limes which stretches away across the park **to the east**. (*Houses of the National Trust*; Greeves 2008: 218)

Turn left and walk along the river bank. The path is overgrown in places and the plank bridges can be slippery in wet weather but the views are superb. After 400 yds (366 m), climb the steps **to your left** to leave the river behind and **turn left** around a turf field. Keep to the edge of the field as it **swings right** and climbs between woodland **to the left** and a reservoir **to the right**. (*Walks Through Britain's History*; Phillips 2011: 67)

Während die zweite Passage eine klare *route perspective* verwendet und mit dem Pronomen *you* sowie deiktischem *left* und *right* operiert, ist die erste in ihrer Gestaltung den fiktionalen Beispielen viel verwandter. So fokussiert die Beschreibung von Montacute House auf dem *salience*-Prinzip: Was ist besonders bemerkenswert an diesem Landsitz? Die Informationsverteilung orientiert sich nicht an der Vermittlung grundlegender Grundriss-Aspekte. So wird die Existenz der *long gallery* vorausgesetzt und ihre Nord-Süd-Orientierung implizit durch „north end“ konstatiert. Je aufmerksamer man den Text studiert, desto verwirrter wird man, denn ein Nachzeichnen ist nicht möglich. Die Höhepunkte des Parks werden letztlich als eine Liste von sehenswerten Elementen präsentiert, deren Lokalisierung nur anhand einer Landkarte von Park und Haus möglich wird.

Dieser Befund ist nun insofern wieder interessant, weil er mit den Ergebnissen linguistischer Untersuchungen von Haus- und Wohnungsbeschreibungen korre-

liert, in denen ein Nachzeichnen ebenfalls nicht funktioniert. So konstatieren Tversky et al., dass bei Wohnungsbeschreibungen nur ein sehr schneller Überblick gegeben wird und die Beschreiber z. B. nicht weitere Nebenräume diskursiv ‚betreten‘, sondern nur das Zimmer, von dem aus diese Nebenräume wegführen. In einem Seminar zum Thema Beschreibung, das ich im Sommersemester 2014 gemeinsam mit Helga Kotthoff durchführte, hatten wir auch den Versuch gemacht, Wohnungsbeschreibungen erstellen zu lassen, die dann von anderen Seminarteilnehmern zeichnerisch realisiert werden sollten. Bei diesem Experiment stellte sich heraus, dass durchweg die Routenperspektive gewählt wurde, wodurch die Zeichner gerade jene Rahmeninformationen vermissten, die ihnen eine adäquate graphische Darstellung ermöglicht hätten. So erwähnte keine der Versuchspersonen, wie viele Räume die Wohnung insgesamt hatte oder wie der Grundriss angelegt wäre (also rechteckig, länglich oder L-förmig, etc.). Zudem wurde bei manchen Beschreibungen zwar der Versuch unternommen, Rauminhalte wiederzugeben, und die dabei gewählte Strategie lehnte sich an die *gaze tour* an; im Resultat war ein Nachzeichnen jedoch nur bedingt möglich, und die genaue Platzierung von Möbeln innerhalb des Wohnzimmers konnte nicht vermittelt werden. Andere Versuchspersonen griffen gleich auf eine aperspektivische Darstellung im Stanzelschen Sinn zurück und gaben nur eine Liste von Raumobjekten an. (Ullmer-Ehrich 1979: 69 hingegen zeigt, dass Raumbeschreibungen nach Blickachsen bzw. Rundumblicken strukturiert sind, also nicht notwendigerweise aperspektivisch sind.)

Es stellte sich auch heraus, dass viele Probleme beim Zeichnen auf unglückliche sprachliche Wendungen basierten, die zu Missverständnissen Anlass gaben. Ein Beispiel dafür ist der folgende Ausschnitt:

Also, du kommst in das Haus rein zur Haustür und stehst dann in einem Flur, der ist rechteckig, ähm, mehr lang als breit. Ähm, auf der linken Seite geht direkt die Treppe in den ersten Stock hoch und auf der rechten Seite kommt nach circa anderthalb Metern 'ne Tür, und von da aus kommt man in einen ganz großen Raum, der ist so lang wie das Haus. Ähm... dieser Raum ist Wohnzimmer, Esszimmer und Küche. Und zwar ist die Küche ganz vorne, also im Prinzip neben der Haustür – die Seite des Hauses. Ähm, daran schließt sich das Esszimmer an, und im hinteren Teil befindet sich dann das Wohnzimmer. Ähm, diese Räume sind nicht durch Wände getrennt, sondern sind nur, ähm, sind... also dieser Raum ist komplett offen. Die einzige kleine Abtrennung, die es gibt, ist, dass zwischen Küche und Esszimmer so 'ne kleine Theke eingebaut ist. Ähm... im Esszimmer, also die Wand zwischen Esszimmer und Flur, da steht ein großer Kachelofen. Wenn man jetzt wieder im Flur ist, dann geht es links die Treppe rauf, und neben der Treppe auf der linken Seite ist ein Gäste-WC. Neben dem Gäste-WC, also auch auf der linken Seite vom Flur, befindet sich ein Gästebadezimmer, und noch ein Stück weiter befindet sich ein Arbeitszimmer. Also der hintere Teil des Hauses besteht aus dem Stück Wohnzimmer und dem Arbeitszimmer; das bildet die komplette Breite des Hauses.

Hier versucht der Beschreiber, auf der Tour zu bleiben, verwirrt aber den Leser, so dass dieser erst beim mehrfachen Lesen der Transkription versteht, daß „links“

hier nicht in die Richtung der Eingangstür sondern auf der linken Seite des Ganges in Richtung des Flurs, auf der der Haustür entgegengewandten Seite, meint. Ullmer-Ehrich (1982) hat eine ähnliche Situation, wo jedoch der Interviewte Mißverständnisse durch explizites „auf der rechten Seite“ vorbeugt: „dann ist hier der Eingang [...] auf der linken Seite ist dann bei mir die Garderobe, das sind also drei Haken, und dann kommt der Kleiderschrank [...] wie halt so'n Kleiderschrank aussieht. **Hm ja und dann geht's also direkt eh auf der rechten Seite diesmal in die Naßzelle rein**“ (243; Zitat bereinigt). Der Sprecher will sagen, daß von der Tür aus gesehen die Garderobe und der Schrank links sind, die Tür zur Nasszelle jedoch rechts ist, also nicht auf der linken Seite des Zimmers an den Schrank anschließt (rechts vom Schrank wenn man davorsteht). Da der Sprecher eine genaue Beschreibung des Kleiderschranks liefert, kommt er mit den hervorgehobenen Wörtern dann zurück zum Raumplan. Ullmer-Ehrich interpretiert dies als „explicit resumption“ und „a step back to some node in a branching structure“ (1982: 244).⁶

Als Fazit dieses Vergleiches von faktualen und fiktionalen Beschreibungen ist also festzuhalten, dass selbst dort, wo Information weitergegeben werden soll, im mündlichen Beschreiben die Sprecher oft überfordert sind und die Perspektive des Zuhörers zu wenig im Blick haben. Dies ist sicher auch Übungssache, und der Versuch, die Beschreibung schriftlich zu fixieren, hilft, die Grundrisskomponente einzubringen. Trotz der deutlichen funktionalen Differenz zwischen fiktionalen und faktualen Beschreibungen ergibt sich überraschenderweise eine eher ähnliche Tendenz in der Performanz – Sprecher und zum Teil auch Schreiber haben nicht immer das Ziel und oft nicht das Geschick, Räumlichkeiten so zu schildern, dass man eine Zeichnung anfertigen könnte. Wie Ullmer-Ehrich (1979: 60) richtig bemerkt, dienen zwar Wegauskünfte der Orientierung bzw. haben „Anweisungscharakter“, aber „Wohnungs- und Wohnraumbeschreibungen“ wären „häufig“ dadurch gekennzeichnet, dass sie „Illustrationscharakter“ besäßen. Allerdings bleibt unklar, was genau die Funktion des Illustrierens wäre.

Dies führt mich zur letzten Frage: Warum hat man dennoch das Gefühl, eine Beschreibung sollte so genau sein, dass man die geschilderten Räume nicht nur visualisieren, sondern auch nachzeichnen können müsste? Darüber ließe sich lange spekulieren. Eine mögliche Erklärung wäre jedoch, dass wir seit dem 19. Jahrhundert in unserer Lebenswirklichkeit intensiv mit exakten Diagrammen und Nachzeichnungen konfrontiert sind. Nicht nur im *well-made play* wird in der Regie-Anweisung genauestens vorgegeben, wo was zu stehen oder liegen oder hängen hat auf der Bühne; durch die Photographie und später den Film sowie die Verbreitung von Stadtplänen ist genaue Orientierung mit großer Präzision allgemein zugänglich geworden, ja zu einer Selbstverständlichkeit avanciert. Diese Präzision generiert Erwartungshaltungen, welche sich auf den Roman übertragen, und auch

⁶ Ullmer-Ehrich (1979: 73) kommentiert eine tatsächliche Fehlleistung, wo der Interviewte dann die Zuhörer in die Irre leitet.

zu gegenläufigen Strategien im Theater (Beckett) und Roman (Josipovici) geführt haben – Literaten protestieren gegen die Erwartung, alles genauestens beschreiben und darstellen zu müssen. Die Enttäuschung über die Betonung wesentlicher Sinneseindrücke und den Luxus freier Imagination in literarischen Beschreibungen vor dem 19. Jahrhundert und darüber hinaus würde sich meiner Ansicht nach gut durch die Medienverwöhntheit des Publikums erklären lassen.

Zu welchen Schlussfolgerungen führt uns das bezüglich der Unterschiede von Fiktionalität und Faktualität? Literarische Beschreibung ist multifunktional und weitaus komplexer als faktuale Beschreibung. Literarische Beschreibung hat auch keinen Test zu bestehen – wenn Leser sich einen Schauplatz nicht so prägnant vorstellen können, ergeben sich keine ernsten Folgen. Ein schlecht geschriebener Reiseführer oder Wanderführer, der Leser in die Irre leitet, hat hingegen deutlich negative Auswirkungen. Auf der Straße ist man als Wegsuchender dem Zufall ausgeliefert, ob befragte Passanten einem zum Ziel verhelfen oder in die falsche Richtung weisen. Auch die Selektion der Informationen kann wichtige Informationen verschleiern – so hat ein Bekannter von mir eine Wohnung in Oxford für mich erkundet und das Fehlen eines Backofens nicht bemerkt. Auch in faktualen Beschreibungen kann man nicht von einer wirklichkeitstgetreuen Wiedergabe des Raumes ausgehen, und sogar Photos (wie man von den unliebsamen Überraschungen weiß, die man beim Bezug von Ferienwohnungen erlebt) sind nicht immer zuverlässige Deskriptoren des Realen. Aus diesem Grund haben, so meine ich, Linguisten und Literaturwissenschaftler in der Untersuchung von Beschreibungen noch viel voneinander zu lernen.

Literatur

- Aristoteles (1994) *Poetik: griechisch-deutsch*. Hg. und Übers. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Bal, Mieke (1982) „On Meanings and Descriptions“. *Studies in Twentieth Century Literature* 6.1-2: 100-48.
- Bareis, J. Alexander (2008) *Fiktionales Erzählen: Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Barthes, Roland (1968) „L'Effet de Réel“. *Communications* 11: 84-89. Dt. Übersetzung: Barthes, Roland (2006) „Der Wirklichkeitseffekt“. *Das Rauschen der Sprache: Kritische Essays IV*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 164-72.
- Bonheim, Helmut (1982) *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Brown, Julia Prewitt (2008) *The Bourgeois Interior*. Charlottesville, VA: Univ. of Virginia Press.
- Bühler, Karl (1934) *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: G. Fischer.

- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Cohn, Dorrit (1999) *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- Defoe, Daniel (1986) *A Tour Through the Whole Island of Great Britain [1724-26]*. Hg. Pat Rogers. Harmondsworth: Penguin.
- Dickens, Charles (1989) *Hard Times [1854]*. Hg. Paul Schlicke. Oxford: Oxford Univ. Press.
- (1978) *Little Dorrit [1855-57]*. Hg. Hablot Knight Browne. London: Oxford Univ. Press.
- Fielding, Sarah (1994) *The Adventures of David Simple [1744]*. World's Classics. Hg. Malcolm Kelsall. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Fludernik, Monika (1993) *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge
- (1996) *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London: Routledge.
- (2000) „Genres, Text Types, or Discourse Modes – Narrative Modalities and Generic Categorization“. *Style* 34.2: 274-92.
- (2001) „Fiction vs Non-Fiction: Narratological Differentiations“. *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Hg. Jörg Helbig. Heidelberg: Winter. 85-103.
- (2005) „Unreliability vs. Discordance: Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen ‚Unzuverlässigkeit‘“. *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. edition text + kritik. Hgg. Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. München: Boorberg. 39-59.
- (2013) *Erzähltheorie: Eine Einführung*. 4., verbesserte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2014/15) „Description and Perspective: The Representation of Interiors“. *Style* 48.4. Im Druck.
- Franzen, Johannes (2014) „Fiktionskritik der Gegenwart“. Vortrag auf der Tagung des GRK 1767 – *Geschichte der Fiktionalität* vom 8. Nov. 2014. Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg.
- Genette, Gérard (1993) *Fiction and Diction [Fiction et diction 1991]*. Übers. Catherine Porter. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.
- Greeves, Lydia (2008) *Houses of the National Trust*. London: National Trust.
- Hamon, Philippe (1981) *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- (1982) „What is a description?“ *French Literary Theory Today*. Hg. Tzvetan Todorov. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 147-78.
- Hardy, Thomas (1998) *Under the Greenwood Tree [1872]*. Hg. Tim Dolin. London: Penguin.
- Hempfer, Klaus (1973) *Gattungstheorie: Information und Synthese*. München: Fink.

- (1990) „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100: 109-37.
- Hildesheimer, Wolfgang (1981) *Marbot: eine Biographie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hogan, Patrick Colm (2013) *Narrative Discourse: Authors and Narrators in Literature, Film and Art*. Columbus: Ohio State Univ. Press.
- Jahn, Manfred (1999) „More Aspects of Focalization: Refinements and Applications“. In Pier: 85-110.
- Klein, Christian, und Matias Martínez (2009) Hgg. *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Klein, Wolfgang (1979) „Wegauskünfte“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9.33: 9-57.
- Klotz, Peter (2013) *Beschreiben: Grundzüge einer Deskriptologie*. Berlin: Schmidt.
- Konrad, Eva MAria (2014) „Panfiktionalismus“. *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter. 235-54.
- Köppe, Tilmann, und Jan Stühling (2011) „Against Pan-Narrator Theories“. *Journal of Literary Semantics* 40.1: 59-80.
- Köppe, Tilmann, und Tobias Klauk (2014) Hgg. *Fiktionalität: ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin: de Gruyter.
- Köppe, Tilmann, Tobias Klauk und Dolf Rami (2014) Hgg. *The Semantics of Fictional Discourse*. Sonderausgabe des *Journal of Literary Theory* 8. Im Druck.
- Kotthoff, Helga (2012): „Lehrer(inne)n und Eltern in Sprechstunden in Sprechstunden an Grund- und Förderschulen. Zeitschrift für Gesprächsforschung. Zur interaktionalen Soziolinguistik eines institutionellen Gesprächstyps“. *Gesprächsforschung: Online-Zeitschrift für verbale Interaktion* 13: 290-321.
- Labov, William, und J. Waletzky (1968) „Narrative Analysis“. *A Study of the Non-Standard English of Negro and Puerto Rican Speakers in New York City*. Hg. William Labov. New York: Columbia Univ. Press. 286-338.
- Linde, Charlotte, und William Labov (1975) „Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought“. *Language* 51.4: 924-39.
- Lodge, David (1977) „Types of Description“. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Arnold. 93-103.
- Löschnigg, Martin (1999) „Narratological Categories and the (Non-)Distinction between Factual and Fictional Narratives“. *GRAAT* 21: 31-48.
- Marcus, Amit (2008) „We are You: The Plural and the Dual in ‚We‘ Fictional Narratives“. *Journal of Literary Semantics* 37: 1-21.
- Margolin, Uri (1996) „Telling Our Story: On ‚We‘ Literary Narratives“. *Language and Literature* 5: 115-33.
- (2000) „Telling in the Plural: From Grammar to Ideology“. *Poetics Today* 21.3: 591-618.

- Melville, Herman (2008) „The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids [1855]“. *Melville's Short Fiction 1853-1856 [1977]*. Hg. William B. Dillingham. Athens, Georgia: Univ. of Georgia Press. 183-207.
- Mosher, Harold F. Jr. (1991) „Toward a Poetics of ‚Descriptized‘ Narration“. *Poetics Today* 12.3: 425-45.
- Nünning, Ansgar (1989) *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Horizonte 2. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- (2007) „Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction“. In Wolf/Bernhart: 91-128.
- Pepys, Samuel (1997) *The Concise Pepys*. Hg. Stuart Sim. Wordsworth Classics. Ware: Herts.
- Phillips, Charles (2011) Hg. *Walks Through Britain's History*. Basingstoke: AA Publishing.
- Pier, John (1999) Hg. *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table, ESSE4, September 1997, Debrecen, Hungary and Other Contributions*. GRAAT 21. Tours: Presses Univ. François Rabelais.
- Richardson, Brian (2011) „U.S. Ethnic and Postcolonial Fiction: Toward a Poetics of Collective Narratives“. *Analyzing World Fiction: New Horizons in Narrative Theory*. Hg. Frederick Luis Aldama. Austin: Univ. of Texas Press. 3-16.
- Ryan, Marie-Laure (1997) „Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality“. *Narrative* 5.2: 165-87.
- (2001) *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, MD: Johns Hopkins Univ. Press.
- (2004) Hg. *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, Neb.: Univ. of Nebraska Press.
- (2005) „Panfictionality“. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hgg. David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 416-18.
- Schama, Simon (1991) *Dead Certainties*. London: Granta.
- Schmid, Wolf (2005) *Elemente der Narratologie*. Narratologia 8. Berlin: de Gruyter.
- Schwittala, Johannes (2012) „Raumdarstellung in Alltagserzählungen“. *Erzählen als Form – Formen des Erzählens*. Germanistische Linguistik 295. Hgg. Friederike Kern, Miriam Morek und Sören Ohlhus. Berlin: de Gruyter. 161-200.
- Scott, Sarah (1995) *A Description of Millenium Hall [1762]*. Hg. Gary Kelly. Peterborough, ONT: Broadview.
- Sell, Roger (2000) *Literature As Communication: The Foundations of Mediating Criticism*. Pragmatics and beyond 78. Amsterdam: Benjamins.
- Stanzel, Franz Karl (1984) *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- (2008) *Theorie des Erzählens [1979]*. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

- Steiner, Wendy (1995) *The Scandal of Pleasure: Art in an Age of Fundamentalism*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Sternberg, Meir (1974) „What is Exposition? An Essay in Temporal Delimitation“. *The Theory of the Novel: New Essays*. Hg. John Halperin. New York: Oxford Univ. Press. 25-70.
- (1981) „Ordering the Unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence“. *Yale French Studies* 61.2: 60-88.
- Taylor, Holly A., und Barbara Tversky (1992) „Spatial Mental Models Derived from Survey and Route Descriptions“. *Journal of Memory and Language* 31: 261-92.
- Taylor, Holly A., und Barbara Tversky (1996) „Perspective in Spatial Descriptions“. *Journal of Memory and Language* 35: 371-91.
- Trollope, Anthony (1990) *Barchester Towers* [1857]. World's Classics. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Tversky, Barbara, Paul Lee und Scott Mainwaring (1999). „Why Do Speakers Mix Perspectives?“. *Spatial Cognition and Computation* 1: 399-412.
- Ullmer-Ehrich, Veronika (1979) „Wohnraumbeschreibungen“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9.33: 58-83.
- (1982) „The Structure of Living Space Descriptions“. *Speech, Place, and Action. Studies in Deixis and Related Topics*. Hgg. Robert J. Jarvella und Wolfgang Klein. Chichester: John Wiley & Sons Ltd. 219-49.
- Wall, Cynthia Sundberg (2006) *The Prose of Things: Transformations of Description in the Eighteenth Century*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Walton, Kendall (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Weinrich, Harald (1985) *Tempus: Besprochene und erzählte Welt* [1964]. Sprache und Literatur 16. Stuttgart: Kohlhammer.
- Wolf, Werner, und Walter Bernhart (2007) Hgg. *Description in Literature and Other Media*. Studies in Intermediality 2. Amsterdam: Rodopi.
- Zipfel, Frank (2001) *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Funktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.

Ironie und Ambiguität: Annäherungen aus literaturwissenschaftlicher Sicht¹

Matthias Bauer

Ironie und Ambiguität haben offenkundig miteinander zu tun; in welchem Verhältnis sie jedoch zueinander stehen, ist keineswegs geklärt. An einer solchen Klärung soll der vorliegende Beitrag mitwirken. Er beruht auf der Annahme, dass wir aus der Untersuchung der Beziehung von Ironie und Ambiguität etwas über die Natur beider Phänomene lernen können, das uns andernfalls (so) nicht klar wird. Ambiguität hilft m. E. einerseits, zu erklären, worin ironische Äußerungen bestehen bzw. welche Effekte sie haben können, und andererseits hilft die Ironie, bestimmte Dimensionen der Ambiguität besser zu erkennen, die außerhalb lexikalisch/semantisch/syntaktisch beschreibbarer Phänomene liegen, aber trotzdem immer an sprachliche Äußerungen gebunden sind. Es geht also in jedem Fall um die Ironie als Eigenschaft sprachlicher Äußerungen, nicht um so etwas wie „Ironie des Schicksals“ oder „romantische Ironie“, die man als Metaphern des Ironiebegriffs bezeichnen könnte. Deren Verbindung zur Ironie von Äußerungen ist ohne Zweifel ein interessanter Untersuchungsgegenstand, würde aber meinen thematischen Rahmen überschreiten. Ich möchte mich darauf beschränken, anhand einiger literarischer Beispiele verschiedene Formen der Beziehung von Ironie und Ambiguität zu beschreiben. Dabei gehe ich kurz auf den Kontext der Untersuchung ein, das Tübinger Graduiertenkolleg „Ambiguität: Produktion und Rezeption“. Darüber hinaus wird auch die Beziehung des Begriffspaares Ironie und Ambiguität zum Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität aufscheinen.

Ambiguität und Ironie als strategische Sprachverwendung

Dass Ironie und Ambiguität schon seit längerer Zeit als zusammenhängende Phänomene erkannt wurden, kann die Reflexion über einen ironischen Ausdruck belegen, die sich in Daniel Defoes Satire *The True-Born Englishman* findet. Die Interpretation von Defoes Satire steht hier nicht im Mittelpunkt; aber diese Zeilen, die zugleich eine Reflexion über die Doppelungen enthalten, um die es geht, helfen bei der Bestimmung der Beziehungen von Ironie und Ambiguität.

*A True-Born Englishman's a Contradiction,
In Speech an Irony, in Fact a Fiction.*

¹ Ich danke dem Freiburger Graduiertenkolleg „Faktuales und fiktionales Erzählen“ und insbesondere seiner Sprecherin, Monika Fludernik, für die Gelegenheit, meine Überlegungen zur Diskussion zu stellen. Mein Dank gilt auch dem Tübinger Graduiertenkolleg „Ambiguität: Produktion und Rezeption“ für die Diskussion meiner Überlegungen. Sie sind nicht abgeschlossen. Auch aus diesem Grunde wurde der Vortragsstil weitgehend beibehalten.

A Banter made to be a Test of Fools,
Which those that use it justly ridicules.
A Metaphor invented to express
A Man *a-kin* to all the Universe. (Defoe 2003: 95, Z. 372–77)

Der wahre Engländer, wenn ich das so übersetzen darf, ist ein Widerspruch in sich, wobei schon in dieser ersten Zeile Ambiguität ins Spiel kommt, weil nicht klar ist, ob Defoe hier die Redeweise vom „*True-Born Englishman*“ meint oder die Sache selbst. Der Ausdruck ist in sich ebenso widersprüchlich wie die Sache (impliziert: man kann nicht *true-born* und ein *Englishman* sein)² und: der Ausdruck widerspricht der Sache. Wir haben es also mit Ambiguität als Ko-Präsenz mehrerer Bedeutungen zu tun. Beides, Rede und Sache, kommt dann in der zweiten Zeile zur Sprache. *True-born Englishman* als Ausdruck muss ironisch sein, als Sache inexistent, also eine Fiktion. Damit ist aber auch die Sache selbst eine Rede, und „In Speech an Irony“ kann sich neben dem Ausdruck auch auf die Redeweise des selbstgefälligen Engländers selbst beziehen, die für Defoes satirischen Sprecher ironischerweise gar nicht auf einen *true-born Englishman* schließen lässt. Wer sich oder andere als „*True-Born Englishman*“ bezeichnet, produziert in der Tat eine Fiktion, „in Fact a Fiction“.

In der dritten Zeile wird der Ausdruck, in Übereinstimmung mit der Bezeichnung als Ironie, als „Banter“ bezeichnet, als Neckerei oder Hänselei, die aber nun gerade nicht den Gemeinten verspottet, sondern den, der sie gebraucht: „Which those that use it justly ridicules“. Es wird keine genaue Erklärung geliefert, aber mir scheint das zu bedeuten: Wer sich selbst oder jemand anders als „*True-Born Englishman*“ bezeichnet, macht sich dadurch selber lächerlich. Diese Interpretation setzt jedoch voraus, dass der Ausdruck unironisch gebraucht wird. (Diese Lesart bekommen wir, wenn wir „justly“ als nähere Bestimmung von „use“ lesen und nicht von „ridicules“, also *use justly* als ‚im exakten Sinn (wörtlich) verwenden‘³ verstehen und nicht *justly ridicules* als ‚gerechtfertigterweise lächerlich machen‘).⁴ Eigentlich haben wir dann einen weiteren Widerspruch, denn, unironisch gebraucht, ist „*A True-Born Englishman*“ kein *banter* (‚Scherz‘) mehr. Aber das kennen wir: Es gibt einen doppelbödigen, ironischen Ausdruck, den der Hörer ernst nimmt und dann in eindeutiger, unironischer Weise als Tatsachenbeschreibung gebraucht. (Beziehungsweise: Eine aufgeblasene Selbstbezeichnung wird ironisch reflektiert, doch der Sprecher merkt das nicht.) Bei Defoe wird solch ein Ausdruck zum Test: Wer ihn ernsthaft gebraucht, macht sich zum Narren. Aber auch: Wird die Ironie als Ironie erkannt oder nicht? Letzteres, die nicht erkannte Ironie, macht den Hörer, wenn er zum Sprecher wird, selbst lächerlich. Was mich hieran interessiert, und zu

² Im Kontext weist der Sprecher darauf hin, dass „Engländer“ immer schon eine ethnische Mischung waren.

³ *OED* 1.: „With exactness, exactly, precisely, accurately“; die Bedeutungsmöglichkeit lässt sich durch Intonationswechsel zeigen.

⁴ Im ersten Fall ist die Segmentierung des Satzes „Which those / that use it justly / ridicules“, im zweiten „Which those that use it / justly ridicules“.

der Perspektive des Tübinger Graduiertenkollegs führt, ist die Beziehung von Sprecher und Hörer im Hinblick auf Mehrdeutigkeit (vgl. dazu Winter-Froemel/Zirker 2010 und Winter-Froemel/Zirker [im Druck]).

Wir haben im Tübinger Graduiertenkolleg versucht, die Vielfalt der Ambiguitätsphänomene, die in den beteiligten Fächern untersucht werden (neben Linguistik und Literaturwissenschaft verschiedener Philologien sind das auch die Allgemeine Rhetorik, die Neutestamentliche Wissenschaft, die Rechtsgeschichte und die Sozialpsychologie), in einer Matrix abzubilden, die für sich genommen keine neue Theorie zur Ambiguität darstellt, aber hilft, Phänomene der Ambiguität zu beschreiben, zu strukturieren und zu erklären.⁵

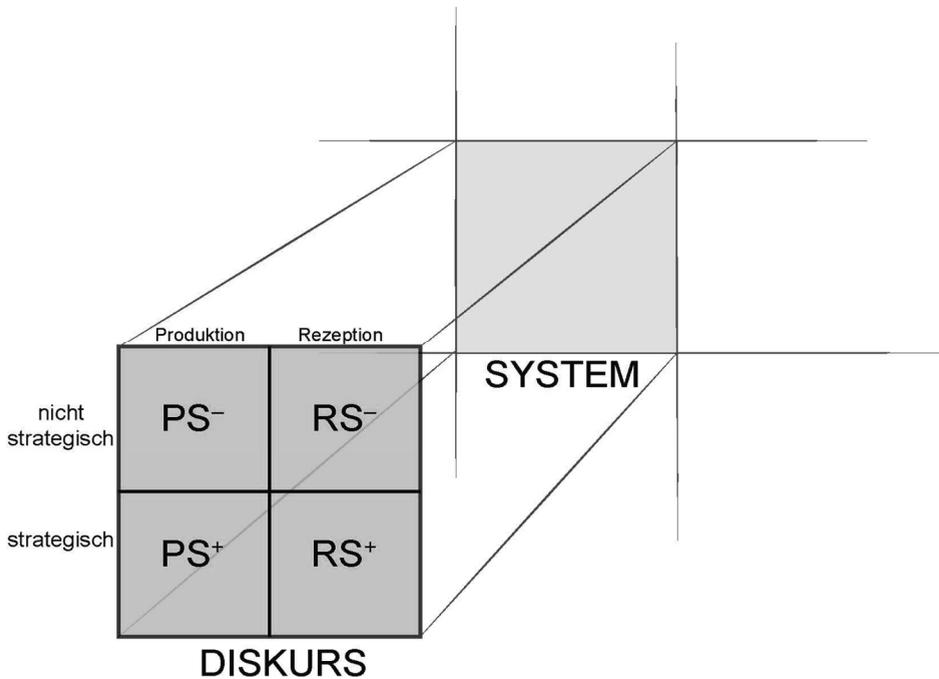


Diagramm: Matrix der Ambiguitätsphänomene (PS^{+/-} = Produktion strategisch/nicht strategisch; RS^{+/-} = Rezeption strategisch/nicht strategisch)

Unser Forschungsinteresse speist sich auch aus der Tatsache, dass in linguistischer Hinsicht die strategische Verwendung von Ambiguität bislang eher weniger Aufmerksamkeit erfahren hat, während sie etwa aus rhetorischer und damit auch literaturwissenschaftlicher Perspektive erwartungsgemäß eine zentrale Rolle spielt. So geht es uns darum, Fragen strategischen Gebrauchs in semantische und syn-

⁵ Siehe auch die weiterführenden Informationen unter www.ambiguitaet.uni-tuebingen.de. Grundlegende Aspekte der Ambiguität, die für das Kolleg eine Rolle spielen, werden beschrieben in Bauer/Knape/Koch/Winkler (2010).

taktische, sprachhistorische und psycholinguistische Untersuchungen einzubeziehen, und umgekehrt linguistische Analysen und Modelle für die anderen Fächer fruchtbar zu machen. Es erscheint uns dabei produktiv, das Vorhandensein bzw. die Abwesenheit strategischer Sprachverwendung (S^+ bzw. S^-) im Hinblick auf Mehrdeutigkeit sowohl bei Produzenten (P) als auch bei Rezipienten (R) zu berücksichtigen. So kann es sein, dass Ambiguität überhaupt nur auf Rezipientenseite entsteht, z. B. bei sogenannten *mondegreens* („Verhörern“, akustischen Fehlinterpretationen).⁶ Solche Ambiguitätserzeugung in der Rezeption ist zunächst nicht strategisch, kann es aber werden, etwa wenn ein *mondegreen* eingesetzt wird, um ein Gespräch in eine bestimmte Richtung zu lenken, und sei es nur zum Zweck der Erheiterung des Gesprächspartners (bzw. der Leser und Zuhörer). Ein Beispiel stammt von P. G. Wodehouse: „My dear wife ... is taking a trip to the West Indies. ‚Jamaica?‘ ‚No, she went of her own free will“ (Wodehouse 1966: 6). (Wie der Kontext nahelegt, will Lord Ickenham, der auf die Frage „Jamaica?“ mit einem Verhörer reagiert, signalisieren, dass es seiner Frau und ihrer Ehe deshalb so gut geht („[she] continues in the pink“; 6), weil sie ganz freiwillig nach Jamaica gefahren ist.) Hier zeigt sich auch, dass Ambiguität ein Phänomen des Diskurses und kommunikativen Geschehens ist, das von bestimmten systemischen Bedingungen (im vorliegenden Fall etwa der Phonetik oder auch der Gattung der Komödie) abhängt und ggf. auf sie einwirkt.

Bei größeren Texteinheiten können wir ebenfalls von strategischer Ambiguität auf Seiten des Rezipienten sprechen, wenn etwa ein tradierter Text so interpretiert wird, als offeriere er Bedeutungsmöglichkeiten, die der sozialen und ideologischen Realität zur Zeit des Lesers entsprechen. Genauso kann auch die rezipientenseitige Ambiguitätsauflösung oder Vereindeutigung strategischen Gesichtspunkten geschuldet sein, etwa wenn ich einen vieldeutigen Text (einen literarischen Klassiker, einen mehrdeutigen Vertrags- oder Gesetzestext) ausschließlich in dem mir genehmen Sinn auslege.

An diesem Punkt möchte ich noch einmal auf das Defoe-Zitat zurückkommen, weil es in konzentrierter Form einige dieser Aspekte reflektiert. Die in diesem Fall unwissende, unstrategische Ambiguitätsauflösung, das Wörtlichnehmen des Ausdrucks vom „*True-Born Englishman*“ lässt den Betreffenden lächerlich erscheinen. In unserem Gedichtauszug ist diese Rezipientenhaltung (d. h. die Haltung der Hörer bzw. Sprecher, die den von ihnen wahrgenommenen Ausdruck in einer bestimmten Weise verstehen und entsprechend gebrauchen) nun aber ih-

⁶ Das *OED* erklärt die Entstehung des Ausdrucks folgendermaßen: „the name Lady *Mondegreen*, a misinterpretation of the phrase *laid him on the green* in the ballad ‚The Bonny Earl of Murray‘; coined by S. Wright (see quot. 1954), who introduces the misinterpreted phrase as follows: 1954 S. Wright in *Harper’s Mag.* Nov. 48/1 When I was a child, my mother used to read aloud to me from Percy’s *Reliques*, and one of my favorite poems began, as I remember: Ye Highlands and ye Lowlands, Oh, where hae ye been? They hae slain the Earl Amurray, And Lady Mondegreen.“

rerseits in einer strategischen Ambiguierungsstrategie aufgehoben. Die (mehrdeutige) Redeweise „*A True-Born Englishman*“ wird vom Sprecher des Gedichtes als Test präsentiert, der diejenigen, die sie nicht durchschauen, als Dummköpfe exponiert („a Test of Fools“). Die Strategie des satirischen Sprechers besteht also darin, einen gängigen, schlagwortartigen Terminus so zu verwenden, dass seine Bedeutung nicht mehr eindeutig ist, um dann die eindeutige, wörtliche Lesart einem bestimmten Leser- bzw. Sprechertypus zuzuweisen. Wir haben allerdings noch die bereits erwähnte syntaktische Ambiguität der Referenz von „justly“ zu berücksichtigen, die von der Polysemie dieses Wortes ausgelöst wird: Wenn wir lesen „Which those that use it / justly ridicules“, erhalten wir eine generelle Zurückweisung des Ausdrucks *true-born Englishman*. In dieser Lesart wird die Widersprüchlichkeit („*A True-Born Englishman's a Contradiction*“) nicht dadurch aufgelöst, dass der Ausdruck ironisch zu verstehen ist. Will sagen: Der Ausdruck bleibt trotz der Ironie widersprüchlich, was syntaktisch durch die einen Kontrast suggestierende Parallele von „In Speech an Irony, in Fact a Fiction“ unterstrichen zu werden scheint. Der Kontrast ist nicht einfach zu konstruieren; ich vermute, er besteht darin, dass die Fiktionalität des Gegenstandes hier als Widerspruch zur ironischen Redeweise aufgefasst werden soll, die ja auf ein Faktum zielt, auch wenn dieses Faktum spöttisch in Frage gestellt werden soll. Wenn ich sage „Du bist ein wahrer Künstler!“, dann gehe ich davon aus, dass es einen solchen gibt; ich sage nur (ironischerweise), dass mein Adressat keiner ist. Bei Defoe wird die Sache selbst, d. h. die Existenz eines genuinen Engländers, als „Fiction“ bezeichnet (d. h. in Abrede gestellt). Deshalb ergibt es keinen Sinn, jemanden ironischerweise als „True-Born Englishman“ zu bezeichnen. Was bleibt, ist die völlige Zurückweisung des Ausdrucks und der Spott über jeden, der ihn gebraucht.

Wir können für den weiteren Zusammenhang festhalten, dass in Ironie Faktualität enthalten ist. Dies geschieht zum einen dergestalt, dass für den Sprecher dasjenige existent sein muss, von dem er ironisch spricht: Es hat keinen Sinn, das Gegenteil des Gesagten als Bezeichnung von etwas Existentem zu meinen (oder auch nur eine signifikante Abweichung vom Gesagten), wenn das Gesagte inexistent ist.⁷ Zum anderen sind ironische Äußerungen nicht fiktional, weil sie sich notwendigerweise auf die Wirklichkeit beziehen.⁸ Sie erfüllen nicht die Bedingung kontrafaktualer Unabhängigkeit,⁹ wie es die Fiktion tut. Im genannten Bei-

⁷ Wenn in einem Streit jemand zu einem anderen ironisch sagt, „Du bist ein Engel“, so setzt dies voraus, dass es für den Sprecher (und nach seiner Erwartung auch für den Hörer) zumindest das Konzept Engel gibt, damit er den Gesprächspartner so bezeichnen kann.

⁸ Vgl. dazu implizit Fludernik (2007: 25). Natürlich sind fiktionale Texte voller ironischer Äußerungen. Gemeint ist, dass ironische Äußerungen nicht diejenige Zugänglichkeitsrelation zur Wirklichkeit haben, die fiktionalen Texten eignet (vgl. dazu Bauer/Beck 2014).

⁹ Davis spricht unter Berufung auf Currie (1990) von „counterfactual independence requirement“ (2007: 44). Fiktionale Texte können sich z. B. zufällig auf eine real existierende Person oder Lokalität beziehen, ein solcher Wirklichkeitsbezug ist aber nicht notwendig. Diese Unabhängigkeit vom notwendigen Wirklichkeitsbezug ist Merkmal der Fiktion.

spiel „Du bist ein wahrer Künstler!“ erfinde ich nicht eine Geschichte, in der mein Gesprächspartner ein Künstler ist, sondern ich treffe eine Aussage über meinen Gesprächspartner als Person in der wirklichen Welt. Für Defoe kann ein *true-born Englishman* in der Tat nur eine Fiktion sein, da der Ausdruck zur Beschreibung real existierender Personen nichts taugt.

Für unsere Reflexion ist nicht unwichtig, dass der mehrdeutige Ausdruck bzw. die Sache, die er bezeichnet, nicht nur als „Contradiction“, „Irony“ und „Fiction“ bezeichnet wird, sondern schließlich auch als „Metaphor“. Angeblich soll nun der Ausdruck *true-born Englishman* metaphorisch einen Menschen bezeichnen, der dem Universum verwandt ist. Der Kontext lässt wenig Zweifel an der Ironie dieser Aussage. Wieder spielt Ambiguität mit, die nun den wahren Sinn des ironisch als „man a-kin“ Bezeichneten enthüllt: Hier wird ein Verhörer nach Art des Mondegreen strategisch provoziert, so dass ein „manakin“ (engl. *manikin*; deutsch Männeken) herauskommt: mehr ist der *true-born Englishman* nicht.

Diese Verbindung von Ironie und Ambiguität in den letzten beiden Zeilen unseres Defoe-Zitats führt direkt zu unserer Hauptfrage nach dem Verhältnis von Ironie und Ambiguität, das meines Erachtens, trotz einer Fülle von Arbeiten zu Ironie und zu Ambiguität, nicht wirklich geklärt ist. Meine Diskussion hat bislang offenbar stillschweigend vorausgesetzt, dass Ironie mehrdeutig ist, aber ob und wie das der Fall sein kann, ist keineswegs ausgemacht. So gibt es in verschiedenen Fach- oder Diskurszusammenhängen die durchaus nachvollziehbare Auffassung, dass Ironie deutlich von Ambiguität zu scheiden sei. Zurückgehend auf die klassische Rhetorik wird Ironie häufig so definiert,¹⁰ dass ein ironischer Ausdruck das Gegenteil dessen bedeutet, was er besagt; dies findet sich etwa bei Quintilian als Definition der Ironie als Form der Allegorie „in quo contraria ostenduntur“ (8.6.54) (daher auch die Verbindung zur Metapher). Damit ist der ironische Ausdruck aber alles andere als mehrdeutig; er kann sogar kommunikativ auf Klarstellung bzw. Vereindeutigung abzielen (vgl. Lausberg 1973: Par. 582).¹¹ In ganz anderer Perspektive, aber mit ähnlichem Resultat wendet sich Linda Hutcheon (1994) gegen die Verbindung von Ironie und Ambiguität, wenn sie betont: „But ambiguity and irony are not the same thing: irony has an edge“ (33). Sie ist vor allem an Ironie als einem politischen Instrument interessiert, das spezifische Effekte auslöst, und muss deshalb der Ambiguität reserviert gegenüberstehen bzw. ihr klare Grenzen setzen: „My interest here [...] is in irony, not ambiguity“ (70). Schon

¹⁰ Zur Geschichte der Definitionen von Ironie vgl. den Überblick bei Behler (1998).

¹¹ In ähnlicher Weise betont Booth (1974) die Eindeutigkeit ironischer Aussagen: „But the irony that disorients by resisting univocal interpretation, the irony that evades committed speech, is only a branch of a great and ancient art; even those modern works which are rightly celebrated for their rich ambiguity reveal, on close inspection, large tracts of stable irony [...] about which no careful reader experiences any ambiguity whatsoever“ (48; vgl. 127).

Quintilian fügt an der zitierten Stelle hinzu, dass Ironie eine Form der *inlusio* oder *illusio* ist, also der Verspottung (8.6.54); dem entspricht Hutcheons „edge“.¹²

Allerdings können wir m. E. dem Phänomen der Ironie ohne eine systematische Einbeziehung der Ambiguität nicht gerecht werden, und umgekehrt ist Ambiguität, wie ich an der Matrix zu zeigen versucht habe, ein Äußerungsphänomen, das vielfach strategisch eingesetzt und interpretiert wird. Was von Hutcheon als „edge“ bezeichnet wird, ist ein Beispiel für eine solche Strategie, auch wenn es natürlich noch ganz andere Strategien des Einsatzes von Ambiguität gibt, etwa die erwähnte Etablierung einer bestimmten Bedeutung in einem kanonischen oder normativen Text, oder auch die gezielte Verunsicherung. Hutcheon selbst benötigt die Ambiguität für ihre Ironiekonzeption.¹³ Dies wird deutlich, wenn sie sagt: „Ambiguity does not depend on the simultaneous and edgy playing off of one meaning against another in a relational, inclusive, and differential way [...]; irony does“ (70; Hervorhebung im Original). Hier findet eine kategoriale Vermischung statt; frech und kantig zu sein, gehört zur Ironie, der Gebrauch verschiedener Bedeutungen gehört zur Verwendung von Ambiguität. Wenn ich verschiedene Bedeutungen derselben Äußerung (oder derselben Sache) gegeneinander ausspiele, arbeite ich mit Ambiguität in einer spezifischen Weise. So deutet es auf eine strategische Ambiguitätsverwendung hin (in der obigen Matrix PS⁺), wenn Bedeutungen gegeneinander ausgespielt werden. Die zitierte Beschreibung der Ironie setzt also sogar Ambiguität voraus, definiert sie (ohne dass dies explizit gesagt würde) als eine spezielle Form der Ambiguitätsverwendung. Ich würde gar nicht so weit gehen. Wenn jemand mitten in einem Streit sagt, „wunderbar, wie gut wir uns wieder verstehen“, so ist das ironisch (und „edgy“) aber nicht mehrdeutig; es werden nicht wirklich verschiedene Bedeutungen gegeneinander ausgespielt. Übrigens fällt hier die Negativität der Kontrastbedeutung auf, wie sie ja auch beim „*True-Born Englishman*“ zu sehen ist; es ist sehr viel schwerer, wenn auch nicht unmöglich, eine positive ironische Bedeutung zu etablieren („schade, dass wir uns wieder so schlecht verstehen“, wenn gerade ein Moment völligen Einverständnisses herrscht). Nicht jede Mehrdeutigkeit ist ironisch und nicht jede ironische Sprachverwendung bringt Ambiguität mit sich.

¹² Vgl. dazu auch Sperber/Wilson: „The attitude expressed by an ironical utterance is invariably of the rejecting or disapproving kind“ (1995: 139). Allerdings geht diese Aussage sehr weit; ironische Äußerungen können auch z. B. freundschaftlichen Spott bedeuten.

¹³ So widmet auch Booth einen beträchtlichen Teil seines Buches den mit Ironie verbundenen „[i]nstabilities“ (Booth 1974: 230-77). Er unterscheidet dabei verschiedene Grade der Offensichtlichkeit von Ironie sowie Grade der Stabilität erkannter Ironie (ist der Leser „fertig“, wenn er die Ironie erkannt hat?). Mit der hier erkennbaren Verbindung zur Ambiguität hat Booths dritte Kategorie der „[i]nstability“ allerdings systematisch nichts zu tun, nämlich der Umfang dessen, was ironisch unterminiert wird (von lokaler Ironie bis hin zu „absolute infinite negativity“) (234).

Ambiguität und Ironie: Drei Arten der Beziehung

Wie verhält sich dann aber Ironie zu Ambiguität? Es dürfte klar sein, dass die beiden Phänomene zwar nicht miteinander identisch, aber aufeinander bezogen sind und dass es für das Verständnis kommunikativer Prozesse (und ich beschränke mich hier auf die Sprache) wichtig ist, das Verhältnis zu klären. Ich kann das nicht umfassend und abschließend tun, möchte aber doch wenigstens ansatzweise zu einer Systematisierung beitragen, indem ich drei Beziehungsdimensionen zur Diskussion stelle.

1. Ambiguität aufgrund ironischer/nicht ironischer Bedeutung einer Äußerung
 - 1.1 Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob eine Äußerung ironisch ist oder nicht, entweder weil die Ironiesignale nicht ausreichend oder eindeutig sind oder weil es trotz dieser Marker zur ironischen Lesart starke Alternativen gibt. Es handelt sich nicht um Vagheit, weil sowohl die ironische als auch die nicht-ironische Bedeutung voneinander geschieden sind und im Kontext Sinn ergeben (s. u. das Polonius-Beispiel).
 - 1.2 Ironische und nicht ironische Bedeutung sind gleichzeitig präsent oder zeitlich distant innerhalb desselben Äußerungszusammenhanges (z. B. eines literarischen Textes), sie sind aber auf verschiedene Kommunikationspartner bzw. -ebenen verteilt (z. B. Figur und Zuschauer bei dramatischer Ironie) (s. u. *Great Expectations*-Beispiel); es kann sich auf der einen Ebene um eine fiktionale, auf der anderen um eine nichtfiktionale Äußerung handeln.
2. Ambiguität aufgrund der zusätzlichen kommunikativen Bedeutung einer ironischen Äußerung

Es kann offen bleiben, ob primär die propositionale Bedeutung der ironischen Äußerung gemeint ist (also häufig oder meistens das Gegenteil des Gesagten) oder ob die Bedeutung der ironischen Äußerung als *illusio*/Verspottung („edge“) im Vordergrund steht.
3. Ambiguität aufgrund des Simulationscharakters einer ironischen Äußerung

Die Vortäuschung einer Aussage/Meinung/Einstellung geht einher mit der Sichtbarmachung der Vortäuschung.

1. Ambiguität aufgrund ironischer/nicht ironischer Bedeutung einer Äußerung

Als erstes sehe ich Ambiguität im Spiel in jener besonderen Form, die unterschiedliche Kommunikationspartner bzw. Kommunikationsebenen betrifft und/oder die als ein dynamisches, von zeitlicher Entwicklung abhängiges Phänomen erscheint. Um noch einmal auf unser Beispiel zurückzukommen: Es gibt einen Ausdruck, *true-born Englishman*, der vom Sprecher ironisch gemeint ist, der aber nicht von allen so verwendet wird („those that use it justly“). Die ironische Bedeutung ist nicht lexikalisiert (etwa im Unterschied zu manchen figurativen

Wortbedeutungen),¹⁴ trotzdem können im Kommunikationsprozess beide nebeneinander existieren. Die Natur des ironischen Sprachgebrauchs – es wird nicht das gemeint, was gesagt wird; das Gemeinte muss übrigens nicht unbedingt das genaue Gegenteil des Gesagten sein, damit wir von Ironie sprechen – bringt es mit sich, dass ein Kommunikationspartner u. U. das Gesagte als das Gemeinte versteht, so dass im Endeffekt zwei Bedeutungen im Kommunikationsprozess gleichzeitig präsent sind, die ironische des Sprechers und die wörtliche des Hörers. Im Falle Defoes sehen wir als Leser beide Bedeutungen bzw. der Sprecher des Gedichts führt sie uns in einer Art Metadiskurs vor Augen.

Aber das ist nicht immer der Fall, was insbesondere bei literarischen Texten dazu führt, dass es unterschiedliche Interpretationen gibt. So kann z. B. höreseitig Ironie wahrgenommen werden, während diese sprecherseitig womöglich gar nicht vorliegt. Ein Beispiel dafür ist folgender Auszug aus dem Dialog von Ophelia und ihrem Vater Polonius, in dem dieser seine Tochter über ihre Beziehung zu Hamlet ausfragt:¹⁵

OPHELIA He hath, my lord, of late made many tenders
Of his affection to me. 100

POLONIUS Affection? Pooh, you speak like a green girl,
Unsifted in such perilous circumstance.
Do you believe his tenders, as you call them?

OPHELIA I do not know, my lord, what I should think.

POLONIUS Marry, I will teach you. Think yourself a baby 105
That you have ta'en these tenders for true pay
Which are not sterling. Tender yourself more dearly
Or—not to crack the wind of the poor phrase,
Running it thus—you'll tender me a fool. (1.3.99-109)

Während Ophelia das Wort „tender“ hier im Sinne einer Liebesgabe gebraucht (die Zeile wird angeführt unter *OED* „2. gen. An offer of anything for an acceptance“), und bei ihr deutlich der Sinn des Adjektivs *tender* ‚zart‘ mitschwingt, verwendet Polonius, besonders in Zeile 106, das Wort im kommerziellen Sinn (*OED* „1. spec. An offer of money, or the like, in discharge of a debt or liability“). Es ist aber keineswegs klar, ob Polonius hier ironisch spricht, d. h. das Wort Ophelias aufgreift und in einem Sinn verwendet, der das Liebesverhältnis in sein Gegenteil, ein kommerzielles Verhältnis verwandelt; in diesem Fall würde es sich

¹⁴ Ein Beispiel ist *true-born*: Wenn der Ausdruck im ironischen Sprachgebrauch eine negative Bedeutung bekommt, so findet sich diese nicht im Lexikon. Demgegenüber ist z. B. die figurative Bedeutung „having the sterling qualities associated with such [i.e. pure] descent“ im *OED* zu finden. Diese ist aber nicht die ironische Bedeutung. Davon unabhängig ist es aber natürlich möglich, figurative Wortbedeutungen ironisch zu verwenden (s. u. das Polonius-Beispiel).

¹⁵ Diese Passage wird (u. a. im Hinblick auf Ambiguität und die Figur des Polonius in verschiedenen Fassungen des Textes) detaillierter in der im Abschluss befindlichen Dissertation von Martina Bross, *Alternative Hamlets: Poetic Economy on Page and Stage* diskutiert.

um den Steigerungsgrad von Ironie handeln, der als Sarkasmus zu bezeichnen ist. Es ist aber auch denkbar, dass Polonius so beschränkt ist und selbst so sehr in den Dimensionen des Gebens und Nehmens befangen, dass er *tender* überhaupt nur im kommerziellen Sinn verstehen kann (vgl. auch die Worte „pay“ und „sterling“, die er gebraucht). Als externe Kommunikationspartner müssen wir entscheiden, ob Ironie vorliegt oder nicht; eine Entscheidung, die auf die Interpretation der Poloniusfigur und damit des ganzen Stückes Auswirkungen hat.¹⁶ Auf Seiten Shakespeares liegt also eine strategische Ambiguierung vor, die sich auf der internen Kommunikationsebene als An- oder Abwesenheit von Ironie manifestiert. Dass das Ganze auf einer lexikalischen Ambiguität, nämlich der Polysemie von *tender* beruht, macht den Vorgang besonders interessant.

Ich möchte noch ein weiteres Beispiel für diese erste Art der Verbindung von Ironie und Ambiguität anführen. Es geht um jene spezielle Form von Ironie, die laut Reboul auf einer doppelten Interpretation von Sätzen beruht, die einerseits als „narrative sentences“ und andererseits als „represented speech and thought“ gelesen werden können (2001: 260). Letztere nennt sie Metarepräsentationen. Ihr Beispiel aus Dickens' *Great Expectations* habe ich etwas erweitert. Es handelt sich um die Stelle im 18. Kapitel des ersten Buches, an der Pip, der Protagonist des Ich-Romans, von einem Rechtsanwalt mitgeteilt bekommt, dass er große finanzielle Erwartungen habe.

„I am instructed to communicate to him,“ said Mr. Jaggers, throwing his finger at me, sideways, „that he will come into a handsome property. Further, that it is the desire of the present possessor of that property, that he be immediately removed from his present sphere of life and from this place, and be brought up as a gentleman – in a word, as a young fellow of great expectations.“

My dream was out; my wild fancy was surpassed by sober reality; Miss Havisham was going to make my fortune on a grand scale.

„Now, Mr. Pip,“ pursued the lawyer, „I address the rest of what I have to say, to you. You are to understand, first, that it is the request of the person from whom I take my instructions, that you always bear the name of Pip. You will have no objection, I dare say, to your great expectations being encumbered with that easy condition. But if you have any objection, this is the time to mention it.“ (Dickens 2008: 125)

Der entscheidende Satz lautet: „My dream was out; my wild fancy was surpassed by sober reality; Miss Havisham was going to make my fortune on a grand scale“. Dies kann entweder als Bericht der Gedanken des erlebenden Ichs oder als Tatsa-

¹⁶ Wir haben hier also einen Sonderfall dessen, was Booth als diejenige Ironie bezeichnet, die sich durch die Annahme des Lesers ergibt, der Sprecher (Autor) könne aufgrund seiner Überzeugungen eine Aussage nicht wörtlich gemeint haben (1974: 35). Im *Hamlet*-Beispiel nehmen wir als Leser die Ironie des Autors an; es bleibt aber offen, ob der Sprecher (Polonius) ironisch ist. Somit ergibt sich eine Beziehung zur Thematik der *unreliability*, die Fludernik in ihrer Diskussion von Booth herstellt (2007: 18). Wir lesen z. B. den Brief von Mr. Collins in Jane Austens *Pride and Prejudice* als unfreiwillig-ironisch (bzw. als Fall von *dramatic irony*). Während diese Fälle aber nicht mehrdeutig sind, besteht im *Hamlet*-Beispiel Ambiguität hinsichtlich der Ironie.

chenbericht des erzählenden Ichs interpretiert werden. Erst viel später wird dem Leser unzweideutig klar, dass es sich um eine Gedanken-, d. h. Metarepräsentation gehandelt haben muss, denn Miss Havisham stellt sich nun eben nicht als die Wohltäterin des Protagonisten heraus, sondern es ist der sozial geächtete, ehemalige Sträfling Magwitch. Die Ambiguität findet sich also auf der externen Ebene der Kommunikation mit dem Leser. Wir sehen hier, dass eine Ambiguitätsauflösung, die meist auf der Basis eines einzigen Satzes oder weniger Sätze betrachtet wird, in einem Roman mehrere hundert Seiten auf sich warten lassen kann.

Die Ironie bedarf in diesem Fall der Ambiguität. Sie besteht darin, dass das genaue Gegenteil von „my wild fancy was surpassed by sober reality“ wahr ist; Pip ist in Wirklichkeit an dieser Stelle weiter ganz in seinen Wunschträumen gefangen. Wenn man Hutcheons „edge“, den Stachel oder Spott sehen will, so ist er vom Erzähler gegen sein früheres, selbstverliebt Ich gerichtet, indem er diesen in seiner Beschränktheit exponiert. Wir haben bei dieser narrativen Ironie (als Analogon zur dramatischen Ironie, die ebenfalls auf Diskrepanz zwischen dem Wissen von Figur und Erzähler bzw. Zuschauer/Leser beruht) aber die Besonderheit, dass hier eigentlich gar niemand ironisch spricht oder sprechen muss, sondern dass die Ironie rein auf einer unironisch gebrauchten Aussage beruht, deren Gegenteil objektiv wahr ist. Es sei denn, wir würden in „my wild fancy was surpassed by sober reality“ den Ausdruck „sober reality“ als ironische Äußerung des erzählenden Ichs interpretieren. Dies ändert aber nichts daran, dass wir keine solche lokale Ironie brauchen, um die erzählerische Ironie zu konstatieren. Die Lesart von „sober reality“ als ironische Äußerung des erzählenden Ichs führt also zu einer doppelten Ironie.

Es erscheint lohnend, die Ambiguität der Ironie, die sich aus der Doppelung der Sprecher (der Erzähler lässt sein früheres Ich sprechen) ergibt, mit dem Begriff der Polyphonie in Verbindung zu bringen, wie er in Abwandlung von Bachtins Polyphoniemetapher von Ducrot (1984) zur Beschreibung sprachlicher Sachverhalte gebraucht wird. Ducrot unterscheidet u. a. den *locuteur* einer Äußerung („derjenige, der für den Inhalt einer Äußerung verantwortlich ist“; Waltereit 2006: 63) von dem *énonciateur* (die „tatsächliche oder fiktive Instanz, der eine Proposition zugeschrieben wird“; 63).¹⁷ In unserem Fall besteht die Ambiguität darin, dass sowohl der Erzähler als auch der junge Pip als *locuteur* und *énonciateur* auftreten, und zwar in unterschiedlichen Kombinationen. Solange ich z. B. als Leser die narrative Ironie nicht erkenne, muss ich annehmen, dass sich der Erzähler als *locuteur* die (gedankliche) Äußerung „my wild fancy was surpassed by sober reality“ zu eigen macht bzw. verantwortet, deren *énonciateur* der junge Pip ist. Bei narrativer Ironie macht sich der Erzähler die Äußerung nicht zu eigen

¹⁷ Ducrots Instanz des *sujet parlant* („derjenige, der eine Äußerung materiell hervorbringt“; Waltereit 2006: 63) ist für unseren Zusammenhang von geringerer Bedeutung; angewandt auf literarische Texte ist dies in der Regel der Autor. Ich bedanke mich bei Peter Koch und Esme Winter-Froemel für den Hinweis auf Ducrots Konzept und für Literaturhinweise.

(wir haben es also mit verschiedenen *locuteurs* zu tun); allenfalls verantwortet er die vorübergehende Irreführung der Leser durch die Äußerung des jungen Pip. Nehmen wir schließlich an, „sober reality“ sei die ironische Äußerung des erzählenden Ichs, so kann man annehmen, der Erzähler mache sich die Negation (bzw. das Gegenteil) dieser Äußerung zu eigen. Ironie kann als eine Form der Polyphonie angesehen werden, wobei in unserem Fall eben die Ambiguität hinzutritt, weil die Rollen von *énonciateur* und *locuteur* nicht eindeutig verteilt sind.

Auf eine spezielle Form der Ironie, die mit der doppelten Kommunikation fiktionaler Texte zusammenhängt, hat Gregory Currie hingewiesen. Currie bezeichnet ironische Äußerungen von Sprechern in fiktionalen Texten als „nested fiction“ (Currie 2006: 129), da diese Sprecher so tun, als würden sie etwas ernsthaft sagen. Laut Currie schaffen sie also eine Fiktion innerhalb der Fiktion. Wie schon erwähnt, ist zu bezweifeln, dass es sich dabei wirklich um Fiktionserzeugung in einem Sinn handelt, der mit der Hervorbringung eines fiktionalen literarischen Textes (Films, Theaterstücks usw.) vergleichbar ist. Das So-tun-als-ob der Ironie zielt darauf ab, dass der Hörer (Leser) die Inadäquatheit des Gesagten erkennt, während genau dies bei der Fiktionalität literarischer Texte nicht der Fall ist, wenn man von Sonderfällen wie der Parodie oder ironischen Erzählerkommentaren absieht. Anders ausgedrückt: Ironie als *make-belief* setzt voraus, dass die Vortäuschung als Vortäuschung erkannt wird und sich das Gemeinte vom Gesagten unterscheidet. Der ironische Sprecher spielt eine Rolle, von der ich weiß, dass er sie nur spielt, um zugleich seinen eigenen (nicht vorgetäuschten) Standpunkt zu Gehör zu bringen. Diese Differenz kann, wie ausgeführt, eine Quelle von Ambiguität sein. Bei dem Schauspieler, der eine Rolle spielt, interessiert aber normalerweise überhaupt nicht, was er als Schauspieler sagen will, zumal die Worte, die er spricht, in der Regel nicht seine eigenen sind. Die Illusionsstörung ist im Theater der Sonderfall, bei der Ironie Bedingung. Im Theater stellt sie eine Gefährdung des für die Fiktion notwendigen Fürwahrhaltens (*willing suspension of disbelief*) dar, bei ironischem Sprechen darf dagegen die vorgetäuschte Rolle gar nicht für wahr gehalten werden; Fiktion ist in diesem Sinn nicht wirklich gegeben.

Nun kann Ironie auch ins Spiel kommen, wenn der fiktionale Sprecher seine Äußerung nicht ironisch verstanden wissen will, also keine Rolle vortäuscht. Wir haben dies schon bei dem Beispiel aus *Great Expectations* gesehen, wo sich die Ironie daraus ergibt, dass das Gegenteil der unironischen Aussage des erlebenden Ichs in der Welt der Fiktion objektiv wahr ist. Currie erwähnt solche Fälle nicht, sondern hat einen anderen Sonderfall der Ironie auf der Basis von Äußerungen fiktionaler Figuren im Blick, der für das Verhältnis von Ironie und Ambiguität von Belang ist. Er führt aus, dass in Bühnen- und Filmdialogen immer wieder Äußerungen fallen, die von ihrem jeweiligen fiktionalen Sprecher nicht ironisch gemeint sind, die aber, hörte man sie im wirklichen Leben, nur als ironische Äußerungen verstanden werden könnten. Currie nennt dieses Phänomen „suppressed irony“ (Currie 2006: 111, 129), was ich nicht für ganz glücklich halte, denn

hier wird keine Ironie unterdrückt. Er führt als Beispiel einen Dialog von Nydia Westman und Bob Hope in der Horrorfilmkomödie *The Cat and the Canary* (1940)¹⁸ an: „Don't these big empty houses scare you?“ „Not me, I was in vaudeville“ (129). Currie erklärt, dass solche fiktionalen Sprecher ganz ernsthaft „absurdly defective perspectives“ einnehmen, „and that is part of what makes their remarks funny“ (130).¹⁹ Während diese Beschreibung auch für viele Fälle erzählerischer und dramatischer Ironie zutrifft (Pips Sicht in *Great Expectations* ist in der Tat „absurdly defective“), besteht der entscheidende Unterschied allerdings darin, dass die Ironie im „big empty houses“-Beispiel nicht innerhalb der Fiktion etabliert wird, sondern außerhalb. Wenn sie denn etabliert wird, denn das ist keineswegs ausgemacht, wie Currie in seinem bereits paraphrasierten Statement erkennen lässt: „the actor just said something which, if uttered in real life, could only be uttered ironically“ (130).

Man könnte hier also eher von „hypothetical irony“ sprechen, zumal nicht ganz klar ist, worin die Ironie besteht. Ambiguität ist insofern im Spiel, als eine fiktionale Äußerung, die nicht ironisch ist, in einem nichtfiktionalen Zusammenhang ironisch wäre oder sein könnte. Wenn wir die Antwort „Not me, I was in vaudeville“ als ironisch auffassen, so ist es die Ironie des Autors,²⁰ der diesen Dialog fingiert hat, nicht die Ironie des Sprechers im Dialog. Er macht sich über die (offenbar nicht mehr populären) Vaudeville-Aufführungen lustig. Dies wäre (auch wenn Currie darauf nicht hinweist) ein Beispiel für die doppelte Kommunikation, wie sie fiktionalen Texten eignet. Während aber in dem *Great Expectations*-Beispiel innerhalb der Fiktion ein Rahmen dafür geschaffen wird, eine Äußerung als erzählerische Ironie zu erkennen (analog zur dramatischen Ironie), bleibt dies im vorliegenden Fall aus. Es würde sich also um einen der oben genannten Sonderfälle literarischer Fiktion handeln: Die sprechenden Figuren sind Fiktionen des Autors, die nicht als bloß vorgetäuscht zu durchschauen sind, wenn wir folgen wollen. Gleichzeitig kann der Autor ihnen Sätze in den Mund legen, die von ihm (nicht von der Figur) ironisch gemeint sind; er spielt also für einen Moment seine eigene Figur und stört damit in gewisser Hinsicht die Fiktion. Ironie erzeugt hier eine besondere Form der Ambiguität, die darin besteht, dass ich eine Äußerung als fiktional (von der Figur gesprochen) und nichtfiktional (vom Autor gesprochen) erkenne. Wo man fiktionale Vermittlungsinstanzen hat (Erzähler usw.), kann dies noch vielschichtiger werden.

¹⁸ Curries Jahresangabe; laut Internet Movie Database stammt der Film aus dem Jahr 1939, vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0031143/?ref_=nv_sr_1>; vgl. auch <<http://www.the-guardian.com/film/pictures/image/0,8545,-10104248057,00.html>>.

¹⁹ Er erklärt das „big empty houses“-Beispiel damit, dass Sprecher wie der zitierte „[are] seriously asserting that their vaudeville experience has prepared them for grim and ghostly buildings“ (Currie 2006: 130). Das halte ich nicht für plausibel. Der Witz ergibt sich m. E. nur dann, wenn man den Sprecher so versteht, dass die Vaudeville-Bühne ihn an leere Häuser gewöhnt habe.

²⁰ Gegebenenfalls des Erzählers in narrativ vermittelten Dialogen.

Anders als Currie meint, ist diese Art von Dialog nicht auf „staged or filmed humour“ (129) beschränkt. Das obige Beispiel von P. G. Wodehouse (der allerdings auch viel Erfahrung mit komischen Bühnendialogen besaß) zeigt dies. Wenn Lord Ickenham auf die Frage „Jamaica?“ antwortet „No, she went of her own free will“, so scheint es uns, als habe er, aufgrund seines Verhörers, eine absurd falsche Perspektive eingenommen. In diesem Fall bewerten wir die Äußerung nicht als ironisch. Dies wird sie erst, wenn wir annehmen, er habe seinen Gesprächspartner bewusst missverstanden und spiele den Verhörer nur. Der Leser, der die Äußerung nicht verhört, sondern sich den Verhörer überhaupt erst erschließen muss, nimmt die Ironie wahr; ob diese aber auch innerhalb der Fiktion vorliegt, bleibt offen. Wir haben es also einmal mehr mit einer mehrfachen Ambiguität zu tun.

Eine besondere Verbindung von Ironie und Ambiguität findet sich schließlich in Fällen, in denen ein (fiktionaler) Hörer auf eine ironische Äußerung mit einer mehrdeutigen Äußerung reagiert bzw. die ironische Äußerung als mehrdeutig auffasst. Hier geht der Hörer zwar nicht direkt auf die Ironie ein, aber er zeigt, dass er sie erkannt hat, weil er sie als Spiel auffasst, in das er einsteigt. Die beiden gewitzten Diener-Narren Speed und Lance in Shakespeares *The Two Gentlemen of Verona* liefern ein Beispiel dafür.²¹ Speed redet seinen Kollegen übertrieben ehrfürchtig mit „Signor Lance“ an; er tut also so, als sei Lance ein Herr: „What news with your mastership?“ Lance tut seinerseits so, als habe er den freundlichen Spott nicht verstanden, weil er „mastership“ eine andere Bedeutung gibt: „With my master’s ship? Why, it is at sea“. Dass der Verhörer hier nur gespielt ist, zeigt sich in der Reaktion Speeds, der seinen Gesprächspartner gut kennt: „Well, your old vice still: mistake the word“ (3.1.275-77). Speed erkennt Lance also, wie sich ein anderer Narr bei Shakespeare selbst charakterisiert, als „corrupter of words“.²² Den Spott kann Lance parieren, indem er geschickt mittels eines als Verhörer getarnten Wortspiels das Thema wechselt. Speed pariert dann im Gegenzug mit einem Wortspiel, indem er einerseits auf Lances altes „Laster“, das Wort-Missverstehen, Bezug nimmt (und das Missverstehen damit als bewusste Boshaftigkeit, nicht als Dummheit erkennt) und andererseits Lance als „old vice“ bezeichnet und damit als gewitzt-komische Verkörperung des Lasters aus dem Moralitätenspiel.²³ Eine vielleicht ungeplante Ambiguität in der doppelten Kommu-

²¹ Ich bin Angelika Zirker für den Hinweis auf diese Stelle ebenso dankbar wie für weitere Anregungen und kritisches Feedback.

²² Feste bezeichnet sich so gegenüber Viola in *Twelfth Night* (3.1.35).

²³ Die Verbindung von Vice und Wortspiel lässt Richard III bei Shakespeare erkennen, der sich mit dem Vice identifiziert: „Thus like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word“ (3.1.82-83). William C. Carroll geht in der Arden-Ausgabe von *The Two Gentlemen of Verona* nicht darauf ein, dass Speed hier zunächst Lances altes Laster meint (und nur sekundär auf die Figur aus dem Moralitätenspiel anspielt). Auch ist ganz unverständlich, dass Carroll meint, „his verbal mistakings, unlike those of the Vice, are usually inadvertent rather than self-conscious“ (2004: 221; Anmerkung zu 3.1.278).

nikation des Dramas zeigt sich darin, dass zwar Speed und Lance sehr genau wissen, was sie tun, aber der Zuschauer oder Leser der Szene womöglich nicht merkt, was gespielt wird. So ist im *Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry* zu lesen: „Lance fails to grasp the irony of Speed's address“ (Ferguson 2013: 80), was umso mehr erstaunt, als Lance sich wenig später nicht nur als Meister homophoner Wortspiele, sondern auch des virtuosen Umgangs mit Synonymen zeigt, wenn er „nameless virtues“ als „bastard virtues“ bezeichnet (3.1.309-10).

2. *Ambiguität aufgrund der zusätzlichen kommunikativen Bedeutung einer ironischen Äußerung*

Meine weiteren vorgeschlagenen Arten der Beziehung von Ambiguität und Ironie kann ich sehr viel knapper behandeln. Die zweite beruht darauf, dass Ironie, die ja neben einer bestimmten Sprachverwendung auch durch einen Effekt gekennzeichnet ist (Hutcheons *edge*), eine Äußerung mit Bedeutung anreichert. Es ist also nicht nur so, dass Ironie häufig mit Ambiguität arbeitet oder einhergeht; der ironische Sprachgebrauch selbst verändert die Bedeutung zumindest in pragmatischer (wenn nicht strikt in semantischer) Hinsicht. Anders ausgedrückt: Es macht einen Unterschied, ob ich sage „my wild fancy was surpassed by an even wilder one“ oder „my wild fancy was surpassed by sober reality“, auch wenn, wie wir soeben angenommen haben, Letzteres semantisch die Bedeutung von Ersterem hat. Das, was bei der Ironie hinzutreten kann, ist also der durch das Aufrufen (und Negieren) des Literalsinns bzw. der durch das im Negieren erfolgende Aufrufen des Literalsinns ausgelöste Effekt. Dieser kann in einer Implikatur bestehen:²⁴ Im vorliegenden Fall ist etwa die pragmatische Bedeutung der Äußerung darin zu sehen, dass der junge Pip als immer noch realitätsblind und selbstbezogen charakterisiert wird.

Ich halte es für gerechtfertigt, hier von einer Form der Ambiguität zu sprechen, weil durch dieselbe Äußerung mehrere Interpretationen ausgelöst werden. Ambiguität ergibt sich also nicht nur dadurch, dass eine Äußerung ironisch sein kann oder nicht (bzw. es für den einen Hörer ist und für den anderen nicht). Eine als ironisch erkannte oder interpretierte Äußerung ist darüber hinaus auch dadurch mehrdeutig, dass zum einen die wörtliche Bedeutung ihres Gegenteils aufgerufen wird und zum anderen eine zusätzliche Bedeutung, die der Auslöser des für die Ironie nötigen Effekts (oder *edge*) ist, also klassischer Weise die (strenge oder milde) Verspottung des Gegenübers (als Korrektiv) und auch die Selbstdistanzierung oder -demütigung. Im vorliegenden Beispiel aus *Great Expectations* wird durch die Wortwahl „sober reality“, die ironisch negiert wird, einerseits vermittelt, dass Pip immer noch Illusionen nachjagt, andererseits wird der Kon-

²⁴ Zur Beschreibung der Ironie im Kontext des Griceschen Modells siehe Dynel (2013). Ich bezweifle allerdings Dynels verabsolutierende Annahme, „irony [...] generates conversational implicature invariably carrying negative evaluation“ (403).

trast aufgerufen, der Pips Irrtum umso deutlicher hervortreten lässt und damit den Spott des erzählenden Ichs sichtbar macht. (Die nüchterne Realität der Desillusionierung wird für Pip kommen; die ironische Stelle hier kann also auch als Vorausdeutung gelesen werden.) Der Kontrasteffekt wird durch die Lesart als Gedankenbericht verstärkt. Ich halte es für gerechtfertigt, hier von Ambiguität (im Sinne einer Mehrfachbedeutung) zu sprechen, denn ich kann mich als Leser immer entscheiden, ob die ironische Aussage vornehmlich die Bedeutung hat, das Gegenteil auszudrücken, oder ob sie vornehmlich die pragmatische Bedeutung der Distanzierung, Verspottung usw. hat.

Zu den z. T. sprechakttheoretisch zu beschreibenden Effekten zählt auch, dass der Sprecher selbst durch die Ironie charakterisiert wird. Ein Beispiel hierfür findet sich in dem geistlichen Sonett „At the round earth’s imagined corner“ von John Donne. Darin heißt es in den letzten Zeilen: „here on this lowly ground / Teach me how to repent, for that’s as good / As if thou’dst sealed my pardon with thy blood“ (Donne 2010: 536, Z. 12–14).

Die Ironie besteht hier darin, dass der Sprecher, der sich an Gott bzw. Christus wendet, nicht zu wissen scheint, dass seine Begnadigung längst durch das Blut des Angesprochenen besiegelt ist. In diesem Fall würde es sich um eine Form dramatischer Ironie handeln (unser Fall 1.2): der Leser denkt daran, dass im christlichen Kontext der Kreuzestod Erlösung bedeutet, während der Sprecher dies nicht zu wissen scheint. Eben diese Charakterisierung des Sprechers als offenbar unwissend ist aber ein Bestandteil von Donnes Aussage im Gedicht: Der Sprecher muss, damit er die Reue lernt, gewissermaßen vergessen, dass er bereits begnadigt ist. Eine alternative Lesart besteht darin, dass der Sprecher selbst ironisch ist, denn er weiß von dieser Erlösungshandlung. In diesem Fall hätte die Ironie den Effekt, ihn nicht ohne Schlaueit im Gespräch mit Gott zu zeigen.

3. Ambiguität aufgrund des Simulationscharakters einer ironischen Äußerung

Meine dritte Kategorie in der Beziehung von Ambiguität und Ironie beruht darauf, dass Ironie, seit der klassischen Antike (aber bis in Theorien der Gegenwart),²⁵ als eine Form der Vortäuschung angesehen worden ist, und zwar entweder als *dissimulatio* oder als *simulatio*, also in der wertmäßigen Herabstufung der eigenen Position, z. B. durch *understatement* (*litotes*) (Müller 1989: 190-91), oder in der „positiven Vortäuschung einer eigenen, mit einer Meinung der Gegenpartei übereinstimmenden Meinung“ (Lausberg 1973: Par. 902.2 nach Quintilian

²⁵ Vgl. Lapp (1992). Zur Diskussion, ob es sich bei Ironie um *pretence* handelt oder um *echoic mention* (einer Äußerung, von der sich der ironische Sprecher distanziert), siehe z. B. Curry (2006) einerseits und z. B. Sperber/Wilson (1981) und Wilson (2006) andererseits. Für das Verhältnis von Ironie und Ambiguität sind diese Definitionsunterschiede i. d. R. nicht entscheidend. Sie beruhen letztlich darauf, welche Funktion ironischer Äußerungen betont wird; in keinem Fall sind *pretence* und *echoic mention* hinreichende Definitionen.

6.3.85). Ein Beispiel für *dissimulatio* ist Mark Antonys scheinbar selbstkritische Äußerung „I am no orator“ in seiner berühmten Rede im dritten Akt von *Julius Caesar* (3.2.219; dazu Knappe/Winkler [im Druck]). Ein Beispiel für die zweite Variante ist seine Aussage „For Brutus is an honorable man“ (3.2.84 u. ö.), die vortäuschen soll, dass er der Meinung des Volkes ist. Beide Varianten der Vortäuschung können entweder dazu dienen, den eigenen Standpunkt zu verbergen (d. h. der andere soll nicht merken, dass Ironie vorliegt) oder, und dies ist die eigentliche rhetorische Ironie, es soll vielmehr durch *dis/simulatio* die Gegenposition als falsch hervortreten.

Hier bemerken wir schon, dass die Vortäuschung mit der Sichtbarmachung der Vortäuschung einhergeht.²⁶ Dabei sehen wir von dem sich der Lüge nähernden Fall der Verbergung der Ironie ab: Antonys Aussage ist keine Lüge, weil die eigene Partei bzw. der eingeweihte Leser merkt, dass Ironie vorliegt. Auch in diesem Fall paaren sich Vortäuschung und Sichtbarmachung der Vortäuschung, nur dass sie hier auf verschiedene Kommunikationspartner verteilt sind, was zurückverweist auf unsere erste Verbindung von Ironie und Ambiguität. Bekanntlich gibt es Hinweise (sogenannte Ironiesignale), welche die Täuschung als solche erkennen lassen und damit aufheben. Dies kann durch Intonationsmuster (etwa Übertreibungen) geschehen, welche auf die ironische *dis/simulatio* hinweisen, oder durch die Wiederholung der Äußerung, die in der *Hamlet*-Passage besonders raffiniert verwendet wird, weil sie einerseits suggeriert, dass Polonius ironisch spricht, andererseits aber auch dazu dient, ihn stereotypisch als geschwätzigen Alten darzustellen. Die Wiederholung ist auch Ironiesignal in der erwähnten Rede Mark Antonys in *Julius Caesar* (vgl. Knappe/Winkler [im Druck] 64).

Die Verbindung zur Ambiguität ergibt sich nun dadurch, dass die Vortäuschung als *dis/simulatio* zusammengeht mit der Wahrheit. Letztere ist nicht identisch mit dem Ironiesignal, aber das Signal weist auf sie hin, weil es zeigt, dass Ironie keine Lüge bedeutet. Bei der Ironie wird, wie bei der Lüge, nicht das Gesagte gemeint. Aber im Gegensatz zur Lüge besteht keine Täuschungsabsicht. Wir haben es hier mit einer anderen Art von Ambiguität zu tun als in den bisher besprochenen Fällen, nämlich mit dem Miteinander von sich eigentlich ausschließenden Bedeutungen, nun nicht auf semantischer Ebene, sondern, wie ich vorschlagen möchte, auf der Ebene von Fiktionalität versus Nichtfiktionalität. Lapp (1992) bezeichnet Ironie als simulierte Sprechhandlung; ich würde es so formulieren, dass durch die Simulation eines Literalsinns etwas der Fiktion zumindest Analoges geschaffen wird, das gleichzeitig nichtfiktional unterlaufen wird. Unser Ausgangsbeispiel Defoe kann hierfür erhellend sein: Der „*True-Born Englishman*“ ist, wenn er als Wirklichkeitsbeschreibung aufgefasst wird, eine Fik-

²⁶ In Gricescher Terminologie findet sich dies bei Dynel so ausgedrückt: „[I]rony is intentionally produced by the speaker in the form of overt untruthfulness, based on flouting the first maxim of Quality, to generate conversational implicature, which is to be duly recognized by the hearer“ (2013: 404).

tion; er existiert nur in der möglichen, aber nicht wirklichen (und von Defoe auch nicht gewünschten) Welt eines reinrassigen England; nichtfiktional und ironisch gesprochen beschreibt der Ausdruck etwas wirklich Anzutreffendes, nämlich den verblendeten Stolz auf die eigene Rasse.

Wir können feststellen, dass uns die Beschreibung des Verhältnisses von Ironie und Ambiguität hilft, die Beziehung von Faktualität und Fiktionalität zu reflektieren. Ironie ist ein Grenzphänomen, das zugleich innerhalb und außerhalb der durch die Fiktion beschriebenen möglichen Welt existiert. Wir sehen dies bei dramatischer und narrativer Ironie, die durch das Miteinander von interner und externer Kommunikation entsteht. Auch auf Seiten des ironischen Sprechers findet sich diese Doppelung: Er spielt eine Rolle, schafft zumindest für einen Moment eine Fiktion, bezieht sich aber doch, anders als die Fiktionen von Literatur, Theater und Film, notwendigerweise und unmittelbar auf die wirkliche Welt. Ich möchte schließen mit dem Verweis auf eine ironische Metareflexion über das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit aus dem Munde des Spötters Touchstone in Shakespeares *As You Like It*:

TOUCHSTONE When a man's verses cannot be understood, nor a man's good wit seconded with the forward child, understanding, it strikes a man more dead than a great reckoning in a little room. Truly, I would the gods had made thee poetical.

AUDREY I do not know what poetical is. Is it honest in deed and word? Is it a true thing?

TOUCHSTONE No, truly; for the truest poetry is the most feigning [feigning], and lovers are given to poetry, and what they swear in poetry may be said, as lovers, they do feign. (3.3.10-19)

Bei Touchstone verbinden sich Ironie und Paradox, wenn er sagt „The truest poetry is the most feigning“ (ironisch deshalb, weil auch das Gegenteil wahr ist; vgl. Leimberg 1979). Sein Satz ist mehrdeutig, weil er einerseits heißen kann, dass noch die ‚wahrste‘ Dichtung letztlich eine Täuschung (Fiktion) ist, andererseits aber auch die am meisten vortäuschende, fingierte Dichtung die ‚wahrste‘ ist. So verweist uns die Ironie auf eine Ambiguität, die darin besteht, dass Fiktion *als* Fiktion die Wahrheit sagt.

Literatur

- Bauer, Matthias, und Sigrid Beck (2014) „On the Meaning of Fictional Texts“. *Approaches to Meaning: Composition, Values, and Interpretation*. Hgg. Daniel Gutzmann, Jan Köpping und Cécile Meier. Leiden: Brill. 250-75.
- Bauer, Matthias, Joachim Knape, Peter Koch und Susanne Winkler (2010) „Dimensionen der Ambiguität“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 40.158: 7-75.
- Behler, Ernst (1998) „Ironie“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Band 4. Tübingen: Niemeyer. 599-624.

- Booth, Wayne C. (1974) *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Currie, Gregory (1990) *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- (2006) „Why Irony is Pretence“. *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*. Hg. Shaun Nichols. Oxford: Oxford Univ. Press. 111-33.
- Davies, David (2007) *Aesthetics and Literature*. London: Continuum.
- Defoe, Daniel (2003) „The True-Born Englishman: A Satyr [1700]“. *Satire, Fantasy and Writings on the Supernatural by Daniel Defoe*. Hgg. W. R. Owens und P. N. Furbank. Bd. 1. London: Pickering and Chatto. 77-122.
- Dickens, Charles (2008) *Great Expectations* [1861]. Hgg. Margaret Cardwell und Robert Douglas-Fairhurst. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Donne, John (2010) *The Complete Poems*. Hg. Robin Robbins. Harlow: Longman.
- Ducrot, Oswald (1984) „Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation“. *Le dire et le dit*. Paris: Editions de Minuit. 171-233.
- Dynel, Marta (2013) „Irony from a Neo-Gricean Perspective: On Untruthfulness and Evaluative Implicature“. *Intercultural Pragmatics* 10.3: 403-31.
- Ferguson, Margaret (2013) „Fatal Cleopatras and Golden Apples: Economies of Wordplay in Some Shakespearean ‚Numbers‘“. *The Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry*. Hg. Jonathan F. S. Post. Oxford: Oxford Univ. Press. 77-94.
- Fludernik, Monika (2007) „Interfaces of Language: The Case of Irony“. *Irony Revisited: Spurensuche in der englischsprachigen Literatur*. Hgg. Thomas Honegger, Eva-Maria Orth und Sandra Schwabe. Würzburg: Königshausen und Neumann. 11-26.
- Hutcheon, Linda (1994) *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Knape, Joachim, und Susanne Winkler (im Druck) „Strategisches Ambiguieren, Verstehenswechsel und rhetorische Textleistung: Am Beispiel von Shakespeares Antony-Rede“. *Ambiguität: Produktion und Rezeption / Ambiguity: Production and Perception*. Hg. Susanne Winkler.
- Lapp, Edgar (1992) *Linguistik der Ironie*. Tübingen: Narr.
- Lausberg, Heinrich (1973) *Handbuch der literarischen Rhetorik* [1960]. 2. Aufl. München: Hueber.
- Leimberg, Inge (1979) „‚The Truest Poetry Is the Most Feigning‘: Dichtung und Wahrheit in *As You Like It*“. *Studien zur englischen Philologie: Edgar Mertner zum 70. Geburtstag*. Hgg. Herbert Mainisch und Dieter Rolle. Frankfurt: Lang. 51-81.
- Müller, Wolfgang G. (1989) „Ironie, Lüge, Simulation und Verwandtes“. *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Hg. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler. 189-208.
- Nugent, Elliott (1939) Dir. *The Cat and the Canary*. Original play by John Willard [1922]. Los Angeles: Paramount Pictures.
- Oxford English Dictionary Online (OED)*. Oxford: Oxford Univ. Press. (<http://www.oed.com/>)

- Quintilianus, Marcus Fabius Quintilianus (1988) *Ausbildung des Redners: Zwölf Bücher*. 2. Aufl. Hg. und übers. Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Reboul, Anne (2001) „Represented Speech and Thought and Auctorial Irony: Ambiguity and Metarepresentation in Literature“. *Quitte ou Double Sens: Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landbeer*. Hgg. Paul Bogaards, Johan Rooryck und Paul J. Smith. Amsterdam: Rodopi. 253-77.
- Shakespeare, William (2006) *As You Like It*. Hg. Juliet Dusinberre. London: Thomson Learning.
- (1982) *Hamlet*. Hg. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. London: Methuen.
- (2006) *Julius Caesar*. Hg. David Daniell. The Arden Shakespeare. London: Thomson Learning.
- (2009) *King Richard III*. Hg. James R. Siemon. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury Publishing.
- (2008) *Twelfth Night*. Hg. Keir Elam. The Arden Shakespeare. London: Cengage Learning.
- (2004) *The Two Gentlemen of Verona*. Hg. William C. Carroll. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury Publishing.
- Sperber, Dan, und Deirdre Wilson (1981) „Irony and the Use-Mention Distinction“. *Radical Pragmatics*. Hg. Peter Cole. New York: Academic Press. 295-318.
- (1995) *Relevance: Communication and Cognition*. 2. Aufl. Malden: Blackwell.
- Waltereit, Richard (2006) *Abtönung: Zur Pragmatik und historischen Semantik von Modalpartikeln und ihren funktionalen Äquivalenten in romanischen Sprachen*. Tübingen: Niemeyer.
- Wilson, Deirdre (2006) „The Pragmatics of Verbal Irony: Echo or Pretense?“ *Lingua* 116: 1722-43.
- Winter-Froemel, Esme, und Angelika Zirker (2010) „Ambiguität in der Sprecher-Hörer-Interaktion: Linguistische und literaturwissenschaftliche Perspektiven“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40.158: 76-97.
- (im Druck) „Ambiguity in Speaker-Hearer-Interaction: A Parameter-Based Model of Analysis“. *Ambiguität: Produktion und Rezeption/Ambiguity: Production and Perception*. Hg. Susanne Winkler.
- Wodehouse, P. G. (1966) *Uncle Dynamite* [1948]. Harmondsworth: Penguin.

„Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten“ – Tendenzen der literarischen Autofiktion von *Fils* (1977) bis *Hoppe* (2012)

Jutta Weiser

Das Titelzitat des vorliegenden Beitrags – im französischen Original heißt es „fiction d'événements et de faits strictement réels“ – stammt aus der bekannten ‚Definition‘ der Autofiktion auf der hinteren Umschlagseite des Romans *Fils* (1977) von Serge Doubrovsky, der den Neologismus *autofiction* ins Leben gerufen hat. Gegenstand des Romans ist ein Tag aus dem Leben des Literaturprofessors ‚Serge Doubrovsky‘, beginnend mit der Erinnerung an einen nächtlichen Traum gefolgt von der Fahrt zum Psychoanalytiker durch die Straßen New Yorks, der Analysezitation, in der der Traum gedeutet wird, und schließlich einer Seminarsitzung über Racines *Phèdre* an der New York University. Wie in der Autobiographie weisen alle erzählten Ereignisse programmatisch einen authentischen Bezug zum Leben des Autors auf und sind von diesem sogar noch einmal peinlich genau auf ihre faktische Richtigkeit überprüft worden:

En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés. La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo-journée, qui serve de fourre-tout à la mémoire. (Doubrovsky 1988: 69)¹

Wenngleich der Klappentext eine „Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten“ ankündigt, wird *Fils* auf der Titelseite als ‚Roman‘ deklariert und somit einem fiktionalen und nicht dem überwiegend faktualen Genre der Autobiographie² subsumiert. Augenscheinlich verschmelzen faktuales und fiktionales Erzählen zu einer paradoxen Einheit; schließlich liegen das autobiographische Projekt und die paratextuelle Gattungszuordnung im Widerstreit. Zwar legt Doubrovsky selbst nahe, dass die Kennzeichnung als Roman möglicherweise nur eine Strategie sei, um die Autobiographie eines unbedeutenden Mannes an den Leser heranzutragen.³ Stimmt man dieser Erläuterung zu, so wäre die Autofiktion lediglich die

¹ „Nach Art einer ordentlichen und gewissenhaften Autobiographie sind die dargestellten Fakten und Handlungen der Erzählung tatsächlich meinem eigenen Leben entnommen; Orte und Zeiten wurden sorgsam überprüft. Der Teil der romanesken Erfindung beschränkt sich darauf, den Rahmen und die Umstände eines Pseudo-Tags zu liefern, der dem Gedächtnis als Aufbewahrungsort dient“. (Alle Übersetzungen sind von mir, J. W.)

² Obgleich sich zweifellos in jede Autobiographie auch fiktive Elemente einschleichen, überwiegt hier – im Unterschied zum Roman ebenso wie zur Autofiktion – das Faktische. Vgl. dazu Schäfer (2008: 306).

³ Vgl. Doubrovsky (1988: 69): „La fiction serait donc ici une ruse du récit; n'étant pas de par son mérite un des ayants droit de l'autobiographie, l'homme quelconque que je suis doit, pour capter le lecteur rétif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une

Autobiographie der kleinen Leute, die sich in Auflagenhöhe und Verkaufszahlen, nicht aber in gattungstypologischer Hinsicht von den *Bekenntnissen* eines Aurelius Augustinus oder Jean-Jacques Rousseau unterschiede. Dennoch greifen der Bekanntheitsgrad des Autors in Kombination mit den verlegerischen Vermarktungsstrategien als Differenzierungskriterium zwischen Autobiographie und Autofiktion zu kurz. Doubrovsky selbst kommt es offensichtlich gerade auf die Unentscheidbarkeit zwischen dem autobiographischen und dem romanesken Diskurs an: „Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il [le texte] fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte“ (Doubrovsky 1988: 70).⁴

In der französischen Diskussion wird die *autofiction* bis heute weitgehend als literarisches Genre betrachtet,⁵ welches als „entre-deux“ eine Leerstelle zwischen dem Roman und der Autobiographie innerhalb des Gattungsmodells Philippe Lejeunes ausfüllt, insofern dem Leser sowohl ein *pacte autobiographique* (durch die Namensidentität von Autor und Ich-Erzähler) als auch ein *pacte romanesque* (durch die paratextuelle Gattungszuordnung) angeboten werden.⁶ Marie Darrieu-secq hat in ihrem vielzitierten Artikel „L'autofiction: un genre pas sérieux“ auf das Angebot beider Pakte seitens des Autors sowie das beständige Oszillieren zwischen dem Autobiographischen und dem Romanesken aufmerksam gemacht, welches aufgrund der „fictionnalisation‘ du factuel“ und der „factualisation‘ du fictif“ einen „unentscheidbaren Text“ („texte indécidable“) hervorbringe (Darrieu-secq 1996: 378).

In der hiesigen Frankoromanistik geht die Tendenz dahin, die Autofiktion nicht nur als neues hybrides Genre, sondern darüber hinausgehend auch als Provokation gängiger Gattungssysteme aufzufassen, so dass sie als eine Art Konterdiskurs zum herkömmlichen Textbegriff und den damit verbundenen Klassifizie-

existence imaginaire“./„Die Fiktion wäre hier also eine List der Erzählung. Da ich nicht zu denjenigen gehöre, die sich das Recht auf eine Autobiographie verdient haben, muss ich als ‚gewöhnlicher Mensch‘, dem widerspenstigen Leser, um ihn für mich einzunehmen, mein wirkliches Leben in der glanzvolleren Gestalt eines erfundenen Lebens unterjubeln“.

⁴ „Er [der Text], der weder eine Autobiographie noch ein Roman ist im engeren Sinn, operiert in einem Zwischenbereich als ein unablässiges Verweisen an einem Ort, der außerhalb des Textgeschehens nicht möglich und nicht fassbar ist“.

⁵ Jacques Lecarme spricht beispielsweise von einem „sous-genre romanesque“, einer Untergattung des Romans (Lecarme 2004: 14). In den jüngeren Publikationen fällt das Urteil in der Regel differenzierter aus; nach Genon bezeichnet der Terminus „tout autant un genre qu'une posture énonciative“/„ebenso eine Gattung wie auch eine Äußerungshaltung“ (Genon 2013: 9).

⁶ Lejeune spricht von „cases aveugles“, (Leerstellen) in Bezug auf solche Fälle, in denen beispielsweise der Romanheld den Namen des Autors trägt, so dass hier zwar durch die Gattungszuordnung ein *pacte romanesque* geschlossen wird, während mit der Namensidentität ein Indikator für den *pacte autobiographique* vorliegt (vgl. Lejeune 1975: 31). Doubrovsky scheint von Lejeunes Feststellung, es gebe praktisch keinen Roman, in dem der Held mit dem Autor namensidentisch sei, inspiriert gewesen zu sein und bemerkt selbst in seinem Artikel „Autobiographie/vérité/psychanalyse“, dass *Fils* eine Leerstelle der Gattungssystematik fülle. Vgl. Doubrovsky (1988: 68).

rungen fungiert.⁷ In diesem Sinne argumentiert Claudia Gronemann, dass sich Doubrovskys Konzept weder über rein formale Kriterien wie Namensidentität und paratextuelle Gattungsbezeichnung noch über den außertextuellen Befund eines ambivalenten Autor-Leser-Pakts erfassen lasse; ausschlaggebend seien in erster Linie die Sprachkritik, der zugrundeliegende Wahrheits- und Authentizitätsbegriff sowie das postmoderne Textverständnis, bei dem trotz aller Skepsis die Sinn- und Wahrheitssuche aufrecht erhalten bleibe (vgl. Gronemann 2002: 46-54).

Das Phänomen der Autofiktion erweist sich bei genauerer Betrachtung als wesentlich komplexer als es auf den ersten Blick erscheint und bedürfte einer entsprechend umfassenderen Darstellung, wollte man die unterschiedlichen Begriffsverwendungen und Konzeptualisierungen der letzten Jahrzehnte berücksichtigen, was ich an dieser Stelle ob der gebotenen Kürze nicht zu leisten vermag.⁸ Stattdessen möchte ich mich in einem *close reading* den programmatischen Sätzen auf dem Buchumschlag von *Fils* annähern, welche die wegweisende Konzeption Doubrovskys *in nuce* enthalten.

Im Anschluss daran werde ich – auch wenn dies hier nur skizzenhaft und anhand weniger ausgewählter Beispiele möglich ist – die Linien des daraus hervorgegangenen literarischen Diskurses bis zur Gegenwart umreißen. Ziel meiner Untersuchung ist somit zum einen die systematische Erfassung der Konzeption des Gründervaters der postmodernen Autofiktion und zum anderen ein summarischer Ausblick auf die aktuellen Tendenzen der Fiktionalisierung von Autorschaft und Subjekt.

Was ist Autofiktion? – Versuch eines close reading der Buchrückseite von Fils

Auf dem Buchumschlag des Romans *Fils* lesen wir Folgendes:

Autobiographie? Non, c'est le privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors

⁷ So z. B. Gronemann (2013: 94): „Autofiktionen füllen keine ungenutzte Leerstelle zwischen Roman und Autobiographie, sie erneuern oder komplettieren den Kanon nicht, sondern setzen sich von der Gattungslogik gezielt ab. Die Autofiktion als Diskursmodell konzipiert die Beziehung zwischen Subjekt, Text und Medialität in kritischer Absetzung von repräsentationslogischen Traditionen neu“.

⁸ In der französischen Literaturwissenschaft ist es allgemein üblich, zwischen einer engen und einer weiten Definition des Terminus ‚Autofiktion‘ zu unterscheiden. Die enge Definition stammt von Serge Doubrovsky und beschränkt sich auf die Postmoderne der drei letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Der weiten, a-historischen Definition von Gérard Genette, Vincent Colonna und Philippe Gasparini zufolge wäre jeder Text eine Autofiktion, der faktische und fiktive Elemente kombiniert und in dem ein autodiegetischer und mit dem Autor namensidentischer Erzähler vertreten ist. Demnach zählen z. B. auch Dantes *Commedia* oder Prousts *Recherche* zu den Autofiktionen. Zu den unterschiedlichen Positionen vgl. Kraus (2013: 74-103).

sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fi*ls de mots, alliterations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. (Dobrovsky 1977: Umschlag, Kursivierungen i. O.)⁹

Ich möchte mich Satz für Satz dieser häufig zitierten Passage annähern, die sich dem Leser sicher nicht in allen Teilen unmittelbar erschließt und daher als *captatio lectoris* an exponierter Stelle auf dem Buchumschlag eigentlich völlig ungeeignet scheint.

Autobiographie? Non, c'est le privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. – Zunächst wendet sich Dobrovsky dezidiert gegen die Zuordnung seines Textes zur Gattung der Autobiographie. Es handle sich dabei um ein Vorzugsrecht berühmter Persönlichkeiten, wohl nicht zuletzt auch deshalb, weil damit große Namen wie Augustinus, Rousseau und Goethe verbunden sind. In Anlehnung an Philippe Lejeune hebt Dobrovsky zwei für das autobiographische Schreiben charakteristische Merkmale hervor: das retrospektive Erzählen (die Autoren befinden sich „au soir de leur vie“) und ein gediegener Prosastil („un beau style“).¹⁰ Beide Charakteristika unterläuft Dobrovsky durch seine Art und Weise der Narration, in der erzählendes und erlebendes Ich weitgehend kongruent sind und der gefällige Prosastil durch assoziativ aneinandergereihte Wortfäden (*fi*ls de mots) substituiert wird.

Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. – Diese oxymorale Konstruktion aus Fiktionen und „streng realen Ereignissen und Fakten“ indiziert, dass die herkömmliche Polarität von Fakten und Fiktionen grundsätzlich unterlaufen wird. In der Tat entsprechen die dargestellten Ereignisse angeblich dem Faktischen, während die Form des Diskurses fiktiv sein soll. Wie kann die Form *fiktiv* sein, zumal damit doch vielmehr eine Angelegenheit der *histoire* als des *discours* bezeichnet wird?¹¹ Eine

⁹ „Autobiographie? Nein, das ist ein Privileg der wichtigen Leute, an ihrem Lebensabend und in schönem Stil. Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten, *Autofiktion*, wenn man will, die Sprache eines Abenteurers dem Abenteuer der Sprache überantwortet zu haben, außerhalb der Vernunft und der Syntax des traditionellen oder neuen Romans. Begegnungen, *Wortfäden*, Alliterationen, Assonanzen, Dissonanzen, vor- oder nachliterarische Schreibweisen, *konkrete* Literatur, so wie man Musik ausdrückt. Oder auch Autofriction, geduldig onanistisch, die jetzt darauf hofft, ihre Lust zu teilen“.

¹⁰ Vgl. dazu die Definition von Lejeune (1975: 14): „Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité“./„Retrospektive Erzählung in Prosa, in der eine real existierende Person ihr eigenes Leben darstellt, sofern sie ihre individuelle Geschichte, insbesondere die Entwicklung ihrer Persönlichkeit fokussiert“.

¹¹ Dass diese Zuordnung unstimmt klingt, da die Erzählweise und die Reihenfolge der erzählten Fakten im Grunde keine Kriterien für die Fiktivität darstellen, hat auch Frank Zipfel angemerkt. Vgl. Zipfel 2009: 299: „Die nicht-chronologische psychoanalytisch-assoziative Anordnung der Ereignisse erscheint zwar statistisch gesehen eher untypisch für autobiographisches Schreiben, ist jedoch erzähllogisch im Hinblick auf die Fiktion unpro-

Antwort auf diese Frage bietet die Psychoanalyse, die innerhalb des Konzepts der Autofiktion einen zentralen Stellenwert einnimmt und auf die ich im Anschluss noch einmal ausführlicher zurückkomme.

Mit dem Hinweis auf das ‚Abenteuer der Sprache‘ werden die Signifikanten und das Sprachspiel zum Gegenstand des Schreibens erklärt. Insofern sich die Worte dem Schreiber entziehen und ein Eigenleben innerhalb des Textgewebes führen, steht die *autofiction* im Zeichen der Postmoderne. Es wird implizit eine neue Art des Romanschreibens angekündigt, die sich sowohl gegen den traditionellen Roman als auch gegen den *nouveau roman* abgrenzt. Dieses neue Schreiben konstituiert sich aus: *Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique*. – Mit diesen Worten kennzeichnet Doubrovsky die sprachliche Form seiner Autofiktion als ein Aufeinandertreffen (*rencontres*) und Zusammenlaufen der Wörter zu den titelgebenden Wortfäden, aus denen die Textur des Werkes mit Hilfe von Klangfiguren wie Alliterationen und Assonanzen gewoben wird. Die Rhetorik der phonetisch motivierten *fils de mots* findet sich im Roman *Fils* praktisch umgesetzt, sogar die ‚Wortfäden‘ werden stellenweise durch die typographische Anordnung des Textes sichtbar. Bereits der zitierte Umschlagtext exponiert den klangassoziativen Mechanismus, wenn dem Signifikanten *assonances* im Syntagma die paronomastischen *dissonances* folgen, so dass ferner die Priorität der Form gegenüber dem Inhalt ebenso wie die Prädominanz des Signifikanten über das Signifikat sinnfällig werden.

Im Unterschied zu den Alliterationen und Assonanzen bezeichnet die Dissonanz kein sprachliches, sondern ein primär musikalisches Phänomen. Mittels der Paronomasie (*assonances – dissonances*) werden die semantischen Bereiche Literatur und Musik miteinander verknüpft. Doubrovsky kommt auf diese Weise zur ‚écriture concrète‘ als Bezeichnung für seine eigene Schreibtechnik. Die Begrifflichkeit entlehnt er der von Pierre Schaeffer konzeptualisierten *musique concrète*, bei der Alltags- und Naturgeräusche auf Tonband gespeichert, anschließend elektronisch verfremdet und mit Klängen von Musikinstrumenten kombiniert und neu montiert werden. Die Klangumwandlung konkreter, realer Alltagsgeräusche in ein neu zusammengesetztes Kunstwerk kann somit als musikalisches Analogon der literarischen Autofiktion als einer diskursiven Neukombination ‚realer Fakten‘ betrachtet werden. Ereignisse aus der eigenen Lebensgeschichte werden in einer Weise umgeformt, ausgedehnt, gekürzt oder verfremdet, dass daraus ein ästhetisches Konstrukt entsteht, das auf den Leser dieselbe Faszinationskraft ausübt wie ein Roman.¹²

blematisch, so dass auch auf der von Doubrovsky als relevant angegebenen Fiktionsebene des Erzählens keine wirkliche Fiktionalisierung (z. B. durch eine faktual nicht mögliche Perspektive) stattfindet.“

¹² Unter Berücksichtigung der Montagetechnik, der Verknüpfung von Kunst und Alltag sowie der an die *écriture automatique* erinnernden sprachspielerisch-assoziativen Diskursordnung werden auch die Affinitäten zum Surrealismus sinnfällig, der sich ebenso auf die fundamentalen Einsichten Sigmund Freuds stützt.

Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. – Eine weitere Paronomasie führt zum Begriff der *autofriction*, der ‚Selbstreibung‘ als einer Art einsamer Selbstbefriedigung. Ziel der *autof(r)iction* ist es, die ‚Lust am Text‘ mit dem Leser zu teilen. Mit diesem Schlusssatz, der sicher nicht frei ist von Ironie und Selbstironie, wird die Autofiktion als narzisstische Selbstbespiegelung sinnfällig, was bis heute als Argument zum Zweck der Diffamierung des autofiktionalen Schreibens dient. Darüber hinaus demonstriert diese Formulierung aber auch noch einmal Doubrovskys Nähe zur Psychoanalyse: Der Narziss-Mythos ebenso wie die von Freud entwickelte Konzeption des Narzissmus sind wesentliche Grundlagen der Lacanschen Theorie des Spiegelstadiums. Dieses beinhaltet die Subjektconstitution über das Imaginäre, welche mit der Unerreichbarkeit des Realen sowie mit der These, dass für die Selbsterkenntnis ein Anderer konstitutiv sei, einher geht (vgl. Lacan 1999).

Autofiktion und Psychoanalyse: Das ‚Diktat des Realen‘

In der Tat ist die epistemologische Rückbindung an die Psychoanalyse, die in *Fils* nicht nur das thematische Zentrum bildet, sondern sich auch diskursiv in der assoziativen Struktur des Textes niederschlägt, ein entscheidendes, wenn nicht *das entscheidende* konstitutive Moment der Autofiktion Doubrovskys (vgl. Gronemann 1999: 245-248 und Weiser 2008). Die Verknüpfung der Strukturen des Unbewussten mit dem Sprachspiel geht dabei wesentlich auf die Psychosemiotik Jacques Lacans zurück. Dieser bedient sich in seinen Schriften und Seminaren einer Sprache, die ihren Gegenstand, die Unerschöpflichkeit der Strukturen des Unbewussten, unablässig nachbildet: Homophonien, Paronomasien und Polysemien bestimmen sowohl das Schreiben Lacans als auch dasjenige Doubrovskys. Es verwundert daher kaum, dass der Verfasser von *Fils* in Lacan eher einen Schriftsteller und Dichter sieht als einen Analytiker (vgl. Doubrovsky 1980: 170).

In Analogie zur Psychoanalyse werden im Schreibprozess Fiktionen entwickelt, welche die Annäherung an eine verschüttete Wahrheit ermöglichen. Dies geschieht im Wesentlichen über Assoziationen, Versprecher oder Fehlleistungen, wie sie Freud in seiner *Psychopathologie des Alltagslebens* analysiert hat. Die *aventure du langage* wird bei Doubrovsky zum Vehikel der Wiederentdeckung der eigenen Vergangenheit, so dass die gegenwärtige Schreibszene einen wichtigen Raum einnimmt. Die verdrängten und mit Hilfe des Schreibens erneut an die Oberfläche gelockten Geschehnisse aus dem Leben des Schreibers sind dabei stets von brisanter, wenn nicht traumatischer Natur (denn sonst wären sie – freudianisch gedacht – nicht in Vergessenheit geraten). Im Fall des jüdisch-stämmigen Doubrovsky betrifft dies vor allem das jüdische Schicksal während des Zweiten Weltkriegs.

Ich möchte ferner die These aufstellen, dass das autofiktionale Schreiben einem ‚Diktat des Realen‘ gehorcht. Nach Lacan wäre das Reale dem Subjekt nicht unmittelbar zugänglich, da die libidinöse Ökonomie des Subjekts dem (zumeist trauma-

tischen) Kern des Realen ausweicht. Das Reale wird auf Abstand gehalten und dennoch permanent umkreist, es kehrt beständig wieder und sucht das Subjekt heim; die Erzählung schnürt sich immer enger um den Kern (*noyau*) jenes ‚traumatischen Dings‘, gegen das sich die psychische Abwehr richtet (vgl. Lacan 1973: 66).

Begreifen wir den autofiktionalen Text als Resultat eines ‚Diktats des Realen‘, so folgt daraus zweierlei: Erstens scheint das Reale ungeachtet seiner prinzipiellen Inkommensurabilität punktuell, verschwommen und kontingent im Symbolischen der Sprache auf. Die sich dem Schreiber entziehende Eigendynamik und Spontaneität des Sprachspiels setzen die Mechanismen der Verdrängung und Diskursverknappung sporadisch außer Kraft. Insofern erfolgt eine durchaus programmatische Annäherung an die ‚Wahrheit‘, d. h. an den traumatischen Kern. Mit dem Diskurs der Autofiktion, dem Rahmen einer (fiktiven) *pseudo-journée*, wird eine Syntax geschaffen, in die sich das aus den Sprachassoziationen generierte Unbewusste gewissermaßen wie in eine Schablone hineingießt. Die Autofiktion wäre demnach theoretisch ein schriftliches Äquivalent zur psychoanalytischen *talking cure*. Zweitens impliziert das ‚Diktat des Realen‘, dass dem Schreiber (dem *scripteur* im Sinne Roland Barthes‘) die Verfügungsgewalt über den Text entzogen ist. Diese Einsicht, die mit dem poststrukturalistischen Diktum vom ‚Tod des Autors‘ koinzidiert, hat sowohl handlungspragmatische als auch ethische Konsequenzen, insofern der von der Autorität des Schreibers gelöste, ‚entfesselte‘ Diskurs mitunter ein retraumatisierendes Gefahrenpotential birgt, dem indes der schützende Rahmen einer institutionalisierten *face-to-face*-Therapie fehlt.

Wie sich diese fehlende Autorität über den Text in der Schreibpraxis manifestiert, lässt sich am Beispiel von Doubrovskys *Le livre brisé* (1989) veranschaulichen, dessen Textverlauf von einem einschneidenden Ereignis im Leben des Autors, dem Tod seiner 36jährigen Ehefrau, geprägt ist. Ilse war nicht nur die reale Ehefrau von Serge Doubrovsky, sondern sie ist als Leserin und Kommentatorin des ersten Teils „Absences“ zugleich eine zentrale Figur des Romans.¹³ Sie verfolgt die Entstehung des Buches, das auf schonungslose Weise Gewaltszenen aus ihrem Eheleben, ihre Schwangerschaftsabbrüche und ihre Depressionen bis zum versuchten Suizid thematisiert. Der Titel bezieht sich auf jene ‚Bruchstelle‘ (*brisure*) im Roman, die durch Ilses Tod in der Lebenswirklichkeit *und* im Roman entstanden ist. Ilses Tod steht im Zentrum der letzten hundert Seiten unter der Kapitelüberschrift „Disparition“. Bei den Spekulationen über die bis zum Schluss ungeklärte Todesursache drängt sich unter anderem der Verdacht auf, dass Ilse eventuell durch ihre Lektüre eines besonders drastischen Kapitels über ihre Alkoholexzesse in den Tod getrieben wor-

¹³ Die Wirklichkeitsebenen lassen sich kaum noch differenzieren: Den geläufigen literaturwissenschaftlichen Kommunikationsmodellen entsprechend wäre Ilse als Romanfigur eine ‚fiktive Leserin‘; der Autor will uns aber glauben machen, dass sie zugleich ‚reale Leserin‘ (außerhalb des Textes) ist und dass ihr realer Tod auch denjenigen der Romanfigur impliziert. Aber gibt es hier überhaupt noch ein *hors-texte*? Die derridasche Antwort auf diese Frage ist hinlänglich bekannt und zählt zu den basalen poststrukturalistischen Devisen, denen Doubrovsky verpflichtet bleibt.

den sei: „le chapitre ‚Beuveries‘ l’a liquidée, mon encre l’a empoisonnée, jeu de vérité parfois mortel [...], elle en est morte“ (Dobrovsky 1989: 391).¹⁴ Mit anderen Worten partizipieren das schreibende Subjekt und in diesem Fall auch die involvierte Leserin an einem gefährlichen, mitunter tödlichen Wahrheitsspiel.

Autofiktion zwischen Sprachskepsis und Poststrukturalismus

Es wurde bereits angedeutet, dass die Autofiktion im Zeichen einer prekären Epistemologie entstanden ist, welche in den 70er und 80er Jahren noch wesentlich vom Poststrukturalismus und der damit einhergehenden Problematisierung des Subjekts und der Autorschaft bestimmt ist. Die Infragestellung des Subjekts als Sinngebungsinstanz geht bekanntlich mit der linguistischen Trennung von Signifikant und Signifikat und einer grundlegenden Selbstreferentialität des sprachlichen Zeichens einher.

Die traditionelle, auf der idealistischen Vorstellung eines selbstmächtigen, autonomen Ichs basierende Autobiographie ist unter diesen veränderten Prämissen problematisch geworden. Die Substitution der Fakten durch die Fiktionen in der neuen Autobiographie und Autofiktion lässt sich im Rückgriff auf die Subjekttheorie erklären: Bei Lacan situiert sich das entfremdete, gespaltene Ich „dans une ligne de fiction“ (Lacan 1999: 93). Auf dieser Basis wäre das kohärente retrospektive Erzählen eines autonomen, selbstgewissen Ichs unmöglich. Wäre die Autofiktion folglich als die postmoderne bzw. poststrukturalistische Autobiographie zu begreifen,¹⁵ deren autonome, selbstreferentielle Signifikanten kein Signifikat außerhalb des Textes besitzen und somit den *bios* notwendig dekonstruieren?

Dagegen ließe sich einwenden, dass Dobrovsky selbst dieser historischen Eingrenzung nicht unbedingt zustimmt, wenn er 1999 in einem Interview mit Bezug auf autofiktionale Texte wie Colettes *La naissance du jour* (1928), Jean Genets *Journal du voleur* (1949) und Louis-Ferdinand Célines *D’un château l’autre* (1957) bemerkt: „je n’ai pas du tout inventé l’autofiction. J’ai inventé le nom, le mot. [...] si j’ai inventé le mot je n’ai absolument pas inventé la chose, qui a été pratiquée avant moi par de très grands écrivains“ (Hughes 1999: unpaginiert).¹⁶

Wenn die Autofiktion demnach nicht notwendig an die postmoderne Epistemologie gekoppelt ist, so bleibt sie zumindest der modernen Sprachskepsis in der Nachfolge von Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873) verpflichtet. Ungeachtet des literaturwissenschaftlichen Konsens über die Post-

¹⁴ „das Kapitel ‚Saufereien‘ hat sich erledigt, meine Tinte hat sie vergiftet, bisweilen tödliches Wahrheitsspiel [...], sie ist daran gestorben.“

¹⁵ Arnaud Genon spricht in diesem Sinne von einer „renaissance postmoderne du genre autobiographique“ (Genon 2013: 10).

¹⁶ „Ich habe die Autofiktion keineswegs erfunden. Ich habe den Namen erfunden, das Wort. [...] Zwar habe ich das Wort erfunden, jedoch mitnichten das Phänomen, das es vor mir schon gab und von sehr großen Schriftsteller praktiziert wurde.“

modernität der Autofiktion würde Doubrovsky selbst wohl eher zur Einschätzung der Autofiktion als eines *modernen* Phänomens tendieren, das sich historisch aus der Vorstellung einer autonomen, d. h. von der Intentionalität eines sprechenden oder schreibenden Subjekts gelösten Sprache herleitet, wie sie im ausgehenden 19. Jahrhundert in die Poetologie Mallarmés ebenso wie in die Psychoanalyse Freuds eingegangen ist. Vertreter des Poststrukturalismus wie Foucault, Derrida und Lacan haben die sprach- und subjektkritischen Konzepte der Philosophie Nietzsches, der Psychoanalyse und der modernen Lyrik fortgesetzt und radikalisiert.¹⁷ Doubrovskys Sprachspiele einschließlich der Typographie lassen sich sowohl in die Nähe der *écriture* Lacans als auch in die Nähe von Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) rücken. Die bekannte Devise *céder l'initiative aux mots*, mit der Mallarmé die Loslösung des Klangspiels von jedweder sprachlichen Referentialität postuliert,¹⁸ ist – wie Doubrovsky in einem Artikel mit dem anspielungsreichen Titel „l'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse“ argumentiert – nicht weit entfernt von Freuds Aufforderung an seine Patienten, alles auszusprechen, was ihnen soeben durch den Kopf geht.¹⁹

In *Fils* versucht Doubrovsky, aus den Fakten seiner Lebensgeschichte ein poetisches Syntagma zu kreieren, in dem sich die Signifikanten über phonetische Äquivalenzen miteinander verketteten. Bemerkenswert ist dabei, dass die im Poststrukturalismus prekär gewordene sprachliche Referenz wieder in das Spiel der Signifikanten eingespeist wird:

¹⁷ Ferner ist zu berücksichtigen, dass die Infragestellung des idealistischen Subjekts in der französischen Philosophie nicht erst mit Foucault, Derrida und Lacan beginnt. Im Grunde wird eine grundlegende Skepsis gegenüber dem selbstmächtigen, verlässlichen Ich schon in der Moralistik des 16. und 17. Jahrhunderts (etwa bei Montaigne, La Rochefoucauld, Blaise Pascal oder Pierre Nicole) formuliert. Dieselbe Problematik schwingt in Rimbauds *Je est un autre* mit und verschärft sich später in der Psychoanalyse Lacans. Die philosophie- und subjektgeschichtliche Entwicklung in Frankreich (Moralistik, Skeptizismus, Cartesianismus sowie die Positionen von Sartre, Foucault und Lévinas im 20. Jahrhundert) steht – etwa im Unterschied zu Deutschland mit der Leibnizschen Monadologie sowie der Philosophie Kants, Fichtes, Hegels und Schellings – seit jeher im Zeichen eines zweifelhaften Subjektstatus. Auf die unterschiedlichen subjektgeschichtlichen Entwicklungen in Frankreich und Deutschland und deren Auswirkungen auf das autobiographisch-autofiktionale Schreiben habe ich bereits in einer früheren Publikation (Weiser 2008: 67) aufmerksam gemacht.

¹⁸ Vgl. Mallarmé (1945: 366): „L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase“./„Das reine Werk erfordert das sprachgestalterische Verschwinden des Dichters, der den durch den Zusammenprall ihrer Unregelmäßigkeiten aktivierten Wörtern die Initiative überlässt. Sie entzünden sich an wechselseitigen Reflexen wie ein möglicher Feuerschweif auf Edelsteinen, wobei sie den spürbaren Atem der alten überschwänglichen Schöpferkraft oder die originelle, enthusiastische Lenkung des Satzes ersetzen“.

¹⁹ Vgl. Doubrovsky (1980: 165): „L'association libre“, qui cède l'initiative orale aux mots, relève du même principe qui, sur le plan de l'initiative écrite, conduit à l'avènement du texte“./„Die ‚freie Assoziation‘, die den Wörtern die mündliche Initiative überlässt, beruht auf demselben Prinzip, das im Bereich der Initiative des Schreibens zur Entstehung des Textes führt“.

En écrivant *Fils*, j'ai eu toujours à l'esprit la précision documentaire, tout en laissant liberté entière au verbe. Je ne sais pas si je l'ai déjà dit, mais je sens que lorsque j'écris, je louche, parce que mon œil d'un côté regarde vers le référent – l'histoire qui m'est arrivée – et l'autre œil, en même temps, regarde le jeu des mots, la manière dont ils s'accouplent, s'assemblent etc. Et c'est à l'intérieur de ce jeu des mots que je glisse le référent. (Hughes 1999: unpaginiert)²⁰

In der hier beschriebenen Gratwanderung zwischen der referentiellen und der selbstreferentiellen Funktion des sprachlichen Zeichens gleiten die Fakten in ihrer primär referentiellen Funktion ins Innere des selbstreferentiellen Signifikantenspiels hinein, wobei der Schreiber bemüht ist, dokumentarische Präzision und lautmalerische Spracheffekte gleichzeitig umzusetzen. Die gelungene Koinzidenz des lebensweltlichen Faktums mit dem entsprechenden Sprachspiel scheint mithin den Kern der Poetologie Doubrovskys auszumachen.

Allerdings lässt sich ein derartiges Einspeisen der Fakten in die diskursive Fiktion des Sprachspiels weder mit Mallarmés Poetik der ‚Entrealisierung‘ noch mit der poststrukturalistischen Entreferentialisierung der sprachlichen Zeichen verrechnen. Strenggenommen erscheint das Faktische hier als Störfaktor, als ein Überbleibsel des überkommenen autobiographischen Schreibens, das aus einer früheren, prä-nietzscheanischen Epoche stammt. Die Unvereinbarkeit des Faktisch-Referentiellen mit dem postmodernen Verschwinden des Realen und der semiologischen Autoreferentialität scheint mir indes genau jener kruziale Punkt zu sein, auf den Doubrovsky die Aufmerksamkeit lenkt: die Unmöglichkeit des Autobiographischen im Zeitalter der Sprachskepsis und der prekären Referentialität.

Wenngleich das Biographische in der *Autofiktion* dekonstruiert wird, benötigt letztere die Tradition der Autobiographie als Folie.²¹ Mit Ansgar Nünning könnte man die skizzierte dekonstruktivistische Tendenz um einen konstruktiven Aspekt ergänzen, indem man die Autofiktionen „als Gattungsgedächtnis und Gattungskritik der Autobiographie“ (Nünning 2007: 270) anerkennt. Im Fall Doubrovskys wäre die Gattungskritik im Wesentlichen eine Subjektkritik, während das Gattungsgedächtnis in einer poetologischen Metareflexion besteht, die den Fokus auf die problematische Rekonstruktion der eigenen Geschichte, die Tücken des Schreibens und das Abenteuer der Sprache richtet. Diese Metarefle-

²⁰ „Beim Schreiben von *Fils* hatte ich ständig die dokumentarische Präzision im Kopf und ließ dabei den Wörtern freien Lauf. Ich weiß nicht, ob ich das schon gesagt habe, aber ich habe beim Schreiben das Gefühl zu schielen, denn ein Auge blickt auf den Referenten – die Geschichte, die ich erlebt habe – und das andere Auge blickt gleichzeitig auf das Spiel der Wörter, auf die Art und Weise, wie sie sich paaren, miteinander verbinden usw. Und ins Innere des Wortspiels lasse ich den Referenten einfließen.“

²¹ Vgl. dazu auch Gronemann (1999: 240). Frank Reiser gelangt in seiner Untersuchung der intertextuellen Bezugnahme Doubrovskys auf Sartres *Les mots* zu der Einsicht, dass in *Le livre brisé* zwar das Vorgängermodell würdigend angeeignet werde, aber dennoch eine kritische Distanzierung erfolge, da Sartres Modell „in seinen Verfahren und der Selbstpräsenz und -transparenz des Subjekts in der Retrospektive letztlich dem orthodoxen Rousseauschen Autobiografietypus verpflichtet und dadurch inauthentisch ist“ (Reiser 2004: 222).

xion birgt ein kritisch-dekonstruktives Potential, insofern sie die Paradoxien des Autobiographischen, d. h. die Kluft zwischen dem Leben (*bios*) und der Sprache/Schrift (*graphia*) aufdeckt und konsequent durch die *factio* ersetzt.²² Autofiktion beinhaltet demnach auch eine *Korrektur* des Autobiographischen, insofern sie ein Bewusstsein schafft für die semiologische Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit des Vorhabens, das eigene Leben zu verschriftlichen. Demgegenüber bleibt die Fiktion im Sinne einer literarischen Erfindung auf der Seite der Sprache. Das Ich schreibt sich in die Maschen des Textes ein, es existiert nicht unabhängig von der Sprache: „Pour l’autobiographe, comme pour n’importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n’existe *avant* son texte: Mais la vie de son texte, c’est sa vie *dans* son texte“ (Dobrovsky 1980: 188).²³

Zwischenfazit: Dobrovskys Konzept der Autofiktion

Bevor ich mich der Autofiktion in der Nachfolge Dobrovskys zuwende, möchte ich an dieser Stelle noch einmal in gestraffter Form die Kriterien für das autofiktionale Schreiben festhalten, die sich aus dem bislang Erörterten herleiten:

1. Formal handelt es sich um ein Schreiben in der ersten Person, d. h. Erzähler und Protagonist bilden eine Personalunion, wobei
2. eine Namensidentität zwischen dem autodiegetischen Erzähler und dem Autor besteht.
3. Autofiktionen werden auf der Titelseite als Romane ausgewiesen.
4. Autofiktionen haben einen Bezug zur Gegenwart des Schreibens im Unterschied zur Retrospektive der Autobiographie.
5. Das Syntagma folgt keiner logisch-chronologischen, sondern einer assoziativen Ordnung (Stichwort: „fils de mots“/„aventure du langage“).
6. Autofiktionen basieren prinzipiell auf einer (post-)modernen, sprachskeptischen Epistemologie.
7. Insofern die Autofiktion zwischen dem Autobiographisch-Faktischen und der Romanfiktion oszilliert, ist ihr in gattungstypologischer Hinsicht eine grundlegende Ambiguität eingeschrieben. Die fiktiven Elemente werden in der traditionellen Autobiographie noch rhetorisch überspielt, in der Autofiktion hingegen bewusst ausgestellt.
8. Im Sinne eines ‚Gattungsgedächtnisses‘ und einer ‚Gattungskritik‘ enthält die Autofiktion metapoetologische Reflexionen auf die Problematik autobiogra-

²² In diesem Sinne bemerkt Gronemann (1999: 251): „Wahrhaftigkeit liegt hierbei in dem ‚Versuch‘, die Inkompatibilität von Biographie und Text aufzudecken, anstatt sie durch syntaktische Kohärenz zu überdecken.“

²³ „Für den Autobiographen wie für jeden anderen Schriftsteller existiert nichts, nicht einmal sein eigenes Leben, *vor* dem Text. Vielmehr ist das Leben seines Textes sein Leben *in* seinem Text“.

phischen Schreibens und schafft ein Bewusstsein für die Unvereinbarkeit von Leben und Sprache.

9. Im Sinne der Psychoanalyse kreisen Autofiktionen um einen traumatischen Kern, der punktuell und schemenhaft in der selbstreferentiellen Sprache aufscheint (Stichwort: ‚Diktat des Realen‘) und sich der Verfügungsgewalt des Schreibers/Analysanden entzieht.

Evidentia in narratione: *Realitätseffekte in den Autofiktionen der 1990er und frühen 2000er Jahre*

In den 1990er Jahren werden die Interferenzen von Leben und Schreiben Teil einer multimedial angelegten rhetorischen Strategie, die darauf abzielt, Authentizität zu suggerieren und den Leser glauben zu machen, alles sei ‚wahr‘ und habe sich tatsächlich so zugetragen, wie es geschildert wird. Diese Tendenz führt zu einer generellen Popularisierung der Autofiktion und einem zunehmenden Abrücken vom literarisch-intellektuellen Höhenkamm, wie er in den 80er und den frühen 90er Jahren von der *nouvelle autobiographie* Robbe-Grilletts und Nathalie Sarrautes repräsentiert wurde (vgl. Sarraute 1983; Robbe-Grillet 1985, 1987, 1994). Damit gerät das autofiktionale Schreiben in eine Reihe mit den Reality-Shows des Fernsehens und gibt den Lesern in Analogie zu den Live-Talkshows das Gefühl, unmittelbar an fremdem Leben teilzunehmen.

Die Strategie folgt einer Rhetorik des Vor-Augen-Stellens, der *enargeia* oder – wie es bei Quintilian heißt – der *evidentia in narratione*, d. h. dass „etwas Wahres nicht nur ausgesprochen“, sondern „vorgeführt“ wird.²⁴ Der Akzent verschiebt sich mithin von der psychoanalytischen Diegesis zur intermedialen Mimesis.

Um autofiktionale Realitätseffekte zu erzielen, greifen die Autoren auf unterschiedliche Mittel zurück, so z. B. auf die Nennung nachweislich real existierender Personen wie Schriftstellerkollegen, Fernsehmoderatoren, Verleger oder auch die Erwähnung authentischer Buchtitel (häufig der eigenen) im Roman; sie thematisieren den Schreibvorgang und den Literaturbetrieb und setzen überprüfbare Daten und Ereignisse aus dem eigenen Leben (d. h. solche Fakten, die mit dem allgemein bekannten biographischen Wissen und dem Wikipedia-Eintrag korrespondieren) bewusst ein oder rekurren auf politische, wirtschaftliche oder kulturelle Ereignisse, die aus der Tagespresse bekannt sind.

Teilweise gehen die auf diese Weise erzeugten Realitätseffekte mit einer entsprechenden Affekterregung einher, die wohl am stärksten durch tabuisierte und skandalverdächtige Themen hervorgerufen wird, welche allgemeine Betroffenheit

²⁴ Vgl. Quintilianus (1995: 460-61, IV 2, 64): „evidentia in narratione, quantum ego intellego, est quidem magna virtus, cum quid veri non dicendum, sed quodammodo etiam ostendendum est, [...]“./„Anschaulichkeit ist zwar, wenn ich recht sehe, in der Erzählung ein großer Vorzug, indem etwas Wahres nicht nur ausgesprochen, sondern gewissermaßen vorgeführt zu werden verdient, [...]“.

erzeugen (so z. B. Hervé Guiberts autofiktionale AIDS-Trilogie) oder eine voyeuristische Lust beim Leser auslösen, so z. B. pornographische Darstellungen, die bisweilen – gewissermaßen als exhibitionistisches Sahnehäubchen – von den meist weiblichen Autorinnen als die eigene sexuelle Praxis ausgegeben werden. Beispielhaft dafür ist die Literatur der sogenannten ‚weiblichen Libertinage‘. Diese erlebte um die Jahrtausendwende in Frankreich einen Boom und erreichte ihren Höhepunkt mit der Publikation der Romane *L'inceste* (1999) von Christine Angot, *La Nouvelle Pornographie* (2000) von Marie Nimier und *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) von Catherine Millet. Hierzulande folgten dann mit etwas zeitlichem Verzug Charlotte Roches Verkaufsschlager *Feuchtgebiete* (2008) und *Schoßgebete* (2011).

Das Erscheinen derartiger Skandalromane wird in der Regel von einer hohen Medienpräsenz der jeweiligen Autorin begleitet, was im Hinblick auf den Authentizitätseffekt ebenso wie auf die damit einhergehenden ökonomischen Aspekte (Verkaufszahlen, Auflagenhöhe etc.) ein Übriges tut. So besteht Christine Angots intermediale Poetologie beispielsweise in einem gekonnten Wechselspiel zwischen skandalöser Buchpublikation (in *L'inceste* enthüllt sie den sexuellen Missbrauch durch ihren Vater) und aufsehenerregendem Fernsehauftritt. Der Zuschauer beobachtet live am Bildschirm, wie Angot während Ardissons Talkshow *Tout le monde en parle* beleidigt das Fernsehstudio verlässt und kann in ihrem nächsten Buch ihre subjektive Schilderung des legendären Fernsehauftritts noch einmal nachlesen, bevor die Autorin dann ein weiteres Mal anlässlich der neuen Publikation in Ardissons Sendung zu sehen ist.²⁵ Ganz im Sinne der Quintilianschen *evidentia* wird ‚Wahres‘ hier nicht nur ausgesprochen, sondern auch *vorgeführt*.

Die Differenz zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit wird bei Angot ferner vollständig aufgehoben, insofern die Autorin Epitexte wie Interviews, Rezensionen oder Leserbriefe in ihre Romane integriert. Folglich lässt sich hier auch nicht mehr zwischen der ‚Einschreibung‘ der Autorin in die Fiktion und der ‚Fortschreibung‘ der Autorfiktion durch Journalisten differenzieren.²⁶ Die verblassende Grenze zwischen Fakten, Fiktionen und Inszenierungen geht mit der Durchlässigkeit von Text und medialem Kontext einher.

Rückkopplungseffekte zwischen dem Buch und der medialen Öffentlichkeit sind häufig von den Autoren (bzw. dem dahinterstehenden Kulturbetrieb) bewusst arrangiert und garantieren im Sinne des *all is true* in der Regel eine effektive

²⁵ Zur Nivellierung der Grenze zwischen dem Werk und seinem medialen Kontext bei Angot vgl. Nickenig (2013) und Weiser (2013: 231-234).

²⁶ Die Begrifflichkeit übernehme ich von Innokentij Kreknin, der zum einen zwischen ‚Einschreibungen‘ der Autoren in einen Text und ‚Fortschreibungen‘ dieses Textes durch andere Schreiber (Rezensenten, Kritiker, Verleger, Literaturwissenschaftler usw.) unterscheidet, zum anderen zwischen ‚fiktionaler‘ Ein- und Fortschreibung, d. h. in einem fiktionalen Genre wie z. B. dem Roman, und ‚alltagswirklicher‘ Ein- und Fortschreibung in nicht-fiktionalen Genres wie z. B. dem Interview (vgl. Kreknin 2014: 32-33). Autofiktionen zeichnen sich in der Regel dadurch aus, dass eine heuristische Unterscheidung von fiktionalen und alltagswirklichen Einschreibungen grundsätzlich erschwert bis unmöglich ist.

Vermarktung. Dem Authentizitätseffekt wird mithin auch durch textexterne Faktoren, genauer gesagt durch den Medientrübels um ein Buch und die öffentliche bzw. mediale Präsenz des Autors in Interviews, Lesungen, Fernsehauftritten, im Social Network und auf der eigenen Website, Vorschub geleistet.

In den jüngeren Autofiktionen (etwa der letzten zehn Jahre) lässt sich – nicht nur in Frankreich – die zunehmende Tendenz eines Abrückens von den beschriebenen *make believe*-Strategien zugunsten einer prononcierten Ausstellung der Fiktionalität der Autorfigur im Text beobachten. Ich denke dabei an Texte wie Bret Easton Ellis' *Lunar Park* (2005), Michel Houellebecqs *La carte et le territoire* (2010) oder Felicitas Hoppes *Hoppe* (2012).

Neue Formate der Autofiktion in den letzten zehn Jahren

Wohl nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Kommerzialisierung und Popularisierung der ursprünglich intellektuell ausgerichteten Textsorte ist die Autofiktion in Frankreich in den letzten Jahren verstärkt in Misskredit geraten. Autofiktionen werden als seichte, (selbst)gefällige Texte oder auch als „écriture égoïstique sans ambitions autres que narcissiques“ (Burgelin 2010: 6)²⁷ abqualifiziert. In der Tat lässt sich zu Beginn des neuen Jahrtausends eine solche antiklimaktische Entwicklung bilanzieren. Diese mag einerseits der grundlegenden Abkehr von der postmodern-poststrukturalistischen *terreur théorique* geschuldet sein, mit der dann auch das theoretische Fundament in Frage gestellt wurde, auf dem die *autofiction* Doubrovskys Ende der 1970er Jahre ebenso wie die *nouvelle autobiographie* Robbe-Grilletts in den 1980er Jahren noch errichtet worden waren. Andererseits ist eine zunehmende Medialisierung und Intermedialisierung der Literatur im Zuge der Entstehung und Entwicklung des World Wide Web dafür verantwortlich. Das Internet ist nicht nur ein weiteres Medium neben Presse und Fernsehen, das die bereits skizzierte Vermarktung und Selbstvermarktung von Autoren und Büchern unterstützt, sondern es nimmt darüber hinaus sogar jedwede Hürde zur öffentlichen Selbstdarstellung: Jeder einzelne noch so unbedeutende Mensch hat die Möglichkeit, kostenfrei und ohne großes technisches Knowhow sein Leben in Wort und Bild einer weltweiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Es ist unmöglich zu durchschauen, ob es sich bei Bloggern oder Usern eines Chatrooms um authentische oder erfundene Identitäten handelt. Auch hier ließe sich von ‚Autofiktionen‘ sprechen, insofern sich digitale und digitalisierte Identitäten häufig aus wahren und erfundenen Elementen zusammensetzen.

Der Weblog als neues Format der Autofiktion zeichnet sich durch eine Mischung der Textformen aus: Er knüpft konzeptionell an die Form des Tagebuchs an, ferner an den Kommentar, die Glosse, den Leserbrief und andere journalistische Formate ebenso wie an den elektronischen Newsletter (vgl. Hallet: 2011: 95).

²⁷ „selbstverherrlichende Schreibweise ohne andere als narzisstische Ambitionen“.

Éric Chevillard schreibt seit September 2007 täglich drei kurze, aphoristische Textstücke in seinem Blog mit dem verheißungsvollen Titel *L'autofictif* und gewährt seinen Lesern damit Einblick in seine Schreibwerkstatt, denn nach Ablauf eines Jahres erscheinen die Einträge jeweils noch einmal in Buchform. Bislang sind sechs Bände bei dem kleinen Verlag *Arbre Vengeur* erschienen, die auf der Titelseite und im Untertitel der Gattung des Tagebuchs (*Journal*) zugeordnet werden. Aufschlussreich ist das Vorwort, in dem der Autor auch auf den Titel seines Blogs zu sprechen kommt:

En septembre 2007, sans autre intention que de me distraire d'un roman en cours d'écriture, j'ai ouvert un blog, quel vilain mot, j'ai donc ouvert un vilain blog et je lui ai donné un vilain titre, plutôt par dérision envers le genre complaisant de l'autofiction qui excite depuis longtemps ma mauvaise ironie. [...] Mon identité de diariste est ici fluctuante, trompeuse, protéiforme, raison pour laquelle je n'ai pas renoncé au titre d'origine, somme toute assez pertinent pour nommer cette entreprise. (Chevillard 2009: 7-8)²⁸

Chevillards Blog *L'autofictif* steht mithin im Zeichen der Ironisierung und Persiflage der Autofiktion, die hier als eine bereits ausgelaufene literarische Moderichtung aufscheint.

Auch Chevillards Roman *L'auteur et moi*, der 2012 zur *rentrée littéraire* im Verlagshaus Minuit veröffentlicht wurde, scheint von Strukturen des Hypertextes inspiriert: Der Romantext besteht aus der an eine junge Frau gerichteten Rede eines Ich-Erzählers, der im Restaurant eine Mandelforelle bestellt und stattdessen einen Blumenkohlaufschlag serviert bekommt. Die Erzählung dieser belanglosen Begebenheit wird um Fußnoten des *auteur* ergänzt, die u. a. auf Bekanntes aus der Biographie des realen Autors Éric Chevillard verweisen. Der Fußnotentext übernimmt eine Kommentarfunktion und hat damit einen metatextuellen und metafictionalen Status. Die Identität der textinternen Autorfigur mit dem realen Autor wird zwar deutlich nahe gelegt; dies geschieht allerdings nicht über das Angebot eines ‚autobiographischen Paktes‘ im Sinne Lejeunes, denn im Haupttext fehlt die Namensidentität von Autor, Erzähler und Figur, und der Fußnotentext des *auteur* ist in der dritten Person geschrieben. Beide Kriterien sprächen zusammen mit der paratextuellen Gattungsbestimmung als Roman für eine rein romaneske Fiktion, in die sich dennoch der ‚Autor‘ einschreibt. Dieser übernimmt zunächst die Funktion eines extradiegetischen Kommentators, um dann nach und nach ins Zentrum der Diegese vorzurücken.²⁹

²⁸ „Im September 2007 habe ich, nur um mich von einem in Arbeit befindlichen Roman abzulenken, einen Blog eröffnet, was für ein fieses Wort, ich habe also einen fiesen Blog eröffnet und ihm einen fiesen Titel gegeben, mehr aus Spott über das gefällige Genre der Autofiktion, das seit Langem meine bittere Ironie herausfordert. [...] Meine Identität als Tagebuchschreiber ist hier schwankend, betrügerisch, vielgestaltig; aus diesem Grund habe ich nicht auf den Originaltitel verzichtet, der dieses Unterfangen alles in allem ziemlich genau trifft.“

²⁹ Der Fußnotentext ist insgesamt umfangreicher als der Haupttext; allein die Fußnote 26 erstreckt sich über 111 Seiten des insgesamt knapp 300 Seiten umfassenden Buches.

In Hamburg erschien im gleichen Jahr der Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* von Wolf Haas, der dem Leser eine Rohfassung seines Textes vorzustellen scheint, insofern die fragmentierte Romanfiktion von Notizen des ‚Autors‘ für eine spätere Überarbeitung des Textes unterbrochen wird. In eckigen Klammern lesen wir so z. B. „SPÄTER EINFÜGEN. NÄCHSTE WOCHE SCHNELL 50 SEITEN LEBENSGESCHICHTE ZUSAMMENSCHUSTERN“ (Haas 2012: 154) oder „LIEBER STREICHEN. NERVT“ (Haas 2012: 166). Ähnlich wie in Chevillards *L'auteur et moi* wird eine Autorfigur auf einer Metaebene in den Romantext eingelassen, die für die Komposition der Haupterzählung verantwortlich zeichnet.

Eine andere Form der Fiktionalisierung des Autors vollzieht Michel Houellebecq in seinem Roman *La carte et le territoire* (2010). Auch hier ist der Erzähler heterodiegetisch, dennoch taucht im Roman eine mit dem Autor namensidentische Figur auf, die nach dessen öffentlichem Image modelliert ist: ‚Michel Houellebecq‘ tritt als einsamer, melancholischer und etwas verschrobener Kauz auf den Plan mit Rotwein und Zigarette als unverzichtbare Markenzeichen. Neben der realistischen Modellierung der Autorfigur enthält der Roman weitere Fakten, z. B. die Erwähnung früherer Werke Houellebecqs oder das Auftreten real existierender Nebenfiguren wie des Schriftstellers Frédéric Beigbeder oder der Verlegerin Teresa Cremisi.³⁰ Derartige Realitätseffekte kontrastieren mit der Romanhandlung, in der ‚Houellebecq‘ in einen Kriminalfall verstrickt wird, der in seiner bestialischen Ermordung, der anschließenden Zerstückelung seines Leichnams und dem Begräbnis in einem Kindersarg kulminiert. Dass es sich bei dem selbstironischen Plot um eine reine Fiktion handelt, lässt sich kaum bezweifeln. Oder vielleicht doch?

Im September 2011 – ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans – berichteten die Medien von einem ‚Verschwinden‘ Houellebecqs, nachdem dieser zu geplanten Lesungen anlässlich der niederländischen Übersetzung von *La carte et le territoire* nicht erschienen war. Es kamen Gerüchte über eine mögliche Ermordung auf, wie sie der Roman bereits antizipiert hat; ferner spekulierte man über eine Entführung durch Al-Qaida, bevor Houellebecq unvermittelt wieder in Paris auftauchte. Allem Anschein nach intendiert der Literatur- und Medienbetrieb, indem er dem Gerücht Vorschub leistet, eine Metalepse der Romanfiktion in die Lebenswirklichkeit. Das Gerücht über die Entführung des Schriftstellers inspirierte den Regisseur Guillaume Nicloux wiederum zu einer filmischen Doku-Fiktion, in der Michel Houellebecq selbst die Hauptrolle spielt. Es sollte ein fiktiver Rahmen geschaffen werden, innerhalb dessen sich nicht der öffentliche Autor Houellebecq, sondern der ‚wahre‘ Michel Thomas (so sein bürgerlicher Name) entfalten könne.³¹ Aber auch

³⁰ Zum Spiel mit den Realitätseffekten, das Houellebecq zum einen dazu dient, das überkommene Modell der Autofiktion zu persiflieren und zum anderen dazu, sein öffentliches Autorenimage zu korrigieren vgl. Ott (2013: 223-230) und Weiser (2013: 138-247).

³¹ So erklärt Nicloux in einem Interview am 27.08.2014: „En utilisant l'alibi fictionnel, je voulais aborder le documentaire par une fenêtre inhabituelle afin d'offrir une introspection houellebecquienne hors du commun.... Prendre comme précepte que ‚tout documentaire est une fictio‘ et utiliser le mensonge comme rampe de lancement pour mieux at-

der Film *L'enlèvement de Michel Houellebecq* (2014), in dem Houellebecq seine eigene Rolle spielt, besiegelt das bekannte Autorenimage.

Ein ähnliches Spiel mit ihrem öffentlichen Autorenbild betreibt Felicitas Hoppe in ihrem Roman *Hoppe* (2012). – Hier besteht zwar eine geradewegs ins Auge springende Identität des Autornamens mit dem Buchtitel, gleichwohl handelt es sich um eine schon auf dem Buchdeckel als Roman ausgewiesene Pseudo-Biographie einer Erzählinstanz namens *fb* über die Schriftstellerin Felicitas Hoppe. Also eine *Auto*-Biographie? Nein. Hoppe nimmt hier bewusst den Umweg über eine fiktionale Biographin, deren Initialen nicht zufällig mit denjenigen der realen Autorin und der Protagonistin der Roman-Biographie koinzidieren. Dennoch unterscheidet sich *Hoppe* von den Autofiktionen Doubrovskys durch eine pointierte Nicht-Identität von Erzählerin und Protagonistin, durch das Schreiben über jemand anderen in der dritten Person. Das Ich spaltet sich in zwei Instanzen: die Erzählerin *fb* und die Figur ‚Felicitas Hoppe‘, die natürlich beide nicht mit der Autorin Felicitas Hoppe zu verwechseln sind. Die Nähe erzeugende Namensidentität geht mit einer gleichzeitigen formalen Distanzierung einher, so dass hier eine absurde und hochironische Erzählsituation hergestellt wird. Inhaltlich wird im Roman die ‚offizielle‘ Biographie der Autorin dekonstruiert, indem der durch die Medien des Literaturbetriebs bekannte Version eine weitere Variante zur Seite gestellt wird, für die in diesem Fall indes Felicitas Hoppe mit ihrem Autornamen verantwortlich zeichnet und nicht der journalistische und massenmediale Betrieb.

Hoppe kehrt Doubrovskys Anspruch, „streng reale Ereignisse und Fakten“ in die autofiktionale Form einzubinden genau um, indem sie mittels *fiktiver* Fakten und Ereignisse zunächst den Leser verwirrt, der sich unabwendbar fragen wird, ob denn nun die im Buch zu lesende korrigierte Biographie, die zwar unter der Etikette ‚Roman‘ firmiert, dafür aber aus der Feder Hoppes selbst stammt, oder die bekannte, u. a. auf Wikipedia verzeichnete, indes im Buch als ‚falsch‘ deklarierte Autorenbiographie die richtige sei. Durch das Nebeneinander überprüfbarer Fakten – z. B. die mehrfache Erwähnung eigener, tatsächlich erschienener Bücher wie *Picknick der Friseur* oder *Pigafetta* – und Schilderungen nicht überprüfbarer Details – etwa der Hinweis auf das unveröffentlichte „Erstlingswerk“ *Häsi, das Hasenkind* (Hoppe 2012: 35) – stellt Hoppe jene Glaubwürdigkeit erzeugenden Strategien autofiktionalen Schreibens geradezu aus, indem sie erwiesene und nicht erwiesene Fakten nebeneinander stellt.

Die Konzentration auf das eigene Ich und das damit einhergehende Schreiben in der ersten Person, wie sie in den Autofiktionen in der Nachfolge Doubrovskys

teindre un espace de liberté qui n'a qu'un seul but, la captation d'instant de vérité“ (Cusseau 2014)./„Mit dem Alibi der Fiktion wollte ich das Dokumentarische von einer ungewöhnlichen Seite zur Sprache bringen, um eine ausgefallene Innensicht Houellebecqs zu bieten... den Grundsatz, dass ‚alles Dokumentarische eine Fiktion ist‘ geltend machen und die Lüge als Abschussrampe nehmen, um mehr Freiräume zu erreichen, die nur ein einziges Ziel verfolgen: das Einfangen von Momenten der Wahrheit“.

bis dato üblich waren, werden bei Hoppe von einer ironischen Verdopplungsstrategie abgelöst. Im Unterschied zu Doubrovskys sorgfältiger Überprüfung der Fakten, aber auch im Unterschied zur *make-believe*-Rhetorik der 1990er Jahre partizipiert der Leser von *Hoppe* bewusst an einem Spiel mit Fakten und Fiktionen. Das Ich spaltet sich in unterschiedliche Instanzen innerhalb der Narration, was eine Zersplitterung der ‚Wahrheit‘ zur Folge hat. Bei alledem machen das Fabulieren einer neuen, alternativen Lebensgeschichte, die mit überprüfbaren Fakten bestückt ist, ebenso wie die Verwischung der Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion den ästhetischen Reiz des Romans aus. Hier geht es nicht mehr – wie in der postmodernen Autofiktion des 20. Jahrhunderts – um ein Demonstrieren der sprachskeptischen Unmöglichkeit des (Auto-)Biographischen, sondern um ein Ausloten neuer Möglichkeiten fiktionaler Selbstentwürfe, die mit Doubrovskys Initialprojekt nicht mehr viel gemeinsam haben.

Zusammenfassung: Aktuelle Tendenzen der Auto(r)fiktion

Die unterschiedlichen Formen und Formate der Durchkreuzung von fiktionalem und faktuellem Erzählen in der Gegenwartsliteratur verlangen nach neuen Maßstäben. Heutzutage muss sich autofiktionales Schreiben nicht mehr – wie dies noch für die postmoderne Autofiktion und die *nouvelle autobiographie* zutrifft – durch eine Manifestation der Brüchigkeit des Subjekts und der sprachlichen Referentialität gegen die klassische Autobiographie im Stil Rousseaus oder Goethes abgrenzen. Unter dem Einfluss des Internets und der damit einhergehenden Medialisierung und Intermedialisierung der Erzählliteratur entwickeln die Autoren neue Modelle des literarischen Selbstentwurfs, für deren adäquate Analyse die Literatursemiotik allein nicht mehr ausreicht und darüber hinaus kultursoziologische und medienwissenschaftliche Parameter nötig sind.³²

Ich möchte abschließend die oben beschriebenen gegenwärtigen Tendenzen zusammenfassen, wobei der nachfolgende Katalog keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und sich gewiss fortsetzen ließe.

1. In formaler Hinsicht löst die Tendenz zur Narration in der dritten Person den notwendig autodiegetischen Erzähler der Autobiographie und Autofiktion ab.
2. Daraus folgt die Aufhebung der für das autobiographische und autofiktionale Schreiben noch unerlässlichen (Namens-)Identität von Autor, Erzähler und Figur.

³² Vgl. zu dieser grundlegenden These Weiser/Ott (2013: 7-16) sowie die erkenntnisreiche Studie Kreknin (2014), in der die umfassenden Fiktionalisierungen von Autorschaft im Zusammenspiel der Medien (Romanfiktion, journalistische Epitexte, Weblog etc.) am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst in einer Weise systematisiert werden, die eine Übertragung der heuristischen Leitgrößen auf ähnlich gelagerte Phänomene der Gegenwartskultur erlauben.

3. Das Spiel der Signifikanten wird durch ein Spiel mit dem eigenen Autorenimage substituiert. An die Stelle der Selbstsuche in den Maschen eines Textes tritt die Selbstinszenierung in einer multimedialen Gesellschaft. Der Fokus richtet sich nicht mehr auf das Innenleben des schreibenden Subjekts, sondern auf die Außenwirkung des öffentlichen Autors. Statt von Autofiktion ließe sich demnach präziser von Autofiktion sprechen.
4. Folglich tritt die Psychoanalyse als Leitdisziplin des autofiktionalen Schreibens hinter soziologischen, ökonomischen und medienwissenschaftlichen Aspekten zurück.
5. Aktuelle literarische Selbstdarstellungen sind häufig selbstironisch oder auch als Persiflagen des introspektiven Modells der Autofiktion und der *écriture de soi* angelegt.
6. Die mit faktischen, alltagsweltlichen Komponenten ausgestattete Auto(r)fiktion wird nicht nur durch die paratextuelle Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ als Fiktion ausgestellt, sondern häufig auch durch offenkundig erfundene Inhalte, so dass der Anspruch auf die Darstellung „streng realer Fakten“ obsolet wird. Dabei wird die Rhetorik der *evidentia in narratione* bisweilen ironisch unterlaufen.
7. Gegenwärtige Auto(r)fiktionen weisen eine Tendenz zur intertextuellen und intermedialen Metalepse auf, d. h. die Fiktionalisierung von Autorschaft geht über die Ränder des literarischen Textes hinaus, indem sie in Epitexten wie Interviews, Autorenporträts und Pressemeldungen ebenso wie in den Foren des Social Network und in anderen audiovisuellen Medien fortgeführt wird.
8. Daraus resultiert eine Zunahme der Rückkopplungseffekte und Metalepsen zwischen dem Text und seinem medialen Kontext, die auf eine Ununterscheidbarkeit von Fakten und Fiktion und eine prinzipielle Durchlässigkeit der Textgrenzen hinauslaufen.³³

Literatur

- Angot, Christine (1999) *L'inceste*. Paris: Stock.
- Burgelin, Claude (2010) „Pour l'autofiction“. *Autofiction(s)*. Hgg. Claude Burgelin, Isabelle Grell und Roger-Yves Roche. Lyon: Presses Univ. de Lyon. 5-21.
- Céline, Louis-Ferdinand (1957) *D'un château l'autre*. Paris: Gallimard.
- Chevillard, Éric (2009) *L'autofictif (Journal 2007-2008)*. Talence: Arbre Vengeur.
- (2012) *L'auteur et moi*. Paris: Minuit.

³³ So behauptet etwa Thomas Glavinic in seinem Roman *Das bin doch ich*, er habe den Wikipedia-Eintrag zu seiner Person selbst angelegt, wobei er absichtlich ein falsches Geburtsdatum angegeben und einen seiner Romane negativ bewertet habe (vgl. Glavinic 2007: 211-12). Diese Information wurde von anderen Wikipedia-Autoren anhand der Genese des Eintrags verifiziert und als wahrscheinlich deklariert. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Glavinic#Thomas_Glavinic_und_Wikipedia> (Stand: 4.8.2014).

- Colette (1928) *La naissance du jour*. Paris: Flammarion.
- Colonna, Vincent (2004) *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Cusseau, Clément „L'Enlèvement de Michel Houellebecq: nos questions au réalisateur Guillaume Nicloux“ *Interview du 27/08/2014*. <http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18636264.html> (letzter Zugriff: 21. Sept. 2014).
- Darrieussecq, Marie (1996) „L'autofiction: un genre pas sérieux“. *Poétique* 27: 367-80.
- Doubrovsky, Serge (1977) *Fils*. Paris: Galilée.
- (1980) „L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse“. *Parcours critique*. Paris: Galilée. 165-201.
- (1988) „Autobiographie/Vérité/Psychanalyse“. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Univ. de France. 61-79.
- (1989) *Le Livre brisé*. Paris: Grasset.
- Ellis, Bret Easton (2005) *Lunar Park*. London: Picador.
- Freud, Sigmund (1968) *Gesammelte Werke 4: Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Gasparini, Philippe (2004) *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- (2008) *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Genet, Jean (1949) *Le journal du voleur*. Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard (1991) *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Genon, Arnaud (2013) *Autofiction: pratiques et théories. Articles*. Paris: Mon Petit Éditeur.
- Glavinic, Thomas (2007) *Das bin doch ich*. München: Hanser.
- Gronemann, Claudia (1999) „„Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky“. *Poetica* 31: 237-62.
- (2002) *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim: Olms.
- (2013) „„lui dire que j'étais [...] un homme comme lui‘: Autofi(c)ktionales intermediales Schreiben bei Abdellah Taïa“. *Autofiktion und Medienrealität: Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Hgg. Jutta Weiser und Christine Ott. Heidelberg: Winter. 91-106.
- Guibert, Hervé (1990) *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard.
- (1991) *Le protocole compassionel*. Paris: Gallimard.
- (1992) *L'homme au chapeau rouge*. Paris: Gallimard.
- Hallet, Wolfgang (2011) „Medialisierung von Genres am Beispiel des Blogs und des multimodalen Romans: Von der Schrift-Kunst zum multimodalen Design“. *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart: Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. Hgg. Ansgar Nünning und Jan Rupp. Trier: WVT. 85-116.

- Haas, Wolf (2012) *Verteidigung der Missionarsstellung*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Hoppe, Felicitas (2012) *Hoppe*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Houellebecq, Michel (2010) *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion.
- Hughes, Alex (1999) „Entretien avec Serge Doubrovsky, à l’occasion de la parution de ‚Laisse pour conte‘, en janvier 1999“. <<https://www.yumpu.com/fr/document/view/19263341/iii-3-1-portrait-des-personnages-de-la-promesse-de-laube/151>> (letzter Zugriff: 10. Aug. 2014).
- Kraus, Esther (2013) *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Tectum.
- Kreknin, Innokentij (2014) *Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin: De Gruyter.
- Lacan, Jacques (1973) *Le Séminaire, livre XI (Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse)*. Paris: Seuil.
- (1999) „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique“. *Écrits I: Nouvelle édition*. Paris: Seuil. 92-99.
- Lecarme, Jacques (2004) „Origine et évolution de la notion d’autofiction“. *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Hgg. Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel und Marc Dambre. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. 13-23.
- Lejeune, Philippe (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Mallarmé, Stéphane (1945) „Variations sur un sujet“. *Œuvres complètes*. Hgg. Henri Mondor und G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard. 355-420.
- (1945) „Un coup de dés“. *Œuvres complètes*. Hgg. Henri Mondor und G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard. 455-77.
- Millet, Catherine (2001) *La vie sexuelle de Catherine M.* Paris: Seuil.
- Nickenig, Annika (2013) „Mediale Transgressionen. Intertextualität und Aneignung in Christine Angots Autofiktionen“. *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Hgg. Jutta Weiser und Christine Ott. Heidelberg: Winter. 129-50.
- Nicloux, Guillaume (2014) *L’enlèvement de Michel Houellebecq* (Film). Frankreich: Le pacte.
- Nietzsche, Friedrich (1919) *Werke 2: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne / Unzeitgemäße Betrachtungen*. Stuttgart: Kröner.
- Nimier, Marie (2000) *La nouvelle pornographie*. Paris: Gallimard.
- Nünning, Ansgar (2007) „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktion selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen“. *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 2. Hgg. Christoph Parry und Edgar Platen. München: Iudicium. 269-92.
- Ott, Christine (2013) „Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Ming-

- hini“. *Autofiktion und Medienrealität: Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Hgg. Jutta Weiser und Christine Ott. Heidelberg: Winter. 209-31.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1995) *Institutionis Oratoriae / Ausbildung des Redners* [1972]. 2 Bde. Hg. Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Reiser, Frank (2004) „Autobiografie an der Grenze postmoderner Praxis: Serge Doubrovsky“. *PostModerne De/Konstruktionen: Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche*. Hg. Susanne Kollmann. Münster: LIT. 215-27.
- Robbe-Grillet, Alain (1985) *Le miroir qui revient*. Paris: Minuit.
- (1987) *Angélique ou l'enchantement*. Paris: Minuit.
- (1994) *Les derniers jours de Corinthe*. Paris: Minuit.
- Roche, Charlotte (2008) *Feuchtgebiete*. Köln: Dumont.
- (2011) *Schoßgebete*. München: Pieper.
- Sarraute, Nathalie (1983) *Enfance*. Paris: Gallimard.
- Schäfer, Christina (2008) „Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion“. *Im Zeichen der Fiktion: Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Hgg. Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider. Stuttgart: Steiner. 299-326.
- Weiser, Jutta (2008) „Psychoanalyse und Autofiktion“. *Literaturtheorie und sciences humaines: Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*. Hg. Rainer Zaiser. Berlin: Frank & Timme. 43-67.
- (2013) „Der Autor im Kulturbetrieb: Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq)“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123.4: 225-50.
- Weiser, Jutta, und Christine Ott (2013) Hgg. *Autofiktion und Medienrealität: Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg: Winter.
- Zipfel, Frank (2009) „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“. *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko. Berlin: De Gruyter. 285-314.

Geschichte im Fernsehen zwischen Faktualität und Fiktionalität: Das Dokudrama als Hybridform historischer Darstellung, mit einer Fallstudie zu Simon Schamas *Rough Crossings*

Barbara Korte

Einleitung

In der narratologischen Diskussion über faktuale bzw. „Wirklichkeitserzählungen“ (Klein/Martinez 2009) hat die Historiographie besondere Aufmerksamkeit erfahren, nicht nur weil spätestens mit Hayden Whites Arbeiten (1973 und später) ihre literarische Dimension in den Blick gerückt ist. Im Fokus der Diskussion standen zumeist Beispiele mit ausgeprägter Literarizität und/oder kanonischem Status, ob im Genre des historischen Romans oder im Fall bedeutender Werke der Geschichtsschreibung. Weitaus weniger beachtet wurden bislang populäre Formate der Geschichtsdarstellung, die in Hinblick auf Interferenzen von Faktualität und Fiktionalität jedoch ergiebig sind. Fiktionalisierung, meist in Konjunktion mit einer ausgeprägten Narrativität, ist eines der Charakteristika populärer Geschichtsvermittlung, die seit ca. den 1990er Jahren in verschiedenen Medien – vom historischen Krimi und Geschichtsfilm bis zu Computerspiel und Reenactment – eine Konjunktur erlebt. Ein Hauptanliegen populärer im Gegensatz zu akademischer oder schulischer Geschichtsdarbietung ist es, ein faktual belegtes Wissen über historische Welten in einer für die Rezipienten besonders ansprechenden und für die eigene Lebenswelt relevanten Form zu vermitteln:

In ihrer ästhetischen Gestaltung streben populäre Geschichtsdarstellungen eine hohe Allgemeinverständlichkeit und Zugänglichkeit an. Sie bieten ihren Rezipienten und Nutzern neben Information auch Unterhaltung („Infotainment“, „Histotainment“), d. h. sinnliches Vergnügen, Entspannung und Spiel. Sie zeichnen sich durch sinnfällige, kohärente Narrative, durch Bebilderung und Formen der ‚Belebung‘ aus [...]. Fakten und Imaginäres gehen Synthesen ein, die dazu beitragen, Geschichte spannend und für die Lebenswelt der Rezipienten anschlussfähig zu machen. Oft werden explizit ‚Brücken‘ zwischen Gegenwart und Vergangenheit gebaut. Identifikationsangebote werden durch personalisierte und affektive Elemente unterstrichen. (Korte/Paletschek 2009: 14-15)¹

Die verschiedenen Mediengattungen der populären Geschichtspräsentation figurieren historisches Material mit den ihnen jeweils zur Verfügung stehenden dis-

¹ Die Forschergruppe „Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen“ (DFG FOR 875) an der Universität Freiburg (2007-13) hat populäre Geschichtskultur in diversen inhaltlichen und formalen Manifestationen untersucht. Für einen Überblick über Aktivitäten und Publikationen der Forschergruppe siehe <http://portal.uni-freiburg.de/historische-lebenswelten>.

kursiven Möglichkeiten.² Im Folgenden wird von diesen Mediengattungen eine neuere Spielart der Geschichtsdokumentation im Fernsehen in den Blick genommen, nämlich das Dokudrama, in dem faktuales und fiktionales Erzählen eine besonders enge Beziehung eingehen,³ weil hier mehr oder weniger umfangreiche Teile der Dokumentation als dramatisierte und von professionellen Schauspielern gespielte Handlung präsentiert werden. Das Dokudrama ist also eine Hybridform und gerade als solche im Fernsehen des späten 20. und 21. Jahrhunderts beliebt. Es gibt weiterhin Dokumentarformate, in denen eine faktuale Darstellung dominiert und die vor allem mit Archivmaterial oder Zeitzeugeninterviews arbeiten; herausragende Beispiele sind die Dokumentationen von Ken Burns über den amerikanischen Bürgerkrieg (*The Civil War*, PBS, 1990) und den Zweiten Weltkrieg (*The War*, PBS, 2000). Aber Dokumentarformen, die punktuell oder fast gänzlich mit Spielszenen gestaltet sind, werden immer häufiger. Als Fallbeispiel mit einer besonders ausgeprägten Spielhandlung analysiert der zweite Teil dieses Beitrags das historische Dokudrama *Rough Crossings* von Simon Schama, in dem die fikionalisierte Darstellung wesentlich dazu beiträgt, eine ‚vergessene‘ Geschichte für Zuschauer wieder lebendig und für das Verständnis der Gegenwart relevant zu machen und so auch ein zentrales Ziel populärer Geschichtsdarstellung zu realisieren. Dieser Analyse vorangestellt sind kontextualisierende Anmerkungen zur Geschichtsdarbietung im Fernsehen und zur Gattung der Dokumentation.

Geschichte im Fernsehen

Die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen verdeutlicht den Spagat populärer Geschichtsdarstellung zwischen faktenbasierter Wissensvermittlung und unter-

² Zum Begriff der Mediengattung, der auf S. J. Schmidt zurückgeht, siehe Viehoff (2002, 126-27).

³ Für Eva Hohenberger besteht im Dokumentarfilm generell eine Tendenz, fiktionale Elemente zu inkorporieren, weil in ihrer Sicht jeder Dokumentarfilm zumindest minimal narrativ ist: „Auch wenn manche Theoretiker [...] den Dokumentarfilm generell als nicht-narrativ bezeichnen [...], ist heute unumstritten, daß Dokumentarfilme erzählen und daß sie sich dabei Verfahren bedienen, die der Spielfilm historisch bereitgestellt hat. Daß auch umgekehrt dokumentarische Authentisierungsstrategien in den Spielfilm Einzug gehalten haben, schwächt nicht nur die Gründungsmythen zweier strikt getrennter Gattungen zunehmend ab und gibt den Blick für deren Interferenzen frei, sondern deutet darauf hin, daß der Dokumentarfilm nicht als fiktionsfreie Diskursform zu begreifen ist“ (Hohenberger 1998: 22-3). Da das Dokudrama die Narrativität der Dokumentation besonders ausbildet, trifft hier auch die folgende Beobachtung von François Jost in besonderem Maße zu: „Die Fiktion wird nur dann wirklich Teil des Dokumentarischen, wenn letzteres versucht, eine kohärente und logische Welt zu bilden: d. h. wenn alle Ereignisse zum Aufbau einer einzigen Bedeutung beitragen [...]. Also bewegt sich das Dokumentarische von dem Augenblick an langsam auf die Fiktion zu, in dem es sich den diegetischen Schemata, die in anderen fiktionalen literarischen oder filmischen Erzählungen bereits existieren, angleicht“ (Jost 1998: 225). Zu neueren Entwicklungen der Dokumentation im Fernsehen siehe Izod/Kilborn (2000), Kilborn/Izod (1997) und Kilborn (2003).

haltsamer Präsentation geradezu exemplarisch, denn das Fernsehen, und zumal das öffentlich-rechtliche, ist noch immer ein Medium, das sich (auch) durch einen Bildungsauftrag definiert sieht. Historische und zeithistorische Stoffe können als ‚reines‘ Fernsehspiel inszeniert werden, das dem historischen Roman oder dem historischen Spielfilm insofern affin ist, als hier eine historische Welt durch Figuren erlebt und erfahren wird, und diese Figuren gänzlich erfunden sein können. Weit- aus häufiger vermittelt das Fernsehen Geschichte aber zumindest partiell dokumentarisch, d. h. in Formaten, die mit ihrem spezifischen Diskurs deutlich signalisieren, dass sie Tatsachen präsentieren und sich mit ihnen auseinandersetzen.

Es ist behauptet worden, dass Dokumentarfilm und Geschichtsschreibung geradezu eine ‚natürliche‘ Affinität aufweisen, und zwar nicht nur, weil der Film ein Gedächtnismedium ist, das einmal Archivierte wieder zur Aufführung bringen und damit ‚Geschichte‘ wieder vergegenwärtigen kann. Wie Eva Hohenberger und Judith Keilbach betonen, sind Dokumentarfilm und Geschichtsschreibung beide auch in besonderem Maße

der Faktizität der Welt verpflichtet. Sie interessieren sich für die Realität, d. h. für Ereignisse, die tatsächlich stattfinden oder stattgefunden haben, für deren Ursachen und Auswirkungen, ihren Ablauf oder die Erinnerungsspuren, die sie hinterlassen haben. Diese Verpflichtung auf die Realität findet ihren Ausdruck in einer Rhetorik des Faktischen, die sowohl die Geschichtswissenschaft als auch den Dokumentarfilm kennzeichnet. (2003: 8)

Neben einer „Rhetorik des Faktischen“ oder präziser einer faktualen Rhetorik, die die faktische Referenz des Dargestellten auf der Diskursebene affirmiert,⁴ bedarf die historische Fernsehdokumentation, wenn sie heute ein breites Publikum ansprechen will, offenbar aber auch eines hohen Anteils an fiktionalisierter Darstellung. Um Geschichte attraktiv, zugänglich und unterhaltsam zu präsentieren, ist nicht nur eine anschauliche Bebilderung nötig, die das Fernsehen exemplarisch liefern kann, sondern auch eine Erzählung, die über das *emploiment* hinaus Geschichte personalisiert und als Erfahrung individueller Menschen vermittelt. Letzteres wird durch typisch fiktionalisierende Elemente wie szenische Darstellung mit wörtlichen Dialogen oder durch Einblicke in Gedanken und Gefühle der dargestellten Personen erreicht,⁵ die im Fernsehen nicht nur verbal, sondern auch durch bild- und musikästhetische Effekte vermittelt werden. Die für heutige Sehgewohnheiten ansprechende historische Fernsehdokumentation verlangt also geradezu nach Interferenzen von Faktualität und Fiktionalität, wie sie das Dokudrama bereits in seiner Gattungsbezeichnung trägt.

Dabei kann der Schwerpunkt durchaus bei der fiktionalisierten Darstellung des ‚Dramas‘ liegen, Faktualitätssignale dürfen aber nicht völlig ausgeblendet sein, weil ansonsten der pragmatische Faktualitäts-‚Vertrag‘, der für die Rezeption

⁴ Zur Referenz auf Reales in den Medien siehe Segeberg (2009).

⁵ Siehe hier die Fiktionalitätssignale, die Dorrit Cohn (1990) anführt, sowie Monika Fluderniks Konzept der *experientiality* (1996).

eines Textes oder Films als Tatsachendarstellung unabdingbar ist, nicht zustande kommt. Für den Zuschauer, der durch Geschichtssendungen nicht nur unterhalten, sondern auch informiert werden will, ist also ein Minimum an faktualer Rhetorik wichtig, und er wird ihm bereits durch die Gattungsbezeichnung *Dokudrama* paratextuell signalisiert. Wenn der Begriff Dokudrama, wie dies manchmal geschieht, auch für Geschichtsfilme mit rein fiktionaler Rhetorik verwendet wird,⁶ ist er zu unscharf und wird der besonderen Wirkung, die das Dokudrama (wie andere Hybridformen der Dokumentation⁷) ausübt, nicht gerecht. So schlägt auch Matthias Steinle aus dem deutschen Fernsehkontext heraus eine enge Definition des Dokudramas vor:

Kaum ein Konzept ist so schwer zu fassen wie das des ‚Dokudramas‘ als Inbegriff des Hybriden aus *fact* und *fiction*. Während ‚Doku‘ für das Versprechen von Information/Aufklärung, Bildung und Authentizität steht, verspricht ‚Drama‘ Unterhaltung, Schauspiel, Emotionen und sinnliche Attraktion. [...]

Im engsten Sinne der deutschen Fernsehgeschichte bezeichnet Dokudrama die von Heinrich Breloer zusammen mit Horst Königstein seit Anfang der 1980er Jahre entwickelte fernsehspezifische Form, dokumentarisches Archivmaterial mit Zeitzeugeninterviews und nachgestellten Spielszenen in einen sich gegenseitig ergänzenden und reflektierenden Zusammenhang zu setzen [...]. Nach einem ähnlichen Muster arbeitet für das ZDF das Team Guido Knopp und Hans-Christoph Blumenberg. [...] Vor allem bei den ZDF-Produktionen, aber auch in den jüngeren Breloer-Filmen, geht die Tendenz dahin, die verschiedenen Bildsorten nahtlos [...] in eine geschlossene Erzählung zu überführen. (2009: 149-50)

Das Fallbeispiel *Rough Crossings* wird zeigen, dass es neben den von Steinle genannten Optionen auch andere Möglichkeiten gibt, den Hybrideffekt des Dokudramas zu erzeugen.

Der Spagat zwischen Wissensvermittlung und Faktualitätsanspruch auf der einen Seite und fiktionalisiertem Spiel auf der anderen Seite stellt an den Dokumentarfilm allerdings auch schwierige Anforderungen, wie seine Theoretiker und Praktiker thematisiert haben. So bemerkt etwa Heinz-B. Heller:

Dokumentarfilm und Unterhaltung: Auf den ersten Blick scheint es wohl kaum ein unverträglicheres Begriffspaar zu geben. Die dem Dokumentarfilm (zumeist normativ) zugeschriebene Funktion, im Unterschied zu den erfundenen Wirklichkeiten des Spielfilms

⁶ Siehe allgemein zum Dokudrama auch Rosenthal (1999) und Paget (2011).

⁷ Siehe zu Intersektionen von Fakt und Fiktion in der Fernsehdokumentation auch Rhosed und Springer (2006). Abzuheben ist das Dokudrama u. a. von einer anderen neuen Dokumentarform, der Dokusoap, die sich von ‚klassischen‘ Dokumentarformaten allerdings weit entfernt hat. Hierbei handelt es sich um eine Abwandlung von ‚reality tv‘, das wirkliche Figuren in ungewöhnlichen Situationen ihres Lebens präsentiert, dabei in der Regel aber einem Script folgt. Historische Dokusoaps – wie der Prototyp *1900 House* (Channel Four 2000) oder das deutsche *Schwarzwaldhaus 1902* (SWR/ARD 2001/2) – versetzen Menschen aus ihrem Alltag in eine vergangene Welt und zeigen, wie sie sich in den Tücken und sozialen Rollen dieser Zeit zurechtfinden oder eben nicht. Dies hat Elemente der *living history*, doch dominiert meist ein Schauwert über die Vermittlung von Tatsachenwissen über die Vergangenheit. Zum Wirklichkeitsfernsehen allgemein siehe Hill (2005).

außerfilmische Realität faktengetreu und authentisch im Filmbild selbstevident zur Anschauung zu bringen, erscheint schwerlich vereinbar mit einem Rezeptionsversprechen oder einer -haltung, die – ungeachtet ihrer begrifflichen Unschärfen – im wesentlichen auf die Entfaltung von spielerischer Phantasie, sinnlichem Vergnügen und intellektuellem Lustgewinn setzt. Dies um so mehr, als sich in der Geschichte des Dokumentarfilms, mit dessen Anspruch auf die faktische Vergegenwärtigung außerfilmischer Wirklichkeiten, stets mehr oder weniger auch aufklärerische, wenn nicht gar didaktische Intentionen vermitteln; Zielvorstellungen, die dem Spielerischen der Unterhaltung, das immer auch Momente des Wirklichkeitsentzogenen impliziert, entgegen zu stehen scheinen. (1995: 97)

Ähnlich problematisiert Stefan Brauburger, Praktiker aus der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte, die Entwicklungen bei der historischen Fernsehdokumentation:

Begriffe wie ‚seriös‘, ‚authentisch‘, ‚glaubhaft‘, ‚Tatsachen‘ oder ‚echte Geschichten‘ werden nach wie vor mit der ‚Dokumentation‘ assoziiert. Verändert haben sich jedoch die Erwartungen an Form und Gestaltung: Nähe und Spannung, nachgespielte Szenen auf hohem Niveau, aufwändige Grafiken und Animationen, tolle und beeindruckende Bilder, etwas fürs Auge, Einsatz von Musik, nicht zu viele Fakten, Emotionen, keine Belehrung und wenn möglich auch etwas Unterhaltung. Dieser Erwartungshorizont, der auch für zeitgeschichtliche Dokumentationen gilt, ragt unverkennbar in die Sphäre des Fiktionalen, zumindest was gestalterische Standards anbelangt. Tritt da womöglich das Faktische in den Hintergrund, wenn man den formalen Ansprüchen des Publikums genügen will? (2009: 203)

Für die Zwecke einer populären Darstellung werden die ‚Kosten‘ der Fiktionalisierung aber in Kauf genommen, und dies nicht erst in jüngster Zeit. Die britische Fernsehproduzentin Taylor Downing schreibt über die erste große und maßstabsetzende Geschichtsdokumentation der BBC, die sich 1964 dem Ersten Weltkrieg widmete:

The narration was read with great solemnity by Sir Michael Redgrave. The series had a haunting musical accompaniment, and it was epic in its scope. It was a pioneering example of the effectiveness of combining archive film with eye-witness testimony, and in breaking the history of the war down into bite-sized chunks of narrative which are easily digestible in television time-spans. *The Great War* series was highly dramatic, and it was outstanding television. But it was not always good history, for its use of archive film was dubious to say the least. Feature film footage shot well after the war, often taken in film studios in the 1920s, was freely intercut with authentic record film.

But it was a great narrative, and it is narrative that is at the heart of the success of history on television. (2004: 9)

Neben einer starken Erzählung, dem Zwang zur attraktiven Bebilderung (die auch heute oft noch zur unkommentierten Verwendung von Spielfilmmaterial anstelle von authentischem historischen Filmmaterial führt) sowie einer Emotionalisierung des historischen Materials u. a. durch die Begleitmusik benennt Downing Darstellungsmittel, die sich mittlerweile als Konventionen der Geschichtsdokumentation im Fernsehen etabliert haben und als Faktualitätssignale für das Publikum fungieren können: der als Voice-Over aus dem Off gesprochene Kommentar und, sofern vorhanden, eingeschnittene Augenzeugen-Interviews

und die Verwendung von filmischem oder fotografischem Archivmaterial bzw., wo solches nicht vorliegt, anderer Zeitdokumente und Artefakte.

Ein kurzer Exkurs in die Theorie des Dokumentarfilms kann das Verständnis für die faktuale Rhetorik der Geschichtsdokumentation noch weiter schärfen, denn in der Diskussion über den Dokumentarfilm ist nicht nur der Aspekt seiner Referenz auf eine tatsächliche ‚Wirklichkeit‘ zentral,⁸ sondern immer auch die Tatsache, dass daneben über den Diskurs ein Faktizitätseindruck hervorgerufen werden muss. Dass Referenz und Diskurs dabei potenziell voneinander unabhängig sind, zeigt sich darin, dass Dokumentarfilme nicht nur von jeher nachgestellte Szenen enthalten haben (und die Digitalisierung dafür heute völlig neue Möglichkeiten bietet),⁹ sondern dass es auch ‚falsche‘ Dokumentarfilme gibt, in der durch Darstellungskonventionen eine echte Referenz nur vorgetäuscht wird.¹⁰ Das Dokumentarische des Dokumentarfilms ist nicht aus der Ontologie seiner photographischen Bilder ableitbar,¹¹ sondern die Rezeption eines Films als Dokumentarfilm ist dadurch bestimmt, dass die Zuschauer annehmen, dass das im Bild Gezeigte wirklich ist oder war, und zwar aufgrund ihres Weltwissens, paratextueller Signale (neben Gattungsbezeichnungen im Fernsehen z. B. auch bestimmte Sender und Programmplätze), Hinweise und eben bestimmten rhetorischen Konventionen der Gattung Dokumentarfilm: „The sense that a film is a documentary lies in the mind of the beholder as much as it lies in the film’s context or structure“.

So fasst Bill Nichols (2001, 35) den Umstand, der oben bereits mit der Vorstellung eines Faktualitätsvertrags eingeführt wurde.¹² Nichols präzisiert dies mit einem Vergleich der Rezeptionshaltungen von Dokumentar- und Spielfilm:

⁸ Schon die frühen Theoretiker des Dokumentarfilms, die gleichzeitig namhafte Praktiker waren wie Vertov in Russland und Grierson in Großbritannien (der den Begriff *documentary* erstmals 1926 in seiner Rezension von Robert Flahertys Film *Moana* verwendete), lokalisierten das Wesen des Dokumentarfilms in seiner besonderen Beziehung zur Wirklichkeit; siehe die Texte in Hohenberger (1998).

⁹ Zum Beispiel musste eine der berühmtesten Szenen aus *The Battle of the Somme* (1916), einem britischen Dokumentarfilm über den Ersten Weltkrieg, die in fast allen späteren Dokumentationen über diesen Krieg gezeigt wird, nachgestellt werden, weil weder der Kameramann noch die Kamera das Filmen eines echten ‚going over the top‘ der Soldaten überlebt hätten. Schauplatz und Akteure waren allerdings authentisch. Zur Häufigkeit von Nachstellungen und Fälschungen in frühen Dokumentarfilmen siehe auch Barnouw (1983: 25).

¹⁰ Zum sog. *pseudo-documentary*, *mockumentary* oder *fake documentary* siehe Hattendorf (1995), Roscoe und Haight (2001), Juhasz und Lerner (2006) sowie Bayer (2008).

¹¹ Vgl. hier auch Hohenberger: „Obsolet scheinen alle Ansätze, die aus der Aufzeichnung von Realität eine spezifische Qualität des Dokumentarfilms gewinnen wollen. [...] Die eindeutigen Zuordnungen von Original (Welt) und Bild brechen zudem mit den technologischen Entwicklungen der digitalen Bilderproduktion auf“ (Hohenberger 1998: 28).

¹² Auch Eva Hohenberger nimmt einen solchen pragmatischen Vertrag an: „Prämisse eines pragmatischen Zugangs zum Dokumentarfilm ist, daß er sich eben nicht anhand textueller Verfahren, seien sie nun narrativ oder nicht, vom Spielfilm unterscheiden läßt, sondern daß er sich gleichsam qua Vertrag zwischen Zuschauern und Text erst konstituiert. Ohne Weltwissen einerseits und ohne Wissen um filmische (Genre-)Konventionen andererseits kann zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen nicht unterschieden werden, erst recht nicht dort,

In fiction [...] we turn our attention from the documentation of real actors to the fabrication of imaginary characters. We suspend our disbelief in the fictional world that opens up before us. In documentary, we remain attentive to the documentation of what comes before the camera. We uphold our belief in the authenticity of the historical world represented on screen. We continue to assume that the indexical linkage of sound and image to what it records attests to the film's engagement with a world that is not entirely of its own design. Documentary *re*-presents the historical world by making an indexical record of it; it *represents* the historical world by shaping this record from a distinct perspective or point of view. The evidence of the *re*-presentation supports the argument or perspective of the *representation*. (Nichols 2001: 36-7)

Dokumentarfilme sind deshalb selbst keine Dokumente, basieren aber auf der dokumentartigen Qualität ihrer Komponenten:

Documentaries are not documents in the strict sense of the word, but they are based on the document-like quality of elements within them. As an audience we expect to be able both to trust to the indexical linkage between what we see and what occurred before the camera *and* to assess the poetic or rhetorical transformation of this linkage into a commentary or perspective on the world we occupy. We anticipate an oscillation between the recognition of historical reality and the recognition of a representation about it. This expectation distinguishes our involvement with documentary from our involvement with other film genres. (Nichols 2001: 38-9)

Nichols' Hinweis, dass der Dokumentarfilm einerseits Re-Präsentation (von etwas Existierendem oder Gewesenem) ist, andererseits aber auch eine in bestimmter Weise figurierte Repräsentation, betont den Umstand, dass Dokumentarfilme mit bestimmten Darstellungsabsichten gemacht werden und entsprechend auf ihre Darstellungs*rh*etorik oder *-poetik* hin analysiert werden können. Nichols nennt hier für den Dokumentarfilm Ausdruckselemente, die zum Teil bereits oben in Hinblick auf die Rhetorik historischer Fernsehdokumentationen erwähnt wurden und die alle dazu beitragen, in Zuschauern einen Faktualitätseindruck hervorzurufen oder zu stärken:

[T]he use of Voice-of-God commentary, interviews, location sound recording, cutaways from a given scene to provide images that illustrate or complicate a point made within the scene, and a reliance on social actors, of people in their everyday roles and activities, as the central characters of the film are among those [elements] that are common to many documentaries. (Nichols 2001: 26)

Gemäß ihrer Aussageabsichten folgen Dokumentarfilme einer bestimmten Logik, die die Argumentation entwickelt und dafür bestimmte Behauptungen oder Tatsachen akzentuiert, während Spielfilme auf die Entwicklung einer Handlung und/oder eines Charakters angelegt sind. So wollen Dokumentarfilme zum Beispiel die Verantwortlichkeit von Kriegsparteien für den Ausbruch eines Konflikts klären, geheime Pläne aufdecken, die Chronologie von Ereignissen verdeutlichen oder die Persönlichkeit eines historischen Akteurs erklären. Unterschiedliche Lo-

wo auch Dokumentarfilme auf einem Plot beruhen, die Handlung ihrer Helden psychologisch motivieren und ein raum-zeitliches Kontinuum schaffen“ (Hohenberger 1998: 25).

giken gehen mit unterschiedlichen Darstellungsstrategien einher, wie etwa bei der Handhabung des Bildschnitts. Typisch für den Spielfilm ist das *continuity editing*, d. h. der scheinbar unsichtbare Schnitt, der den Fluss der Handlung und die Illusion der Zuschauer nicht stört. Im (reinen) Dokumentarfilm ist diese Art des Schnitts von untergeordneter Bedeutung, während verdeutlichende oder kommentierende Montagen, die Beziehungen herstellen, für die Argumententwicklung eine wichtige Funktion haben: „things share relationships in time and space not because of the editing but because of their actual, historical linkages. Editing in documentary often seeks to demonstrate these linkages“ (Nichols 2001: 27).

Dokumentarfilme unterscheiden sich laut Nichols schließlich durch Präferenzen für bestimmte Aussagemodi, die sie dominant oder auch in Kombination einsetzen. Der (1) *expositorische* Modus, d. h. die Erklärung, ist für den Dokumentarfilm prägend und manifestiert sich vor allem im verbalen Kommentar, während der (2) *beobachtende* Modus Kommentare bewusst zurückhält. In einem (3) ‚teilnehmenden‘ Modus (*participatory mode*) lässt der Dokumentarfilmer hingegen seine Interaktion mit dem Sujet erkennen, die sich bis zum (4) *performativen* Modus steigern kann, wenn die subjektiven und expressiven Seiten dieses Engagements hervorgehoben werden. Der (5) *reflexive* Modus lenkt die Aufmerksamkeit auf die Darstellungskonventionen des Dokumentarfilms selbst und stellt ein Meta-Element dar, während der (6) *poetische* Modus ästhetische Elemente der Darstellung selbst (visuelle Assoziationen, tonale und rhythmische Qualitäten etc.) in den Vordergrund rückt (siehe Nichols 2001: 33-4).

In ihrer Doku-Komponente verwenden historische Dokudramen zahlreiche Elemente und Konventionen des klassischen Dokumentarfilms und seiner faktualen Rhetorik. Daneben tritt aber, wie schon gezeigt, in erheblichem Maße eine ‚dramatische‘ Komponente, welche die Geschichte fikionalisiert. Das Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Rhetoriken wird nun im Folgenden für Simon Schamas *Rough Crossings* betrachtet, ein Dokudrama, das seinen Status als *Dokudrama* vor allem der starken Präsenz seines Autor-Erzählers Simon Schama verdankt. Nicht nur spricht Schama den Kommentar selbst, sondern er tritt auch vor die Kamera und adressiert sein Publikum direkt. Von Nichols’ dokumentarfilmischen Modi sind dabei, wie sich zeigen wird, der expositorische, der partizipatorisch-performative und der reflexive dominant, und an einigen herausgehobenen Stellen wie dem Schluss hat die dokumentarische Rhetorik auch dezidiert ‚poetische‘ Momente. Die prägnante und durch Schama personalisierte faktuale Rhetorik sorgt dafür, dass die dokumentarische Ebene von *Rough Crossings* sich gegenüber der stark ausgeprägten Spielhandlung behaupten kann.

Fallstudie: Rough Crossings

Simon Schama ist Kunsthistoriker und Historiker an der Columbia University in New York und ein Star unter den britischen Fernsehhistorikern, der für seine le-

bendige und eindringliche Geschichtsvermittlung geschätzt wird. Einem nicht-akademischen Publikum wurde Schama vor allem durch seine 15-teilige *History of Britain* (BBC 2000-2002) bekannt. Die Popularität dieser Serie machte es möglich, dass Schama auch sein *Rough Crossings*-Projekt (BBC 2, 2007, Autor Simon Schama, Regie Steven Condie) realisieren konnte, obwohl er hier eine unbekannte Geschichte erzählt, die sich in groben Zügen wie folgt skizzieren lässt.

1792 wanderte eine Gruppe ehemaliger amerikanischer Sklaven vom heute kanadischen Nova Scotia nach Sierra Leone in Westafrika aus. Es handelte sich um Menschen, die im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg auf Seiten der Briten gekämpft hatten, um der Sklaverei zu entkommen. Ihnen wurde die Freiheit versprochen, und nach dem Krieg wurden sie von den Briten in dem ihnen verbliebenen Teil Nordamerikas angesiedelt. Das Leben in Neuschottland erwies sich allerdings kaum besser als die Sklaverei. Als die Freigelassenen von der Absicht britischer Abolitionisten hörten, in Freetown (Sierra Leone) eine ‚Provinz der Freiheit‘ zu gründen und damit Pläne für eine Kolonie freigelassener Sklaven in Afrika wieder aufleben zu lassen, meldeten sie sich für das Projekt und entsandten ihren Anführer Thomas Peters nach London, um die Bedingungen auszuhandeln. Das Umsiedlungsprojekt kam zustande, allerdings nicht unter der Führung von Peters, sondern der eines weißen Briten. John Clarkson, ein Bruder des prominenten Abolitionisten Thomas Clarkson, organisierte den ‚Exodus‘ nach Freetown und machte sich die Sache der früheren Sklaven zu eigen. Nach der rauen und beschwerlichen Überquerung des Atlantiks, bei der Clarkson fast an einem Fieber starb, erwarteten die Auswanderer jedoch neue Enttäuschungen, und sie fühlten sich wiederum von den Briten betrogen. Statt sich in Freetown wie versprochen selbst regieren zu können, wurde ihnen Clarkson – auch zu seiner eigenen Überraschung – als Gouverneur einer nun strikt auf Gewinn hin angelegten Handelskolonie vorgesetzt. Mit Mühe gelang es Clarkson, die Grundlagen einer friedlichen Gesellschaft zu legen, aber er wurde dann nach England zurückgerufen und von seiner Aufgabe als Gouverneur entbunden. Die Kolonie in Freetown verfiel danach in Unfreiheit und Gewalt.

Vor seinem Dokudrama hatte Schama diese Geschichte bereits in einem umfangreichen historiographischen Werk verarbeitet, das, ebenfalls unter dem Titel *Rough Crossings*, 2005 erschien und in der für Schama typischen experimentellen Erzählweise mit internen Fokalisierungen der historischen Protagonisten arbeitet. Das 90-minütige Dokudrama war für ein breiteres Publikum und als Fernseh-Event konzipiert. Es wurde zur besten Abendsendezeit am 23. März 2007 ausgestrahlt,¹³ anlässlich eines in Großbritannien damals weit beachteten Jahrestages, nämlich dem der Abschaffung des Sklavenhandels durch das britische Parlament

¹³ In den USA wurde ein anderer ‚passender‘ Kontext für die Erstausstrahlung gefunden, nämlich der Black History Month im Februar 2009; das Dokudrama wurde von einer amerikanischen Firma ko-produziert.

im Jahr 1807.¹⁴ Dies verschaffte dem Dokudrama eine aktuelle Relevanz im Kontext einer allgemeinen gesellschaftlichen Diskussion über eine neue Geschichtskultur für das multiethnische Britannien im 21. Jahrhundert. Diese Relevanz trug dazu bei, die Unbekanntheit der in *Rough Crossings* präsentierten Geschichte und ihrer Protagonisten zu kompensieren. Ein anderes Manko dieser Geschichte für das Fernsehen bestand in der Tatsache, dass Schamas Quellen aus dem späten 18. Jahrhundert kaum Material für eine attraktive ‚authentische‘ Bebilderung boten. Insofern war ein Dokudrama, das seine historische Erzählung überwiegend in fiktionalisierter Spielhandlung und mit starker Erzählerpräsenz vermittelt, ein ideales Format für Schamas Anliegen, eine vergessene Geschichte wieder lebendig und ihre Bedeutung für die Gegenwart wieder präsent zu machen. Die Quellen, die Schama für seine historischen Recherchen verwendete (wie Urkunden, Briefe und John Clarksons Tagebuch) und die er in seinem Buch *Rough Crossings* ausführlich zitiert, werden im Dokudrama vollständig integriert und so als ‚Quellen‘ kaschiert: einerseits erscheinen sie als Teil von Schamas Kommentartext, andererseits werden sie in der Spielhandlung von den Figuren gesprochen, entweder im Dialog oder in Voice-Overs, die ihre Gedanken vermitteln.

Aufgrund der prominenten dramatischen Inszenierung der historischen Handlung bestehen die Faktualitätssignale in *Rough Crossings*, mit Ausnahme eines Zwischentitels (s. u.) und der Originalschauplätze in Sierra Leone, New York und London, die die Zuschauer aufgrund ihres Weltwissens als ‚echt‘ identifizieren können, vor allem in der Inszenierung Schamas als Autor-Erzähler und Kommentator, wobei allerdings dieser Marker durch die Präsenz und Prominenz Schamas besonderes Gewicht erhält.¹⁵ Wie schon gesagt, ist der Star-Historiker nicht nur zu hören, sondern immer wieder auch zu sehen, und zwar explizit in der Rolle des Historikers, der die Geschichte nicht nur mit Autorität erzählt, sondern auch ihre Bedeutung erklärt. Dabei hält sich Schama mit Wertungen der historischen Ereignisse und ihrer Protagonisten nicht zurück und legt sein persönliches Interesse an der Geschichte immer wieder offen. Die ‚Logik‘, die *Rough Crossings* als große Argumentationslinie zugrunde liegt, ist die Feststellung, dass die hier – von Schama – wieder zutage geförderte Geschichte den Menschen heute etwas zu sagen hat, und dies affirmiert nicht nur Schamas Kommentar,¹⁶ sondern auch die visuelle Inszenierung: die Bilder, die zum Kommentar zu sehen sind, und ein Schnitt, der Gegenwart und Vergangenheit systematisch verknüpft.

¹⁴ Vgl. zur Einbindung von *Rough Crossings* in das geschichtskulturelle Umfeld dieses Gedenktages auch Korte/Pirker (2011: 81-98).

¹⁵ Siehe in diesem Kontext auch François Jost zur Bedeutung der Erzählstimme im Dokumentarfilm: „In der Konstruktion einer diegetischen Welt oder in der Konstruktion eines Universums des argumentativen Diskurses ist es nachweisbar, daß die Stimme und der Kommentar eine dominierende Rolle spielen. In einem Versuch, die ‚Stufen von Dokumentarität‘ zu erklären, ist es daher wichtig, die Beziehung zwischen der Stimme und dem, was der Zuschauer tatsächlich sieht, in Betracht zu ziehen“ (1998: 226).

¹⁶ Zur Selbstinszenierung von Historikern siehe auch Jaeger (2009).

Dass Schama als Vermittler persönlich im Bild auftritt, trägt auch dazu bei, den Mangel seines dokumentarischen Materials an historisch authentischen Bildern, O-Tönen und lebenden Augenzeugen auszugleichen, so dass die Visualisierung des Dokudramas nicht auf die fikionalisierte Spielhandlung, das *reenactment* mit professionellen Schauspielern, beschränkt ist.

Reenactments in der historischen Fernsehdokumentation sind unter Historikern nicht unumstritten, von Fernsehpraktikern jedoch akzeptiert. So stellt Erwin Leiser fest: „Wenn das historische Filmmaterial nur ein kollektives Geschehen beinhaltet, muß es durch Zitate aus Spielfilmen oder durch Spielszenen ergänzt werden, die mit Schauspielern neu zu drehen sind“ (1992: 43). Noch dezidierter rechtfertigt Taylor Downing die Praxis der Nachstellung historischer Ereignisse, gerade für Epochen, für die es keine audiovisuelle Aufzeichnung gibt:

For me, historical re-enactments on television are perfectly justifiable when they evoke the spirit of the moment, the detail of a description, or the nature of some machine or piece of technology. [...]

[...] re-enactments are justifiable in allowing the viewer to see something that a cameraman would have shot had the technology of the time allowed it. [...] reconstructions can take us to places that no movie cameras ever went near. [...]

Television can now evoke periods of history outside the twentieth century, and we can explore topics that no one bothered to film or was able to film at the time. [...] The use of reconstructions has been criticised on the grounds that history is concerned with reality and evidence, whereas reconstructions are about ‚pretend‘ and about fantasy, and are essentially phoney. [...] But as a television producer I operate in a competitive market, and reconstructions do attract viewers, for the very good reason that they bring history alive that would otherwise be dead. (2004: 13 und 14)

Das *Reenactment* in *Rough Crossings* hat eine hochwertige Spielfilmqualität und lädt die Zuschauer zur Empathie mit den dargestellten Figuren ein. Aber auch die Erzähl- und Kommentarebene ist aufwändig inszeniert und in ihren Effekten auf die Zuschauer genau kalkuliert. Dies wird bereits in der Anfangssequenz des Dokudramas deutlich, in der die Zuschauer nicht nur an die vergessene Geschichte der Ex-Sklaven aus Nova Scotia herangeführt werden, sondern auch an die Art und Weise, in der das Dokudrama seine fikionalisierte Spielhandlung (die Vergangenheitsebene) und seine faktualisierende Erzählebene beständig mischt und miteinander verflucht: Noch vor der Titelsequenz beginnt *Rough Crossings*, für die Zuschauer zunächst irritierend und so Aufmerksamkeit weckend, mit einer Folge sehr kurzer, fetzen- und fast geisterhafter Einstellungen, die afrikanische Gesichter zeigen. Aufgrund der Kostümierung lassen sie sich sicher der Vergangenheit zuordnen. Darüber sind Satzketten zu hören: „It’s daybreak! It’s daybreak! Take us to your Province of Freedom... of the world... Where we will... Hallelujah! Freedom!“. Danach sind Bilder von Menschen auf einem Segelschiff zu sehen; der Kommentar Schamas setzt ein und kündigt eine Geschichte an, die wiederentdeckt werden muss, weil sie für die Gegenwart signifikant ist:

There are some stories so big, stories that tell us who we are, what we’ve become, you can’t believe they ever got away, vanished from the history books. [*Im Bild sind wieder*

Gesichter, aber jetzt nicht nur aus der Vergangenheit, sondern auch aus der Gegenwart; die beiden Zeitebenen wechseln sich dabei ab. Schama kommt in Großaufnahme ins Bild:] But then, I had no clue about this story myself. [*Über den folgenden Sätzen sind Bilder der entflohenen Sklaven zu sehen, die im Unabhängigkeitskrieg kämpfen:*] Escaped American slaves who fought for King George, not George Washington, in the American Revolutionary War, who flocked to the British flag, thousands of them. And who believed so badly in British freedom, they went through every kind of hell to get it. [*Bilder von Schama in einer Straßenszene in Afrika.*] A few years ago, though, I found that story, or rather it found me. [*Die Bilder zeigen wieder die Vergangenheitshandlung und ihre wichtigsten Protagonisten:*] A story of three men, two African-Americans, one young white Englishman. A soldier, a preacher, a sailor. And they have haunted me ever since. And so they should, those ghosts, black and white, tugging at our memory. You want to know what it means to be British, American, African now? [*Die Bilder zeigen eine urbane Szene der Gegenwart.*] What it means to be enslaved? What it means to be free? Then we need this story. We owe our ancestors this moment. [*Es folgen Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart, bis der Titel Rough Crossings erscheint.*] (00:00-01:48)¹⁷

Die Sequenz folgt der von Nichols beschriebenen Tendenz, dass im Dokumentarfilm der Schnitt nicht unsichtbar ist, sondern explizit eingesetzt wird, um inhaltliche oder argumentative Bezüge zu illustrieren – in diesem Fall die Schama wichtigen Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Fragmentarität der schnell geschnittenen Bilder und die Knappheit der ersten Informationen sind darauf angelegt, das Interesse der Zuschauer zu vertiefen und Emotionen zu wecken. Darüber hinaus suggerieren die Bild- und Sprachfetzen, dass im Folgenden eine Geschichte erzählt wird, deren Fragmente durch den Historiker erst wieder gefunden und zu einer Erzählung zusammengesetzt werden mussten.

Gleich nach dem Titel „Rough Crossings“ folgt ein Zwischentitel, der sich bereits mit seiner Schriftlichkeit von der vorangegangenen Darstellung abhebt und ein sehr deutliches Faktualitätssignal setzt, indem er die Wahrheit der darzustellenden Geschichte bezeugt und Schamas Quellenmaterial benennt: „This is a true story. The events are based on journals, letters & historical records“ (01:55-01:58). Unmittelbar im Anschluss setzen Bilder eines Feuerwerks ein, dessen Ort und Zeit ein Untertitel identifiziert: „New York. July 4th 2006“. Die Unabhängigkeit wird in den USA heute gefeiert, aber, so spricht Schamas Kommentar zu den Bildern aus, den Sklaven, von denen seine Geschichte erzählt, wurde Freiheit noch verweigert. Hier wird eine Behauptung angelegt, die Schama am Ende des Dokudramas explizit ausformulieren wird: Die Ereignisse, die *Rough Crossings* erzählt, illustrieren, dass die Protagonisten dieser Geschichte einen Beitrag dazu leisteten, dass die Sklaverei letztendlich überwunden werden konnte. Im Verlauf des Dokudramas sieht man Schama immer wieder in Straßenszenen in New York, London und in Sierra Leone, die andeuten, was heute aus dem ehemaligen transatlantischen Dreieck des Sklavenhandels geworden ist. Sie unterstreichen Schamas Behauptung, die von ihm erzählte Geschichte sei relevant für das Verständnis unserer heutigen Welt. Im Anschluss an die Anfangssequenzen wechseln

¹⁷ Transkribiert wird die im Literaturverzeichnis angegebene DVD.

sich Gegenwart (dokumentarische Bilder) und Vergangenheit (Spielfilmbilder) zunächst weiter ab; dabei führt Schamas Kommentar tiefer in seine Geschichte ein, nicht ohne Ironie gegenüber den gottesfürchtigen britischen Abolitionisten, mit deren Billigung die geplante ‚Province of Freedom‘ schließlich doch wieder zu einer auf Profit ausgerichteten Kolonie wurde.

Das Drama der gespielten Teile von *Rough Crossings* entfaltet sich nicht nur über den Plot, sondern sehr stark auch über die Zeichnung der historischen Figuren. Sie sind dank Fiktionalisierung runde Charaktere, an deren Wahrnehmungen, Erinnerungen und Gefühlen die Zuschauer teilnehmen können. Besonders ausgeprägt ist dies in der Darstellung von John Clarkson, der im Verlauf der Handlung einen Lern- und Reifungsprozess durchmacht und vom jungen Marineoffizier zu einer verantwortlichen Führungspersönlichkeit wird. In Nova Scotia erfährt Clarkson, auch stellvertretend für die Zuschauer, eine Initiation in das Schicksal der früheren Slaven, für die er zunehmend Mitgefühl empfindet. Deren traumatische Vergangenheit wiederum wird nicht nur erzählt, sondern in kurzen Flashbacks auch im Bild inszeniert. So erinnert sich der Baptistenprediger David George, der neben Peters eine Leitfigur der Auswanderer ist und den Glauben an Gerechtigkeit hochhält, wie seine Mutter zu Tode gepeitscht wurde (23:46-24:22). Die Charaktere des Dokudramas haben also eine Interiorität, an der die Zuschauer teilhaben können, und diese Interiorität wird auch durch die Mimik der Figuren vermittelt, die oft in Nah- und Großaufnahmen gezeigt werden. Die Figurenrelationen werden ebenfalls dramatisch gestaltet, besonders der Antagonismus zwischen Clarkson und Peters. Peters fühlt sich hinter dem weißen Engländer zurückgesetzt und beklagt sich darüber, dass man nicht ihm das Oberkommando über die Auswanderungsschiffe gegeben hat:

[Peters:] My opinions. Your decisions [*lacht verächtlich*], Commodore Clarkson. [Clarkson:] There can only be one man in charge, Peters. [Peters *blickt auf das Meer und sagt*:] You know what's at the bottom of that ocean? A trail of bones that leads from here to Africa. [Clarkson *geht weg, ohne zu antworten*]. (32:48-33:18)

Die fiktionale Rhetorik dieser Szene wird ergänzt durch einen Kommentar Schamas, der, direkt an die Zuschauer gesprochen, die Enttäuschung von Peters nachvollzieht:

It was bound to happen, this falling out, wasn't it? For Peters, this young Englishman was just a functionary sent by men in London to organise the sailing. If it was to truly be a voyage to liberty, then he, Peters, who had shed his blood for it, was the natural leader of its self-determination. (33:36-33:54)

Nach der Atlantiküberquerung zeigt die Spielhandlung fast unmittelbar die Enttäuschung aller Hoffnungen in Freetown. Die Überfahrt, die für die ehemaligen Sklaven eine Umkehr der berühmten Middle Passage von Afrika in die Sklaverei sein sollte, führt sie in erneute Not und Abhängigkeit, da die Sierra Leone Company ihre Zusage, Hütten und Lagerhäuser bereitzustellen, nicht eingehalten hat. Hier, zu Beginn eines neuen Handlungsabschnitts, tritt auch Schama wieder pro-

minent ins Bild, um die Enttäuschung zu kommentieren. Gleich danach stellt eine erneute Montage von fiktionalisierter Vergangenheit und dokumentarischer Gegenwart einen Bezug zwischen den Ex-Sklaven in Freetown und den heutigen Bewohnern Sierra Leones her, die der Kommentar aber nicht weiter erläutert und die die Zuschauer offensichtlich irritieren und zum Nachdenken bringen soll. Das verunsichernde Moment der Montage ist besonders stark, als eine Straßenszene der Gegenwart mit dem nächsten Bild unmittelbar in die Vergangenheitshandlung übergeht (50:13-50:23). Die Technik ähnelt dem ‚unsichtbaren‘ Schnitt im Spielfilm, hat hier aber eine störende Funktion, da Grenzlinien der Zeit und zwischen faktualer und fiktionalisierender Darstellung überschritten werden.

Nachdem der Traum der ‚Province of Freedom‘ sein unrühmliches Ende genommen hat, inszeniert sich Schama im Schlussteil von *Rough Crossings* (ab 1:21:00) noch einmal prominent in der Rolle des Historikers, der den Zuschauern als Autorität die Relevanz der jetzt fertig erzählten und dem Vergessen entrissenen Geschichte noch einmal abschließend – und fast überdidaktisch – erklärt. Begleitend zu dem folgenden langen Kommentar, der auch metahistorische Reflexionen enthält, sind zunächst Bilder der Armut im heutigen Sierra Leone zu sehen, die am Ende aber hoffnungsvolleren Bildern eines Jungen in einer Schule weichen. Dazwischen ist Schama zu sehen, der, ebenfalls in Afrika, die Zuschauer direkt anspricht:

Well, history isn't Hollywood. In history, feel-good endings are hard to come by. This great experiment in black democracy did fall apart, but the idea of Freetown endured. After the abolition of slavery, Sierra Leone became the country to which those liberated from the slave forts and ships and plantations flocked for a new life as free Africans. But, of course, peace and freedom are always fragile victories. You don't need me to tell you that; of late, Sierra Leone has had more than its fair share of war, sorrow and slaughter. And that's why we need to cherish the story of Peters and Clarkson and George. The precious moment when determined men and women, black and white, endured the worst to bring about a modestly good beginning. A small, decisive turn to the light. That's all we can ever ask from history really, a memory of free will exercised against the odds. So remember this part of your African, American and British history. Try and imagine what those most unlike you went through. [*Bilder, in denen Gegenwart und Vergangenheit wieder durchmischt sind.*] And then take that murmur of the past, that needful little haunting, into our shared, uncertain future. [*Man hört Stimmen und Gesänge aus der Vergangenheit.*]

Die zentrale Behauptung, dass man sich vom ‚Gemurmel der Vergangenheit‘ verfolgen lassen soll, wird in den letzten Einstellungen des Dokudramas (ab 1:23:25) noch einmal pointiert inszeniert: In stimmungsvollen, poetischen Bildern ist Schama in der Abendsonne am Strand in Afrika zu sehen, und nach getaner Arbeit gönnt sich der Historiker ein Bier. Neben ihm steht ein Kofferradio, das in Großaufnahme gezeigt wird, um deutlich zu machen, dass die Stimme aus der Vergangenheit, die man hört, nämlich die des Predigers George, aus seinem Lautsprecher kommt; ganz wörtlich ist die Vergangenheit somit ein Teil der Gegenwart geworden und spricht zu Schama und gleichzeitig zu den Zuschauern. Dabei formuliert George ein hoffnungsvolles Gebet, das, wie ein Schnitt in die Spielhandlung zeigt,

an Kinder der Freetown-Kolonie gerichtet war. Ein letztes Mal arbeitet das Dokudrama also mit seinem zentralen rhetorischen Mittel, nämlich dem Wechsel der Darstellungsebenen, die hier programmatisch ineinander fließen:

[*George aus dem Lautsprecher:*] Should any person have a wicked thought in his heart [*George in der Spielhandlung zu den Kindern:*] to disturb the peace and comfort of the colony, let him be rooted out, O God, from the face of the earth. [*Schnitt zu Schama neben dem Radio, aus der Georges Stimme weiter tönt:*] May this colony, O Lord, live in unity and godly love. [*Schnitt zu George in der Spielhandlung:*] Now and forever. Amen. [*Schnitt zu Bildern von einem Kind am Strand von Sierra Leone heute und Abspann.*]

Mit ihrem Spiel mit Darstellungsebenen bildet diese Schlusssequenz von *Rough Crossings* nicht zuletzt einen meta-generischen Kommentar über das Dokudrama und seine hybride Darstellungsstrategie. Einerseits existiert die Präsentation der erzählten Geschichte als faktenbasierte Spielhandlung, deren – im Fall von *Rough Crossings* durchgängige – Fiktionalisierung wesentlich dazu beiträgt, eine den Zuschauern unbekannte Geschichte zu verlebendigen, zu personalisieren und emotional erfahrbar zu machen. Andererseits gibt es eine Kommentarebene mit stark präsentem Autor-Erzähler, von der deutliche Faktualitätssignale ausgehen; diese wird aber auch dazu genutzt, eine persuasive (siehe Lipkin 2002) und didaktische Funktion zu erfüllen und den (direkt angesprochenen) Zuschauern die Relevanz des durch das Dokudrama vermittelten historischen Wissens für ihre eigene Welt zu verdeutlichen. Schamas Dokudrama realisiert so eine der zentralen Wirkungsabsichten, die Bill Nichols für den Dokumentarfilm beschreibt: „Documentary film and video stimulates epistophilia (a desire to know) in its audience. It conveys an informing logic, a persuasive rhetoric, or a moving poetics that promises information and knowledge, insight and awareness“ (Nichols 2001: 40). In Schamas Dokudrama wird dank des hohen Anteils an Fiktionalisierung das Bedürfnis nach Wissen bedient, und zwar in erheblichem Maße. Dies erfolgt jedoch gleichzeitig mit der Intention, Wissen populär und unterhaltend zu vermitteln, und zwar mit einer lebendigen und dramatischen Erzählung, mit einfühlbaren Figuren und mit einer visuellen Ästhetik, die über eine einfache Bebilderung weit hinausgeht.

Die Wichtigkeit der Fiktionalisierung bei der populären Geschichtsdarstellung, die sich wie andere populärkulturelle Produkte auch auf dem Medienmarkt bewähren muss, wird nicht zuletzt durch den Werbetext bestätigt, mit dem Schamas Dokudrama als DVD vermarktet wurde. Potenzielle Käufer werden auf dem Cover der DVD mit Aussagen wie den folgenden angesprochen:

The amazing story of the slaves who fought for Britain in the American War of Independence.

[...] In this fascinating film, Simon Schama tells the slaves' incredible story of escape and adventure [...].

Combining Simon Schama's compelling storytelling with reconstruction and dramatisation *Rough Crossings* tells the story [...].

Simon Schama brings to life the sentiments and sufferings of those caught up in this pivotal moment in history. It is a story charged with inspiration, terror, and, ultimately,

betrayal that offers profound insights into contemporary life in Britain, America and Africa. (*Rough Crossings* 2007)

Narrativität, Dramatik und Emotionalität sind Elemente, die hier hervorgehoben werden und die vor allem mit fikionalisierter Präsentation verbunden sind. Mit Ausnahme von Schama selbst scheint die Faktualität des Dokudramas von untergeordneter Attraktivität zu sein. Damit illustriert auch das Marketing von *Rough Crossings* einen Trend der Geschichtsdarstellung im Fernsehen, die sich seit ihren Anfängen immer stärker zu Hybridformen von fiktionalem und faktuellem Erzählen entwickelt hat.

Literatur

- Barnouw, Erik (1983) *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* [1974]. 2. Aufl. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Bayer, Gerd (2008) „Fake Film as Media Criticism“. *Anglistentag 2007, Proceedings*. Hg. Klaus Stierstorfer. Trier: WVT. 143-64.
- Brauburger, Stefan (2009) „Fiktionalität oder Fakten. Welche Zukunft hat die zeitgenössische Dokumentation?“ *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Hgg. Barbara Korte und Sylvia Paetschek. Bielefeld: transcript. 203-13.
- Cohn, Dorrit (1990) „Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective“. *Poetics Today* 11.4: 775-804.
- Downing, Taylor (2004) „Bringing the Past to the Small Screen“. *History and the Media*. Hg. David Cannadine. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 7-19.
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London: Routledge.
- Hattendorf, Manfred (1995) „Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpouts *The Forbidden Quest* (1993)“. *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hg. Manfred Hattendorf. München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig. 191-211.
- Heller, Heinz B. (1995) „Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung“. *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hg. Manfred Hattendorf. München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig. 97-110.
- Hill, Annette (2005) *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. London: Routledge.
- Hohenberger, Eva (1998) „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8. 8-34.
- Hohenberger, Eva, und Judith Keilbach (2003) „Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte“. *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Hgg. Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8. 8-23.

- Izod, John, und Richard Kilborn (2000) Hgg. *From Grierson to the Docu-Soap. Breaking the Boundaries*. Luton: Univ. of Luton Press.
- Jaeger, Stephan (2009) „Erzählen im historiographischen Diskurs“. *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hgg. Christian Klein und Matías Martínez. Stuttgart: Metzler. 110-35.
- Jost, François (1998) „Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze“. *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8. 216-31.
- Juhasz, Alexandra, und Jesse Lerner (2006) Hgg. *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Kilborn, Richard (2003) *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of ‚Big Brother‘*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Kilborn, Richard, und John Izod (1997) *An Introduction to Television Documentary: Confronting Reality*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Klein, Christian, und Matías Martínez (2009) Hgg. *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Korte, Barbara, und Sylvia Paletschek (2009) „Geschichte in populären Medien und Genres. Vom Historischen Roman zum Computerspiel“. *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Hgg. Barbara Korte und Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript. 9-60.
- Korte, Barbara, und Eva Ulrike Pirker (2011) *Black History – White History. Britain's Historical Programme between Windrush and Wilberforce*. Bielefeld: transcript.
- Leiser, Erwin (1992) „Dokumentarfilm und Geschichte“. *Fernsehdokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. Hg. Peter Zimmermann. München: Öhlschläger. 37-50.
- Lipkin, Steven N. (2002) Hg. *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.
- Paget, Derek (2011) *No Other Way to Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television* [1998]. 2. Aufl. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Rhodes, Gary D., und John Parris Springer (2006) Hgg. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London und Jefferson, NC: McFarland.
- Roscoe, Jane, und Craig Haight (2001) *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Rosenthal, Alan (1999) Hg. *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.
- Condie, Steven (2007) *Rough Crossings* (Film). BBC und Thirteen/WNET New York.
- Schama, Simon (2005) *Rough Crossings: Britain, the Slaves and the American Revolution*. London: BBC Books.

- Segeberg, Harro (2009) Hg. *Referenzen: Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren-Verlag.
- Steinle, Matthias (2009) „Geschichte im Film. Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart“. *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Hgg. Barbara Korte und Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript. 147-65.
- Viehoff, Reinhold (2002) „Gattung“. *Metzler Lexikon Medientheorie / Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Helmut Schanze. Stuttgart: Metzler. 125-27.
- White, Hayden (1973) *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.

Gemälde fallen aus dem Rahmen. Akte der Bildaneignung in Manuel Mujica Láinez' Roman *Un novelista en el Museo del Prado*

Bettina Korintenberg

Faktualität und Fiktionalität sind zentrale Klassifikationskategorien, über die wir Bildern Bedeutung zumessen, sie funktionalisieren und mit ihnen agieren. Durch diese Differenz geben wir Bildern einen Rahmen und lenken dadurch unsere Wahrnehmung. Und doch sind Bilder weitaus komplexer, als dass sie sich einem solchen Oppositionsschema beugen würden. Dies führt der Roman *Un novelista en el Museo del Prado* des argentinischen Schriftstellers Manuel Mujica Láinez eindrucksvoll vor. Die fiktionale Narrativierung der faktualen Bildwerke im Prado als realreferentieller Ort¹ durch den Betrachter steht im Mittelpunkt der Handlung. Die Hauptfigur, der ‚novelista‘, wird als Zeuge der nächtlichen Aktivitäten der Bildartefakte des Prados, wenn diese zum Leben erwachen und zu interagieren beginnen, eingeführt und ist so der Wahrhaftigkeit verpflichtet. Über die Bildszenarien aus historischen, mythologischen und religiösen Figuren der europäischen Kultur sind mehrere Reflexionsschritte geleitet: Durch den Aufbruch der gerahmten Bilder und damit der bildimmanenten Narration kommt es zu einer Infragestellung historisch fixierter Wirklichkeitskonstruktionen, die durch diese repräsentiert werden. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die im Roman geleistete implizite Reflexion über den Status und die Funktionalisierung von ikonischen Artefakten und deren Präsentation innerhalb der paradigmatischen Institution Museum und der dort suggerierten Narration, die strukturierend und bekräftigend auf die Wahrnehmung der äußeren Realität zurückwirkt.

Im Roman kommt es zu komplexen Verschränkungen von Faktualität und Fiktionalität, die maßgeblich über das Bild geleitet werden. In diesem Artikel sollen diese Prozesse theoretisch und textanalytisch nachvollzogen werden. Die Imagination übernimmt bei Mujica Láinez die zentrale Funktion, die Offensichtlichkeit kategorialer Trennungen von faktual und fiktional zu unterlaufen. Bei der Betrachtung der materiellen Bildwerke – der Gemälde und Skulpturen – verschachteln sich die Bilder, wie sie im tatsächlichen Raum des Museums sichtbar sind mit den mentalen, eigentlich unsichtbaren Bildern des Rezeptionssubjekts. Der Roman nimmt sich auf diese Weise der unverkennbaren Heterogenität des Bildbegriffs an. Über

¹ Nach Linda Hutcheon ließe sich Mujica Láinez' Roman als „historiographic metafiction“ lesen, die sich durch das Zusammenkommen historischer Ereignisse und Personen bei gleichzeitiger Reflexion über diese charakterisiert. („By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personage.“ Hutcheon 1988: 5)

die Gegensätze Sichtbarkeit – Unsichtbarkeit, Repräsentation – Präsenz weist der Roman auf die Fragilität einer Klassifikation von Bildern und der durch sie repräsentierten Wirklichkeitsvorstellungen hin. In den folgenden Ausführungen spielen deswegen bildtheoretische Überlegungen eine zentrale Rolle.

Was den Leser im Roman erwartet, sind alles andere als vertraute Bilder, die man mit dem fest im kulturellen Gedächtnis verankerten Ort des Prados, dessen Ausstellungsstücke von der kulturellen Blüte und Hegemonie Europas zeugen und erzählen, in Verbindung bringen könnte. Kontextuell zu beachten ist hierbei die postkoloniale Konstellation Lateinamerika – Europa, innerhalb derer sich der Roman verortet und die sich nochmals im Plot, ein Fremder aus der Ferne erkundet den Prado als eines der bedeutendsten europäischen Museen, widerspiegelt. Zwar steht diese Thematik nicht im Mittelpunkt dieses Artikels, am Rande jedoch wird sie immer wieder auftauchen, denn für das Gesamtverständnis des Romans ist sie unabdingbar.

Bilder. Im Anderswo zwischen Faktualität und Fiktionalität

Das Bild entzieht sich einer klaren Definition. Der Roman nimmt sich der komplexen und heterogenen Kategorie Bild an, indem sehr unterschiedliche Bildbegriffe formuliert werden: das Gemälde an der Wand, die Evokation eines Bildes in Gedanken, ein Textbild. „Was ist ein Bild?“ (Boehm 2001) – diese Frage stellt der paradigmatische Sammelband, herausgegeben von Gottfried Boehm, und zielt damit auf den Kern der Bild-Problematik. Bis heute bleibt sie unbeantwortet. Dass die Antwort nicht in der einfachen Unterscheidung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu finden ist, liegt nahe und spiegelt sich in den Ansätzen der Bildwissenschaften.² Schon früh beschreitet Boehm einen Weg, um der Eigenlogik und Wirkkraft der Bilder auf die Spur zu kommen, der ihn hinter eine logozentrische, hin zu einer autonomen, bildlich organisierten Wahrnehmung führt.³ Hans Belting nimmt den Gedanken einer eigenlogischen Wirkmacht von Bildern auf und prägt einen anthropologisch-pragmatischen Bildbegriff, wie er in unserem Zusammenhang wichtig wird.⁴

² Im Zentrum der Bildwissenschaften stehen Fragen nach Bildpraxen, also einem Handeln mit und durch Bilder, sowie deren Wirkung und Wirkmacht, die nicht nur durch deren soziokulturelle Einbettung zu erklären ist, sondern als eigenständige, vom Bildlichen ausgehende Energie gedacht wird. Diese Aspekte überschreiten die Sichtbarkeit der visuellen Oberfläche des Bildes und zielen auf dessen anthropologische und kulturelle Konstituenten. Einen guten Überblick über die Entwicklung bildtheoretischer Fragestellungen gibt der von Klaus Sach-Hombach herausgegebene Sammelband *Bildtheorien*.

³ Wegweisend ist sein Aufsatz „Zu einer Hermeneutik des Bildes“ von 1978, in dem er das Konzept der ikonischen Differenz entwickelt, um die bildeigene, explikative Wirkkraft des Bildes, dessen Bildenergie, zu ergründen.

⁴ In der *Bild-Anthropologie* entwickelt Belting schlaglichtartig ‚Entwürfe‘ für eine interdisziplinäre und interkulturelle Bildwissenschaft, bei denen der Körper als Grundprinzip eine zentrale Rolle spielt. Der Körper fungiert maßgeblich als Umschlagplatz und Resonanz-

Für die angestellten Überlegungen ist zweierlei zentral: 1. Bilder existieren nicht einfach isoliert im Raum. Sie sind an ihre Rezeption gebunden und stehen stets innerhalb eines spezifischen Kontextes.⁵ Sie werden vom kollektiven Imaginären⁶ sowie der Imagination des Subjekts strukturiert. Bilder sind demnach mehr als ihre Sichtbarkeit, sie umgibt ein imaginärer Umraum⁷, der ihre Bedeutung gründiert. „Wir müssen die Augen schließen, um zu sehen, während der Akt des Sehens uns auf eine *Leere* verweist und auf sie hin öffnet, welche uns anblickt, uns betrifft und in einem bestimmten Sinne konstituiert“ (Didi-Huberman 1999: 13). Die Leere der Oberfläche verweist bei Didi-Huberman auf eine Fülle im Unsichtbaren. Und so lebt die Sichtbarkeit aus dem nicht sichtbaren Abwesenden. An- und Umlagerungen, die im Bild mit eingeschlossen sind, werden im Rezeptionsakt aktiv und weisen auf die das Subjekt konstituierenden Muster hin.⁸ 2. Bilder unterliegen pragmatischen Rahmungen, die uns in unserer Wahrnehmung dieser Bilder beschränken und lenken. Mit Bedeutung aufgeladen, sind sie Teil symbolischer Handlungen und nicht nur Teil individueller Subjektivierungsweisen, sondern wirken intersubjektiv. Wir handeln durch und mit Bildern, aber Bilder handeln auch mit uns.⁹ Bilder und Bildwelten sind reziprok angelegt: Wir funktionalisieren, institutionalisieren und ritualisieren Bilder, gleichzeitig wirken sie auf uns ein, was immer ein nur teilweise zu antizipierender und zu kontrollierender Prozess ist. In der Imagination des Einzelnen kann die pragmatische Rahmung gesprengt werden, indem sie neu perspektiviert wird.

raum mentaler und physischer Bilder. Belting bezieht sich hierbei sowohl auf den Körper des Betrachters und dessen Umgang mit den Bildern, als auch auf den Körper des Bildes, der sich in dessen Materialität manifestiert und körperhafte Wirkungen auf den Betrachter entfaltet. Damit schließt Belting an seine prominenten Überlegungen zur Bildgeschichte, die er 1990 in *Bild und Kult* formulierte, an und führt sie weiter.

- 5 Zentral ist hier die These von der Historizität der Wahrnehmung, wie sie Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* formuliert. Nach Benjamin ist Wahrnehmung historisch bedingt und unterliegt demnach gesellschaftlichen Entwicklungen durch die Zeit, wie etwa die Wahrnehmung von Kunstwerken entscheidend mittels neuer Medien geprägt wird.
- 6 In Cornelius Castoriadis' Theorie *Gesellschaft als imaginäre Institution* hat das Imaginäre eine kollektive Dimension: Es bedeutet die innerhalb einer Gesellschaft möglichen Vorstellungen (Einbildungskraft), die den gesellschaftlichen Institutionen zugrundeliegenden Ideen über die Welt. Subjektive Ansichten entstehen demnach nicht im luftleeren Raum, sondern in Anlehnung an die allgemein herrschenden Vorstellungsmuster der jeweiligen Gesellschaft.
- 7 Didi-Huberman spricht in diesem Zusammenhang von *Leere*, *Leerraum* oder auch *unausweichlichem Volumen* im Sinne eines Rauminhalts (vgl. Didi-Huberman 1999: 11-14).
- 8 In ähnlicher Weise wie Didi-Huberman formuliert dies auch Ludger Schwarte, wenn er von der doppelten Disposition des Bildes spricht: als „ein Fenster auf ein ‚Außen‘“ sowie als „eine Spiegelung, ein Zerrspiegel der Transfigurationen, welche sich dadurch, dass es [das Bild] sich zu sehen gibt, im Betrachter vollzieht“ (Schwarte 2005: 297).
- 9 Die Reziprozität des Bildlichen wurzelt nach Christoph Wulf und Jörg Zirfas in der Performativität als zentraler Kategorie des menschlichen Handelns: „Menschliche Performanz erzeugt Bilder und wird durch Bilder hervorgebracht. [...] Bilder sind also nicht nur Ergebnisse der Performativität kulturellen Handelns und Verhaltens, sondern sie erzeugen sie auch“ (Wulf/Zirfas 2005: 7).

Bilder sind immer auch Bildhandlungen, die ein komplexes Ineinander innerer und äußerer Bilder ergeben. „Äußere Bilder gehen auf innere, und innere Bilder auf äußere zurück“ – sie seien unauflösbar und wechselseitig miteinander verschränkt so Wulf (Wulf 2005: 39).¹⁰ Diese Verschränkung von innen und außen, von kollektivem Imaginären und subjektiver Imagination legt Mujica Láinez dar. Sein Roman lässt sich als textuelle performative Bildbeschreibung lesen, bei der die Imagination als zentrale Schaltstelle zwischen Faktualität und Fiktionalität fungiert. Die Romanhandlung veranschaulicht, wie Bildartefakte, Werke mit realweltlichen Referenten, von der Imagination im Akt der Rezeption bearbeitet, narrativ ein- und um(ge)woben werden. Die Trennschärfe von Faktualität und Fiktionalität scheint dabei in der Interferenz von kollektivem Imaginären und individueller Imagination als Emergenzphänomen zu verschwimmen.

In der narrativen Ausformung gewinnen die ikonischen Artefakte eine andere, neue Art interpretativer Realisierung. Bei der Rezeption des Textes kann diese realisierte Interpretation wiederum modellierend auf das kollektive Imaginäre des Lesers rückwirken. Im Folgenden sollen die Umwandlungsprozesse der narrativen, fiktionalen Ausgestaltung des Erlebens faktualer, historischer Bilder in *Un novelista en el museo del Prado* schrittweise nachvollzogen werden: Unter dem Punkt „Bilder rahmen. Bildbannung und enthemmte Bildenergie“ geht es zunächst um die konkrete Einbettung und Fixierung der ikonischen Artefakte innerhalb der Institution Museum und deren spannungsvolle Loslösung in der textuellen Darstellung der Bildrezeption durch den Protagonisten. Unter „Bilder treffen. Blicken und angeblickt werden“ stehen bildtheoretische Überlegungen zur kommunikativen Dimension von Bildern im Mittelpunkt, die Mujica Láinez’ Roman maßgeblich prägen. Der Blick des betrachtenden ‚novelista‘ aktiviert die Bilder und entfacht deren Gegenblick, was sich im Roman in der narrativen Neukonfiguration der Bildwerke abzeichnet. Wie diese Narrativierung genau aussieht, welche textuellen Modi und Strategien der Text anwendet, wird im vorletzten Punkt „Die Präsenzerfahrung der Bilder. Ein Spektakel der Körper und Töne“ analysiert. Abschließend werden unter „Zusammenschau und Ausblick“ die gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich Struktur und rezeptionsästhetischer Wirkung des Romans, der sich als textuelle performative Bildbetrachtung lesen lässt, in Bezug auf dessen gesellschaftskulturelle Implikationen diskutiert und auf die Problematik von Faktualität und Fiktionalität hin reflektiert.

¹⁰ Die unauflösbare Verschränkung innerer und äußerer Bilder als deren Wesen liegt nach Belting in ihrer „anthropologische[n] Fundierung“. „Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern. Dieser lebende Bildbezug setzt sich gleichsam in der physischen Bildproduktion fort, die wir im sozialen Raum veranstalten. Sie verhält sich zu den mentalen Bildern wie Frage und Antwort, um eine vorläufige Formulierung anzuwenden“ (Belting 2001: 11-12).

Bilder rahmen. Bildbannung und enthemmte Bildenergie

Der Prado, in dem die Romanhandlung spielt, konstituiert die gesellschaftlich kulturelle Rahmung und perspektiviert die gerahmten oder auf Podesten platzierten Bildwerke, die dadurch auf zweifache Weise in ihrer Wahrnehmung fixiert sind. Denn im Museum werden Werke, und damit Wissen, gestaltet und in Bezug auf ein kollektives Imaginäres hin geordnet. Dies entspricht dem Prinzip der Repräsentation. Die Repräsentationsmacht speist sich insbesondere daraus, dass die Gegenstände nicht nur in einem Ähnlichkeitsverhältnis stehen, sondern an der Macht des Repräsentierten partizipieren und dessen gesellschaftlich fixierte Geschichte kondensiert in sich tragen.¹¹ Die im Prado ausgestellten kanonisierten Werke zeugen von der Überlegenheit der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte. Bei den Werken, die in den Text aufgenommen sind, handelt es sich hauptsächlich um Gemälde und einige wenige Skulpturen der bekanntesten europäischen Künstler wie Dürer, Bosch, Velázquez, Goya und Fra Angelico. Sie stehen innerhalb eines europäischen Kulturkanons paradigmatisch für religiöse, gesellschaftspolitische und ästhetische Diskurse. Vor den Augen des ‚novelista‘, des Romanciers, der dem Leser als derjenige vorgestellt wird, der die folgenden Geschehnisse erlebt und erzählt,¹² verlassen die Figuren der Bilder und Skulpturen des Nachts ihren Rahmen; sie beginnen, zu agieren und interagieren.¹³ Die Bildbetrachtung, die der Text vollzieht, entwirft eine Art Bildercollage. In einer Reihe episodischer Bühnenstücke kommen kurze Geschichten zur Aufführung, in denen sich die Protagonisten der kanonisierten Werke einer europäischen Kunst- und Kulturgeschichte von einer ganz anderen Seite zeigen, als die, die wir eigentlich von ihnen kennen.

So wie Mujica Láinez das Museum narrativ ausgestaltet, schließt er an das Konzept der Heterotopie nach Foucault an und geht zugleich darüber hinaus. Foucault bestimmt Heterotopien als „Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“ (Foucault 1991: 39). Wie

¹¹ Krzysztof Pomian bezieht sich hier zwar auf vormoderne Sammlungen, die allgemeinen Charakteristika haben aber durchaus übergreifende Gültigkeit: Sammlungsgegenstände können verschiedene Personen- bzw. Personengruppen repräsentieren. Sie stehen etwa für das Ansehen der Götter, denen ein Tempel geweiht ist und verweisen auch auf diese als ‚Personen‘ oder sie repräsentieren Teilnehmer von Ereignissen, Personen mit bestimmten Fähigkeiten, etc. Bedeutsam ist dabei, dass der Rezipient solcher besonderen, gesammelten Gegenstände über das, was er sieht, hinausgeht und es mit vorgängigen Narrationen verknüpft. „[...]“, sie sind Vermittler zwischen dem Betrachter, der sie sieht, und dem Unsichtbarem, aus dem sie kommen“ (Pomian 1998: 40).

¹² Wir haben es also mit einer vermeintlichen Einheit Autor = Erzähler zu tun, wobei es sich nicht um ein autofiktionales Werk handelt, sondern die Autor-Erzähler-Einheit auf der Textebene inszeniert wird.

¹³ Die Theatralität des Bildbegriffs hat eine lange Traditionslinie, lässt sich jedoch maßgeblich auf Freuds Urszene beziehen, anhand derer sich über das Phantasma ein erweiterter und dynamischer Bildbegriff ableiten lässt, wie dies Andreas Wolfsteiner und Markus Rautzenberg tun (s. Anm. 26).

diese Räume allerdings konkret funktionieren, wie sie zu solchen Widerlagern reflexiver oder auch subversiver Prozesse werden, bleibt bei Foucault im Unklaren. Mujica Láinez konstituiert das Museum ebenso als Raum der Reibung, in dem fixierte Vorstellungen von Kultur und Geschichte unterlaufen werden. Allerdings gesteht er dabei das subversive und innovative Potential nicht dem Raum als solchem zu; es bedarf eines Beobachtungs- und Handlungssubjekts sowie der narrativen Transformation und Weitergabe des Erlebten. Im Rezeptionsakt prallen kollektives Imaginäres als konservative Kraft,¹⁴ wie es die ausgestellten Werke repräsentieren, und die momenthafte Präsenz, die die Werke durch die Zugabe individueller Imagination gewinnen, aufeinander. Von der Subjektivität des Betrachters ausgehend aktualisieren sich die ausgestellten Ordnungen in der direkten Interaktion. Es entsteht ein unkalkulierbarer Überschuss an subjektiver Bedeutungszuschreibung, der zum Geschoss, oder ‚Widerlager‘ werden kann.

Foucault selbst geht auf derlei Akte der Subjektivierung nicht ein.¹⁵ Dieser subjektive Erlebnisraum, in dem es zu Verschiebungen von der repräsentativen Kraft der Werke hin zu deren momenthafter Präsenz kommt, entsteht im Romangeschehen zudem jenseits der normalen Besuchssituation: Nachts, wenn die Türen für die Öffentlichkeit geschlossen sind, offenbaren die Figuren der Werke ihre geheime, zweite Existenz („*vida oculta*“, „*existencia doble*“, Mujica Láinez 1984: 10) nur einer einzigen und damit privilegierten Person („*un privilegio singular*“ Mujica Láinez 1984: 10) – dem ‚*novelista*‘, einem Fremden aus der Ferne („*extranjero, habitante amistoso de un remoto país*“ Mujica Láinez 1984: 10). Für die Prado-Gesellschaft, die sich aus den Figuren und Szenerien der Gemälde und der Skulpturen zusammensetzt, wird die Nacht zum Tag. „[L]a otra vida de la pinacoteca“ (Mujica Láinez 1984: 66) beginnt. Tagsüber dazu verurteilt, still an ihrem vom Künstler gegebenen Platz zu verweilen, entwickeln sie des Nachts ein Eigenleben.

A poco que cae la tarde y que empieza a anochecer, los personajes de las pinturas y las estatuas del Museo del Prado, se desperezan y sacuden. Durante el día entero, permanecieron inmóviles, dentro de sus marcos o encima de sus pedestales, para admiración y tranquilidad de los turistas. Nadie, ni el estudioso más avizor, pudo advertir alguna mudanza en sus actividades a menudo embarazosas, tan habituados están a cumplir con la plástica tarea que les asignó la imaginación de sus creadores.¹⁶ (Mujica Láinez 1984: 9)¹⁷

¹⁴ Ich beziehe mich hier auf die Qualität des kollektiven Imaginären nach Castoriadis. Siehe Fußnote 6.

¹⁵ Die Qualität des subjektiven Rezeptionsvollzugs geht also über die Konzeption der Heterotopie im Sinne Foucaults, die sich grundlegend auf das Prinzip der Ordnung stützt, hinaus und weist in Richtung *postcolonial studies*, innerhalb derer die Performativität des Moments zentral ist. Fixierte Ordnungen werden als eine verwirklichte Möglichkeit von vielen herausgestellt und so eine Veränderung für Gegenwart und Zukunft als potentiell realisierbar dargestellt.

¹⁶ „Wenn der Tag zu Ende geht und es anfängt, Nacht zu werden, strecken und recken sich die Charaktere der Bilder und Statuen des Prado und schütteln sich aus. Während des gesamten Tages verharren sie unbewegt in ihren Rahmen oder auf ihren Podesten, um der Bewunderung und Zufriedenstellung der Touristen willen. Niemand, auch nicht der achtsamste Beobachter, konnte einer Veränderung ihrer oftmals unangenehmen Beschäftigung“

Die Bilder bzw. Bildwerke werden hier als eigentlich lebendig vorgestellt. Tagsüber stehen sie jedoch im Dienste ihrer Schöpfer, die sie mit einer speziellen Bedeutung und somit gesellschaftlichen Funktion belegt und fixiert haben. Die Rahmen und Podeste symbolisieren die Bannung der Bilder. Die suggerierte Normalität der ausgestellten Werke („la normalidad de las obras expuestas“ Mujica Láinez 1984: 10) stellt eine Beruhigung („tranquilidad“) für die Besucher dar. Im institutionellen Raum des Museums bürgt die gesellschaftlich konventionalisierte Bedeutungszuschreibung als Norm für klare Strukturen und Vorstellungen geschichtlich fixierter Wirklichkeitskonstruktionen. In der Institution Museum herrschen Reglementierung und Regeltreue. Prinzipien von Ernsthaftigkeit und Mäßigung werden streng überwacht. Die Aufsichten gehen „rhythmischen Schrittes“ („paso cadencioso“) durch die Galerie, „[...] kontrollieren die Uhren; sie versichern sich des normalen Zustandes der ausgestellten Werke, sie überprüfen eine Ecke nach der anderen; sie unterhalten sich mit gedämpfter Stimme“ („[...] controlan los relojes; verifican la normalidad de las obras expuestas, revisan rincón tras rincón; charlan en voz mesurada.“ Mujica Láinez 1984: 10).

Gegen die Statik der Museumswelt bei Tag setzt der Text kontrastiv den lauten Tumult, die Maßlosigkeit und überschäumende Lebendigkeit der Figuren bei Nacht, was auf die Unbändigkeit ikonischer Energie hinweist. Der sonst so ruhige Raum wird nun von lauten Geräuschen und tosendem Lärm erfüllt, wie etwa als sich aus dem Gemälde *La disputa con los doctores en el Templo*¹⁸ von Veronese lautstark und unter wütendem Geschrei ein Streit entfacht. „Ahora se han cerrado las puertas del Museo, y doquier sus secretos habitantes reviven. De la tela de Paolo Veronese se levanta una colérica gritería, como si audiblemente se prolongase la disputa que pintó el véneto“ (Mujica Láinez 1984: 61).¹⁹

Der Museumsraum bei Mujica Láinez bestimmt sich aus der Reibung von Gegensätzen. Es kommt zu Brüchen und Zusammenstößen, die eine Spannung erzeugen und zu Irritationen führen. Dieses Phänomen zieht sich durch den gesamten Roman und prägt ihn maßgeblich. Eingefügt in diesen Spannungsraum ist eine Mittlerfigur: der ‚novelista‘, der als ‚transmisor‘ (Übermittler) und ‚testigo‘ (Zeuge) des geheimen, nächtlichen Lebens fungiert. Die Spaltung des ‚novelista‘ in ‚Übermittler‘ und ‚Zeuge‘ impliziert die Problematik von Fiktionalität und Faktualität. Der Zeuge und das Phänomen Zeugenschaft insgesamt werden – insbesondere in den Geschichtswissenschaften – mit Faktualität qua Wahrhaftigkeit assoziiert. Mu-

gen gewahr werden, so gewohnt sind sie es, ihre bildgegebene Aufgabe zu erfüllen, die ihnen die Imagination ihrer Schöpfer zugewiesen hat.“

¹⁷ Das Werk liegt nur im spanischen Original vor; die Übersetzungen ins Deutsche stammen von der Verfasserin des Artikels.

¹⁸ Paolo Verones. *La disputa con los doctores en el Templo*. (Jesus unter den Doktoren im Tempel). Um 1560. Öl auf Leinwand. 236 cm x 430 cm. Museo Nacional del Prado.

¹⁹ „Nun sind die Türen des Museums geschlossen und überall erwachen seine heimlichen Bewohner zum Leben. Aus der Leinwand Paolo Veroneses erhebt sich ein wütendes Geschrei, als ob sich der Streit, den der Venezianer malte, hörbar verlängerte.“

jica Láinez' Text lebt aus einer Zeugenschaft der Anschauung, die sich hier durch eine starke, unmittelbare Erlebnisdimension auszeichnet. Doch ist der ‚novelista‘ nicht nur ‚Zeuge‘, der sich im Bereich des Faktualen bewegt, sondern auch ‚Übermittler‘ und zwar ein narrativer Übermittler, wodurch er in den Bereich der Fiktionalität eintaucht. Spannend ist im Bezug auf das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität hier insbesondere die Überlagerung beider Positionen. Diese zweifache Rolle des ‚novelista‘ korreliert mit der doppelten Beschaffenheit des Museums: zum einen als Ort materieller Zeugenschaft, der dem Anspruch von Wahrhaftigkeit unterliegt, zum anderen als Ort kreativer Neuordnung, ein Möglichkeitsraum, der potentielle Narrationen enthält, die sich im Erleben dieses Raums durch ein Subjekt realisieren. Der ‚novelista‘ bewegt sich also innerhalb eines solchen Spannungsraumes und trägt selbst eine ebensolche Spannung in sich.

‚Transmisor‘ und ‚testigo‘ sind darüber hinaus beide informationstheoretische Begriffe. Sie verweisen auf die bedeutsame Position des ‚novelista‘ als Bote im Sinne Sybille Krämers, der auf die Funktion des Vermittelns und Übertragens in Bezug auf das Medium abhebt und damit dezidiert dessen Materialität übersteigt (vgl. Krämer 2008). Fragen nach der Art und Weise der Vermittlung sowie der Beschaffenheit des Kommunikationsaktes im Museum rücken in den Fokus. Wie erhält der ‚novelista‘ Zugang zu der nächtlichen Welt? Wie sind seine Position und Relation zum Geschehen, zum Leben der Figuren bestimmt? Dies soll im nächsten Punkt beleuchtet werden, bei dem es um den Prozess der Übertragung und Umbildung von Bildern in deren Rezeption geht.

Bilder treffen. Blicken und angeblickt werden

Mit seiner textuellen performativen Bildbetrachtung bietet sich der Roman als ein Prozess der Bildaneignung dar. Dem ‚novelista‘ kommt dabei die exponierte Rolle zu, zugleich Empfänger und Produzent von Bildern zu sein, was auf zwei Ebenen angesiedelt ist: Zum einen ist er passiver Zeuge (‚testigo‘) der sich vor ihm entfaltenden Bildwelten; zum anderen gibt er diese Bilderfahrten als aktiver Übermittler (‚transmisor‘) narrativ weiter. Insofern die Bildbetrachtung immer schon die doppelte Disposition von aktiv und passiv beinhaltet, verweist sie auf ein wesentliches Merkmal des Performativen.²⁰

Das Zusammenkommen von aktiv und passiv findet seinen Widerhall in der Idee von Blick und Gegenblick als einem Erklärungsmodell innerhalb der Bildwis-

²⁰ Krämer stellt in Bezug auf die theatrale und kunsttheoretische Perspektive der *performances* deren doppelten Charakter heraus, der stets ‚Tat‘ und ‚Widerfahrnis‘, ‚Machen‘ und ‚Empfangen‘, ‚Vollzug‘ und ‚Entzug‘ bedeutet (Krämer 2009: 4). Sie bezieht sich hierbei maßgeblich auf Erika Fischer-Lichte, die auf dem Gebiet der Performativität in den Theaterwissenschaften und der Übertragung und Ausweitung zum kulturellen Phänomen und Theorem insgesamt, die zentrale Bezugsgröße ist (Fischer-Lichte 2001, Fischer-Lichte 2004).

senschaften und bezieht sich auf die Eigenlogik und Wirkmacht von Bildern. Blicken meint hierbei in erster Instanz die Wahrnehmung eines Angeblicktwerdens, die sich beim Betrachter als Widerfahrnis äußert, auch wenn diese im eigenen Anblicken selbst entfacht wird; durch den eigenen Blick wirkt das Bild auf den Betrachter ein, tritt mit ihm in Kontakt. Dieses Angeblicktwerden aktiviert im Blickenden Bilder, Bildaktivitäten, die jenseits der visuellen Offensichtlichkeit der Bildoberfläche und des kontrollierten Wissens des Blickenden liegen.²¹ Die Wirkkraft jenseits der Logik des Intellekts bezeichnet Wulf als genuines Bildwissen, das in der ästhetischen Qualität der Erfahrung liegt. „Die Bilder wissen etwas von uns, was wir nicht wissen. Sie erhalten [sic] ein Element der Überraschung, das sich nicht voraussehen lässt und sich häufig der Alltagsrationalität entzieht, bevor sich uns der Sinn der Bilder erschließt“ (Wulf 2005: 37). Im Blick liegt das Aktivierungspotential, das die Bilder animiert,²² sodass sie etwas in uns als dem Betrachter berühren: Eine Interaktion zwischen Bild-Körper²³ und Betrachter-Körper setzt sich in Gang. Zentral ist, dass der Gegenblick des Bildes eine – im übertragenen Sinne – taktile Qualität besitzt. Der Gegenblick trifft einen als innere Berührung und löst ein Betroffen-Sein aus. „Indem ich den anderen sehe, objektiviere ich ihn; indem ich ihn anblicke oder von ihm angeblickt werde, fühle ich ihn; [...]“ (Krämer 2009: 6). Sybille Krämer unterscheidet hier Blicken und Sehen dadurch, dass die Berührung dem Blicken als Modus des visuellen Kontakts vorbehalten ist. Krämer leitet diese Unterscheidung von Sartre her, auch wenn die Begriffe bei ihm im Kontext des zwischenmenschlichen Kontakts diskutiert werden und folglich eine andere Bedeutungsdimension entfalten. Krämer vollzieht nun aber den Brückenschlag zu den Bildwissenschaften und macht sich Sartres Unterscheidung zu Nutze, um der spezifischen Eigenlogik von Bildern auf die Spur zu kommen, die sie in deren Performativität sieht. In der Reziprozität des Blicks erkennt Krämer den „Nährboden für ein Verständnis der Performanz von Bildern“ (Krämer 2009: 7). Bei Mujica Láinez findet sich erstaunlicherweise sowohl die performative Kraft des Bildes, wie es ein Blick-Gegenblick-Modell nahelegt, als auch die qualitative Differenzierung visueller Modi narrativ ausgestaltet.

²¹ „Dieses Angeblicktwerden wird als ein Geschehen erfahren, bei dem das Bild ‚zum Akteur‘ wird, während dem Betrachter etwas widerfährt, das seiner Kontrolle nicht einfach unterliegt, obwohl er durch den Blick auf das Bild dieses Geschehen überhaupt erst evoziert“ (Krämer 2009: 7).

²² „Die Medien selbst sind ein Archiv von toten Bildern, die wir erst in unserem Blick animieren“ (Belting 2001: 214).

²³ Die Körper-Metapher geht auf Belting zurück. Der Bild-Körper meint hierbei das Medium, in dem Bilder in Erscheinung treten. Der Körperbezug ist dabei ein doppelter: „Die Körperanalogie kommt in einem ersten Sinne dadurch zustande, daß wir die Trägermedien als symbolische oder virtuelle Körper der Bilder auffassen. Sie entstehen in einer zweiten Hinsicht dadurch, daß sich die Medien unserer körperlichen Wahrnehmung einschreiben und sie verändern. Sie steuern unsere Körpererfahrungen durch den Akt der Betrachtung in dem Maße, wie wir an ihrem Modell die Eigenwahrnehmung ebenso wie die Entäußerung unseres Körpers üben“ (Belting 2001: 13-14).

Los turistas suelen estar distraídos; el tremendo cansancio los vence, [...]. Dóciles, mudos, fotografiantes, dejan vagar en torno los ojos fatigados. [...] Miran, miran, pero en la mayoría de las etapas, casi no ven. [...] Pero si las fuerzas le diesen para aguzar el interés y los ojos, tendría que percatarse el turista de que, sobre determinadas obras, se ha superpuesto una sutil, imprecisable veladura, que perturba vagamente las imágenes.²⁴ (Mujica Láinez 1984: 108-109)

Die Tagestouristen blicken nur (,miran‘) und sehen nicht (,casi no ven‘). Im Spanischen werden die Begriffe also nun genau diametral verwendet: ‚mirar‘, was mit ‚blicken‘ zu übersetzen ist, steht für ‚sehen‘, und ‚ver‘, was mit ‚sehen‘ zu übersetzen ist, steht für ‚blicken‘, in seiner kommunikativen Dimension. Die gegensätzliche Verwendung der Worte ist dabei nicht entscheidend, denn es geht um die generelle Differenzierung unterschiedlicher Qualitäten des visuellen Kontaktes, den Mujica Láinez in seinem Text entsprechend philosophischen und bildtheoretischen Konzepten vornimmt. Den Touristen bleibt die lebendige Welt der Bilder verschlossen, obwohl ihnen durchaus eine solche Möglichkeit der Erfahrung eingeräumt wird, würden sie ihre Augen ein wenig anstrengen („Pero si las fuerzas le diesen para aguzar el interés y los ojos“). Doch da sie die Bilder objektivieren, finden diese keinen Widerhall in ihnen – eine Kommunikation kann nicht zustande kommen.

Der ‚novelista‘ hingegen erfährt die Bilder – in dieser sehr spezifischen Ausprägung von Erfahrungshaftigkeit liegt die ebenso signifikante Konstitution der Narration zu Grunde.²⁵ Das Erfahren der Bilder in der Betrachtung ist zum einen als Widerfahrnis gekennzeichnet: Es stößt dem ‚novelista‘ zu, denn er nimmt sich weder als aktiv Partizipierender noch als Urheber des Geschehens wahr. Die Vermutung, dass wir uns dennoch in seiner Erlebniswelt befinden, legt der Eröffnungsprolog nahe, in dem die Erzählsituation wie folgt beschrieben wird: „Y como es su oficio, el novelista cuenta aquí lo que vio y oyó“ (Mujica Láinez 1984: 11). („Und wie es seiner Aufgabe entspricht, erzählt der Erzähler hier, was er sah und hörte.“) Der Eindruck einer Koppelung von passiver Widerfahrnis einerseits und aktivem Erlebnis andererseits wird durch die Erzählperspektive be-

²⁴ „Die Touristen sind für gewöhnlich zerstreut; die enorme Müdigkeit besiegt sie, [...]. Fügung, stumm, fotografierlustig lassen sie ihre müden Augen herumstreifen. [...] Sie schauen, sie schauen, aber die meiste Zeit, sehen sie fast nichts. [...] Aber wenn sie ihre Kräfte mobilisieren würden, um ihr Interesse und ihre Augen zu schärfen, müssten sich die Touristen bewusst werden, dass sich über bestimmte Werke ein feiner, nicht bestimmbarer Schleier gelegt hat, der die Bilder leicht stört.“

²⁵ Monika Fludernik entwickelt in *Towards a ‚Natural‘ Narratology* Erfahrungshaftigkeit (,experientiality‘) als tiefenstrukturelles Konzept des (fiktionalen) Erzählens. Als natürlicher Parameter menschlichen Seins, Bewusstseins und Handelns macht die Erfahrungshaftigkeit die mimetische Evokation der fiktionalen Welt möglich; klassische Charakteristika von Narrativität wie Handlung als kausale Ereignisfolge oder Zeitlichkeit leiten sich aus der Erfahrungshaftigkeit ab und sind dieser nachgeordnet. Demnach ließe sich aus der Art von Erfahrungshaftigkeit auf Narrativität schließen und vice versa. Geeignet erscheint dieser postklassische Ansatz auch dadurch, dass sich Narrativität hier gerade nicht auf (fiktionale) Texte beschränkt, sondern auch auf die Bilderfahrung und narrative Umwobenheit von Bildern beziehen ließe (vgl. Fludernik 1996: insbes. 20-30).

stätigt. Es handelt sich gerade nicht um einen autodiegetischen Erzähler, der eindeutig als Quelle der Erlebniswelt auszumachen ist. Stattdessen haben wir es mit einem heterodiegetischen Erzähler zu tun, der damit nicht direkt in die Handlung involviert ist, aber dennoch in Verbindung mit einer internen Fokalisierung seine Innenwelt als den Ursprung des Erzählten darstellt. Die Bilder werden zu einem theatralen Szenario, das der Betrachter als von ihm abgekoppelt wahrnimmt, obwohl es eigentlich ihm selbst bzw. seiner Phantasie entspringt.²⁶ Die Phantasie (oder Einbildungskraft, Imagination²⁷) spielt bei diesem Prozess einer Verinnerlichung der Bilder eine zentrale Rolle.

Phantasie macht es möglich, Bilder wahrzunehmen, auch wenn das Abgebildete nicht anwesend ist. Sie ermöglicht das innere Sehen, das Erinnern und das Entwerfen von zukünftigen Handlungen.²⁸ [...] Die Phantasie hat eine chiasmische Struktur, in der sich innen und außen kreuzen. (Wulf 2005: 43)

Im Text besetzt die Phantasie die Schlüsselstelle, um äußere in innere, mentale Bilder zu überführen. Die entstehenden nächtlichen Bildwelten sind ein feines Gespinnst, gesponnen aus den immateriellen und ephemeren Fäden der Phantasie:

El novelista se retrasó, porque esperaba detenerse frente a los Velázquez, en un ámbito semivació; y, en efecto, se desvanecieron los caminadores y se acallaron los murmullos. Entonces quien esto escribe, avezado por su privilegiada y mágica situación, capta algo como un palpar que conmueve la serenidad majestuosa de las obras de arte. Y comprueba que de algunas de ellas se desprende una levisima tela de araña, que al flotar en el aire asume la forma ingrávita y diáfana de un corcel, de unas liebres, de un perro, de un ondulante dragón. Todo ese inmaterial entrelazarse de diseños, gira, vacila y termina por posarse donde exactamente le corresponde.²⁹ (Mujica Láinez 1984: 110)

²⁶ Einen solchen theatralen Bildbegriff, der sich als Szenario vor den Augen eines Subjekts vollzieht und in das es als eigentlicher Urheber involviert ist, ohne sich jedoch eines direkten Einflusses auf das Geschehen bewusst zu sein, finden Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner in Freuds Begriff des ‚Phantasmas‘. „Das Phantasma als Bild ist weder innen noch außen, weder *image* noch *picture* und durch eine spezifische Form der Subjektpartizipation charakterisiert, [...]“ (Wolfsteiner/Rautzenberg 2014: 24).

²⁷ Die drei Begriffe Einbildungskraft, Imagination (lat. *imaginatio*) und Phantasie (gr. *phantasia*) konvergieren in wesentlichen Aspekten, da sie im Kern auf das Gleiche referieren. Sie sind allerdings kulturell und historisch unterschiedlich verortet und haben dadurch jeweils verschiedene Akzentuierungen und Bedeutungsnuancierungen erfahren. (Metzler Lexikon Ästhetik 2006: 89)

²⁸ Indem Phantasie sowohl zeitlich zurück, als auch nach vorn ausgerichtet ist und damit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenschließt, birgt sie das Potential, in der Evokation und Reflexion von Vergangenem, aus dem Moment der Gegenwart heraus, Zukunft zu gestalten. In Zusammenhang mit der postkolonialen Konstellation, Lateinamerika–Europa, in der der Text steht, gewinnt dieser Aspekt an Wichtigkeit, da durch Phantasie geschichtliche Konstruktionen als perspektivisch veränderbar erscheinen.

²⁹ „Der Schriftsteller blieb zurück, denn er beabsichtigte, in einem halbleeren Raum vor den [Bildern] Velázquez‘ zu verweilen; in der Tat verschwanden die Herumlaufenden und das Gemurmel verstummte. Nun denn, wer dies hier schreibt, was er durch seine privilegierte und magische Situation erfährt, nimmt etwas wie ein Pochen wahr, das die majestätische Stille der Kunstwerke bewegt. Und er stellt fest, dass sich von einigen von ihnen ein ganz

Das ‚Lebendig-werden‘ der Bilder beginnt mit einem Pochen („un palpitar“), das aus dem Feld der Körpermetaphern entlehnt ist und das Pochen des Herzens evoziert. Die Bilder, im Blick des Betrachters aktiviert, erwachen in ihm zum Leben. Beide – Bild und Betrachter – sind durch ein körperhaftes Beben verbunden und in der Phantasie entspinnen sich flüchtige Zeichen („diseños“), die sich miteinander verflechten („entrelazarse“). Dieses Verweben von Zeichen zeigt in Richtung Sprache und damit hin zum Text, zur Narration als einer Konfiguration von Bildzeichen. Innerhalb eines solchen Prozesses des Aufbrechens und Neukonfigurierens der Bildelemente bekommen diese eine aktuelle narrative Ordnung eingeschrieben. In dieser narrativen Verknüpfung erlangen die Ausstellungsstücke eine momenthafte Temporalität. Der Museumsraum wird im Rezeptionserleben um die Dimension der Zeit erweitert.

Die Betrachtung der Bilder ist Teil eines inneren Prozesses, des Blickaktes selbst, und wird dennoch als ein äußeres Erleben wahrgenommen. „El novelista no se le despeg a Velázquez [...]. Lleva la audacia hasta la familiaridad de aspirar a ponerle una mano encima del hombro, y al intentarlo comprueba que sus dedos vacilan, cerrados sobre la transparencia del aire“ (Mujica Láinez 1984: 90).³⁰ Der ‚novelista‘ nimmt sich mitten im Geschehen wahr, er ist ergriffen, berührt von der Macht der Bilder, die sich performativ in der Responsivität des Blicks entfaltet.³¹ Doch bei der tatsächlichen Berührung mit dem sich vermeintlich bei ihm befindlichen Velázquez ist dort nichts als Luft. Das Empfinden eines inneren Berührtwerdens korrespondiert gerade nicht mit einer tatsächlich taktilen Berührung. Wulf spricht in Bezug auf die Bildrezeption von ‚mimetischen Prozessen‘, die sich durch eine starke Sinnlichkeit auszeichnen.

Mimetische Prozesse sind performativ; sie sind sinnlich auf Bilder als Bilder fokussierte Prozesse der Weltaneignung und Welterweiterung. In mimetischen Prozessen stellt die Phantasie die Verbindung zur Welt her und macht Außenwelt zur Innenwelt und Innenwelt zur Außenwelt. In diesen Prozessen spielt das Begehren, sich die Welt anzueignen, eine konstitutive Rolle. In diesem Begehren erzeugen nicht nur wir die Bilder, sondern auch die Bilder uns. Die Begehrensstruktur unseres Körpers und unserer Wahrnehmung bewirken, dass, bevor sich unsere bewusste Wahrnehmung auf die Dinge richtet, die Dinge uns ansehen. (Wulf 2005: 39)

leichtes Spinnennetz ablöst, das in der Luft schwebend die schwerelose und durchscheinende Form eines Roßes, einiger Hasen, eines Hundes, eines wellenförmigen Drachens annimmt. All dieses immaterielle Verflechten von Umrissen von Umrissen dreht sich, schlingert und setzt sich schließlich genau dort nieder, wo es ihm entspricht.“

³⁰ „Der Schriftsteller trennt sich nicht von Velázquez [...]. Er ist so kühn, in einer vertraulichen Geste danach zu trachten, ihm eine Hand auf die Schulter zu legen und als er es versucht, stellt er fest, dass seine Finger sich zögernd über der durchsichtigen Luft schließen.“

³¹ „Zugleich eröffnet der Doppelcharakter des Sehens in der Responsivität des Blicks, mit dem das Bild sich an den Betrachter wendet, eine Dimension der Taktilität und des Fühlens, die den Weg aus dem Paradoxon weist, dass das Bild in seiner Sichtbarkeit von etwas Unsichtbarem und auch Unergründlichen zehrt, das uns – wiewohl nicht gesehen – gleichwohl ergreifen kann“ (Krämer 2009: 14).

Die hier angesprochene „Begehrensstruktur unseres Körpers“ verweist auf besagte Performativität der Bilder, die einen doppelten Selbstbezug – nach außen und nach innen – meint. Im performativen Akt der Bildbetrachtung kommt es zum Zusammenfließen von kollektivem Imaginären und Imagination. Die Performativität des Bildlichen könnte als revelatorische Instanz sowohl hinsichtlich gesellschaftslogischer³² wie identitätslogischer Strukturierungen gewertet werden. Die Qualität der Bilder, die sich in der Interaktion zwischen dem ‚novelista‘ und den Bildwerken im paradigmatischen Raum des Prados abzeichnet, ließe damit Rückschlüsse auf dessen Subjektpositionierung innerhalb der spezifischen gesellschaftspolitischen Situation einer postkolonialen Konstellation zu, innerhalb derer er verortet ist. Dies soll im nächsten Punkt anhand der Narrativierung der eigenständigen Wirkkraft und Performativität der Bilder nachvollzogen werden.

Die Präsenzerfahrung der Bilder. Ein Spektakel der Körper und Töne

Wahrnehmen ist nach Ludger Schwarte eine körperliche Handlung, die sich grundlegend an „raumbildende Prozesse und Interaktionen mit den Dingen“ knüpft (Schwarte 2005: 279). Wie zuvor ausgeführt, ist der Körper des ‚novelista‘ Quelle und Austragungsort der theatralen Aktualisierung der Bilder bei deren Betrachtung. Doch ist nicht nur für ihn die Bildbetrachtung eine körperhafte Erfahrung. Bei ihrer Transformation in den Text entwickeln die Bilder eine ganz eigene und eindringliche körperlich-sinnliche Qualität, die zum einen thematisch, zum anderen formal evoziert wird.

Diese Körperhaftigkeit entfaltet sich aus der präsentischen Aktualisierung der Bildwerke im Blick des ‚novelista‘ und kontrastiert stark mit deren repräsentativen Eigenschaften. Damit folgt die Theatralisierung der Bilder, wie sie sich im Text darstellt, ebenfalls dem Prinzip eines kontrapunktischen Aneinanderstoßens von Gegensätzen entlang der Leitlinie von Repräsentation und Präsenz. Im Zeichen der Repräsentation stehen detailreiche Schilderungen aufwendiger Kleider und Kostüme, Rüstungen und Ausrüstungen, Szenerien und Kulissen, wie sie sich aus der Sichtbarkeit der Gemälde ableiten. Sie verweisen symbolisch auf die historisch-sozialen Rollen ihrer Träger. Eine Parade an adligen Herrschaften bietet sich dar:

Carlos V, [...], con un poco más de treinta años y el traje lució de Bolonia para ceñir la corona lombarda; lo acompaña Sampere, su querido sabueso irlandés; luego Felipe II,

³² Christoph Wulf und Jörg Zirfas verweisen auf die doppelte Gerichtetheit der Performativität kulturellen Handels, einerseits Bilder zu erzeugen und gleichzeitig von Bildern erzeugt zu sein. Im Anschluss ließe sich umgekehrt folgern, dass sich aus der Performativität des Bildes auf kulturelle performative Strukturen rückschließen ließe (vgl. Wulf/Zirfas 2005: 7). Krämer hebt ebenfalls darauf ab, dass sich das performative Betrachten von Bildern als „kulturimprägnierte und kulturstiftende Handlung“ werten lässt (vgl. Krämer 2009: 16).

joven príncipe todavía, negra y áurea la cortesana armadura, admirable el diseño de las piernas, [...]. [...] la Emperatriz cuya falda hace pompa, [...].³³ (Mujica Láinez 1984: 42)

In frappierendem Kontrast zu der äußeren Beschreibung stehen deren Auftreten, Handlungsweise und Charakter. Fallen die Figuren des Nachts aus ihren Rahmen, fallen sie aus ihren Rollen.³⁴ Die ehrwürdigen Posen werden zur Posse. Sie verlassen den im künstlerischen Medium fixierten, zugewiesenen Platz in der Geschichte. Denn versteht man nach Belting³⁵ Trägermedien als Ausdruck symbolischer Handlungen, dienen die im Prado ausgestellten Gemälde und Skulpturen der Manifestation bestimmter Wissens- und Machtordnungen. Mit dem Verlassen der Rahmen sind die Figuren ihren repräsentativen und restringierenden Aufgaben entbunden und stehen nun im Zeichen der Präsenz ihrer aktuellen Realisierung im Akt der Betrachtung. Die Evokation von Gegenwärtigkeit, die zu Reibungen und Brüchen führt, wird insbesondere über Töne und Geräusche sowie eine starke Körperlichkeit geleitet.³⁶ Eine tosende Geräuschkulisse erhebt sich, aus Lärm und Geschrei und Lachkaskaden: „Paco ríe, y sus carcajadas hacen vibrar los vidrios del techo“ (Mujica Láinez 1984: 18).³⁷ Tonalitäten nuanciertester Qualität „Cantan, gorjean, trinan, con infinita dureza, el ángel y la muchacha, [...]“³⁸ (Mujica Láinez 1984: 20), aus Lauten des menschlichen Körpers, wenn etwa die Figuren aus Velázquez' Gemälde „schreien“, („gritan“) und „stammeln“ („tartajea[n]“); nicht selten produzieren die Figuren Laute, die tierische Qualitäten annehmen, wenn sie „gackern“ („cacarea[n]“) und brüllen wie Löwen („ruge[n]“) (Mujica Láinez 1984: 52).

Allein durch diese exaltierte Lautlichkeit gewinnen die Figuren schier spürbar an körperlicher Materialität. Weiter steigert sich dieser Eindruck in Beschreibungen von Nacktheit und exzentrischen Posen, etwa, wenn Bacchus „sus carnes flo-

³³ „Karl V., nicht der des Reiterstandbildes von Mühlberg, der fast Fünfzigjährige, sondern der, der sich stehend verewigt, mit etwas mehr als dreißig Jahren und der Tracht von Bologna, um sich die lombardische Krone aufzusetzen; er ist von Sampere begleitet, seinem geliebten irischen Schweißhund; dann ist da noch Philipp II., der noch junge Prinz, in höfischer Rüstung, schwarz und golden, bewundernswert ist die Modellierung seiner Beine [...]. [...] die Kaiserin, mit prunkvollem Rock, [...]“

³⁴ Auf den Zusammenhang zwischen dem (Aus)Bruch der Bildfiguren, des Verlassens des Rahmens und dem Bruch mit sozialen wie intellektuellen Kategorien, wodurch die gesellschaftliche, ideologische Struktur destabilisiert wird, weist Rachel Schmidt in ihrem Aufsatz hin (Schmidt 2003).

³⁵ Vgl. Belting 2001: 50.

³⁶ Seit Descartes hat sich das Auge als eine Art abstrakter Tastsinn stark von der Welt der Sinne distanziert, wodurch das Sehen von anderen sinnlichen Erfahrungen stark unterschieden wird. Die Bedeutungssteigerung des Lautlichen und Körperlichen bei der Bildbetrachtung, wie sie Mujica Láinez narrativiert, unterminiert als Erfahrung nun diese Differenzierung einer dominanten westlichen Denktradition. In der postkolonialen Konstellation, in der der Roman steht, bedeutet dies einen weiteren Aspekt, durch den die Hegemonie europäischer Denk- und Wissenstraditionen ironisch unterlaufen und in Frage gestellt wird.

³⁷ „Paco lacht und sein Gelächter lässt das gläserne Dach vibrieren.“

³⁸ „Sie singen, trillern, trällern mit unendlicher Beharrlichkeit, der Engel und das Mädchen, [...]“

jas, enormes tan totalmente desnudas [...]“³⁹ (Mujica Láinez 1984: 15) zurücklehnt oder aber wenn er die ‚lüsterne Nymphe‘ (‚la ninfa salaz‘) wegschiebt, „y ríe con cada arruga, con cada frunce, cada bolsa, cada revolucionaria tripa; ríe con la plentitud de su voluminosa y desnudísima desnudez“ (Mujica Láinez 1984: 20).⁴⁰ Der Körper erfährt hier eine Personalisierung und Wahrnehmungsintensivierung. Die Falten von Bacchus' Körper lachen aus sich heraus und werden in der dreimaligen Variation des Begriffs fast wie Individuen dargeboten, bis das Lachen schließlich in den ‚revolutionären Gedärmen‘ ankommt und mit der ‚nacktesten Nacktheit‘ seinen absurden Kulminationspunkt erreicht.

Repräsentation und Präsenz prallen aufeinander und provozieren eine Kollision. Die derben, burlesken, lauten und lasziven Züge, die die Bildfiguren annehmen, brechen mit der Erhabenheit, Feierlichkeit und Ernsthaftigkeit, die den Kunstwerken im kontextuellen Rahmen der Gemäldegalerie des Prados zugewiesen werden und die deren repräsentativen Status als bildliche Dispositive von Machtstrukturen verbürgen sollen.

Verschärft werden diese Friktionen weiter durch die behandelten Themen und die sprachlichen Mittel. Die eigentliche Beschreibung und Interpretation der Gemälde und Skulpturen nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten bleibt aus. Die Bildfiguren werden eigenständig und in ein buntes Spektakel von Alltagszenen aufgelöst, bei dem sich alles um die Befindlichkeiten, Sorgen und Probleme, Animositäten, Eitelkeiten und Eigenheiten der Figuren dreht. Bei allen – egal ob historischer König, römische Gottheit oder christliche Engelsfigur – stehen Charakter und Gefühlswelt im Mittelpunkt.⁴¹ „Luis XIV el Rey Sol de Rigaud, que oficialmente revestido de una armadura luminosa, colosal el pelucón y alígera la decorativa faja, asoma su carota de viejo irascible, y clama contra la iniquidad e inmoralidad de la resolución, [...]“ (Mujica Láinez 1984: 58).⁴² „Júpiter, que detesta la grosería, se ofende y reclama cordura, con lo que el vallisoletano, sobreponiéndose, se inflama“⁴³ (Mujica Láinez 1984: 52) und selbst die Engel fühlen sich beleidigt und empfindlich getroffen, als der Zwerg Don Diego ihnen in seiner Märchenaufführung die Rolle der Feen auferlegen möchte. „Tuvo Don Diego

³⁹ „sein schlaffes Fleisch, sein gewaltiges, ganz und gar nacktes Fleisch [...]“

⁴⁰ „und mit jeder Falte, mit jeder Faltung, jeder Stülpung, mit jedem revolutionärem Bauch, mit der Gesamtheit seiner voluminösen und nacktesten Nacktheit [lacht].“

⁴¹ Mujica Láinez schließt hier an eine lange Tradition der Verlebendigung und Psychologisierung als Bildbeschreibungsverfahren an, wie sie bereits in den ekphrastischen Texten der (Spät-)Aufklärung etabliert sind. Im deutschsprachigen Raum ist Wilhelm Heine mit seinem *Ardinghella* (1787) literarischer Vorläufer und Ausnahme zugleich, denn sein vermittelter Blick auf die Kunst ist ein dezidiert erotisierender und versinnlichender.

⁴² „Ludwig der XIV., der Sonnenkönig, von Rigaud, offiziell bekleidet mit einer strahlenden Rüstung, gewaltig ist die Perücke und gelockert die dekorative Schärpe, zeigt seine Grimasse des jähzornigen Alten und ereifert sich gegen die Ungerechtigkeit und Unsittlichkeit der Resolution, [...]“

⁴³ „Jupiter, der Unhöflichkeit verachtet, ist gekränkt und fordert Vernunft, woraufhin sich der aus Valladolid überwindet, in Wut gerät und kräht.“

que resignarse y reducirlas a dos, puesto que los ángeles, ofendidos en masa, rechazaron el fascinador papel, [...]“ (Mujica Láinez 1984: 74).⁴⁴ Schon bei diesen kurzen Schilderungen zeigt sich, dass dem Roman vor allem ein ironischer Ton eigen ist.⁴⁵ Die grotesken Situationen werden zum Teil bis ins Absurde gesteigert, wodurch die Figuren überspannt bis exzentrisch wirken.

Zusammenschau und Ausblick

In der theatralen Aktualisierung der Bilder im Anblick des ‚novelista‘ kommt es, wie gezeigt, zu zahlreichen Ebenenbrüchen. Ein intensives Erleben der Figuren durch tonale und körperliche Qualitäten führt, ebenso wie die Alltagsthematik und die ironisch-groteske Rhetorik, zu Kollisionslinien zwischen Repräsentation und Präsenz. Diese Kollisionen werden als Reibung zwischen den in den Bildern repräsentierten Rollen der Figuren entlang gesellschaftlicher Diskurse⁴⁶ und deren Aktualisierung im Akt der Bildbetrachtung wahrgenommen. Zwar ist ihre Kennzeichnung über äußere Attribuierungen ersichtlich, doch bleibt ein narratives Ausfüllen dieser Positionen aus. In der Evokation eines inneren und körperlichen Eigenlebens der Figuren im Hier und Jetzt der entfachten Phantasie des Betrachters werden soziale Rollen, Machtgefüge und Kategoriensysteme unterlaufen und in ihrer künstlichen Konstruiertheit vorgeführt, was gerade hinsichtlich der postkolonialen Konstellation des Textes wichtig ist. Europäische Hegemonieansprüche werden unter dem ironischen Blick des ‚novelista‘ infrage gestellt. Der Museumsraum konstituiert sich als Bühne der Aushandlung gesellschaftlicher und geschichtlicher Gefüge über den Akt einer individuellen performativen Bildbetrachtung.

Im Text realisiert sich die performative Dimension der Bildrezeption über ein stark synästhetisches Schreiben, das insbesondere im auditiven Bereich wirkt. Sprache und Narration erfahren hierbei eine sinnliche Erweiterung. Im Text wird Sinn durch Sinnlichkeit evokativ hervorgerufen; der Text imitiert dadurch Charakteristika und Strategien der Sinnstiftung, wie sie eigentlich im Bereich des Bildlichen zu finden sind. Mujica Láinez' Roman wird damit auf eine allgemeine „ästhetische Dimension des Performativen“ hin transzendiert, die nicht allein in Sprache aufgehen kann, sondern der Zugabe von Bild, Ton, Geschmack oder Geruch bedarf (vgl. Wulf 2005: 35) und hier beim Rezipienten allein sprachlich evoziert wird. Der Text funktioniert folglich zum einen über eine intensive Sinnlichkeit und zum an-

⁴⁴ „Don Diego musste sich damit abfinden und sie auf zwei reduzieren, da die in Scharen beleidigten Engel die faszinierende Rolle ablehnten, [...]“

⁴⁵ Nicht umsonst zieht Rachel Schmidt eine Parallele zum *Esperpento Valle-Inclán*, bei dem die Figuren wie in einem Zerspiegel erscheinen und Lächerlichkeit und Groteske preisgegeben werden (vgl. Schmidt 2003: 123).

⁴⁶ Es geht hier nicht allein um die gesellschaftlichen Rollen der einzelnen Bildfiguren, die sie im Kontext der Bilddiagnose übernehmen, sondern um gesellschaftliche Funktionalisierung und Instrumentalisierung der Bilder in ihrer Gesamtheit, als deren Teil die auf ihnen dargestellten Figuren beschrieben werden können.

deren über starke Kontrastierungen, durch die es zu besagten ironischen Brüchen kommt. Diese Textstrukturen die die Rationalität des Intellekts zu überschreiten suchen, rufen im Akt des Lesens Irritationen – und demnach ebenfalls sinnliche Reaktionen – hervor, die ihre Wirkung entfalten und Reflexionen hinsichtlich der Sinn- und Wahrhaftigkeit äußerlich fixierter Vorstellungen in Zweifel ziehen.

Im Text kommt es demzufolge zu einer Dekonstruktion fixierter, repräsentativer Gesellschaftsvorstellungen, die an einem europäischen Modell orientiert sind, ohne dass ein konkretes Gegenmodell aufgebaut wird. Eine gewisse Sinnstiftung deutet sich in der Konfiguration der Bilder als Choreografie an, die als Netze flüchtiger Bildzeichen verweben und der im Blick des Betrachters aktivierten Phantasie entspringen. Eine bleibende und beständige Ordnung allerdings zeichnet sich nicht ab. Die belebten Figuren lösen bei Anbruch des Tages ihr theatrales Treiben auf und kehren an ihre alten Positionen zurück. Der Leser wird in der Schwebelage gehalten und in einem Zustand der Irritation entlassen.

Es lassen sich nun Kernaspekte der gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich der Konstitution, Bedeutung und Funktion von Bildern auf die Problematik von Faktualität und Fiktionalität anwenden. Denn der Versuch einer Kategorisierung von Bildern ist – wie in der Einleitung kurz angerissen – aufs Engste mit besagter Thematik verknüpft. Bilder sind mehr als die Sichtbarkeit ihrer visuellen Oberfläche. Sie haben eine dualistische Anlage aus Repräsentation, deren historisch kultureller Gebundenheit und aktueller Präsenz. Bilder sind in den pragmatischen Vollzugsakt ihrer Rezeption eingebunden, innerhalb dessen sich ihr Dualismus durch das Zusammenfließen von kollektiven Imaginären und (individuellem) Imagination äußert. Die spezifische Eigenlogik der Bilder wurzelt in deren Performativität, wie sie von Krämer anvisiert wird (Krämer 2009). Performativität liegt ihrem Wesen nach jenseits hierarchischer Strukturen wie wahr und falsch, da sie ihre Bedeutung im Moment der Handlung selbst entfaltet.⁴⁷ Als Emergenzphänomen wurzelt in ihr das Potential zu Veränderungen hinsichtlich der Wahrnehmung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Im Text von Mujica Láinez entspringt eine solche Wirkmacht aus der performativen textuellen Bildbetrachtung: In dem reziprok angelegten Rezeptionsakt aus Blick und Gegenblick entwickeln die Bilder – einst durch kontextuelle Rahmungen gebannt – im Rezeptionssubjekt eine neue, aktuelle Realisierung. Im Text werden Elemente des unsichtbaren Umraums, der jedes Bild umgibt, sichtbar.

Bei der Transformation der Bildbetrachtung in den Text kommt es zu einem medialen Sprung vom bildlichen zum textuellen Erleben, bei dem sich die im Rezeptionsakt erlangte Aktualität der Bildwerke als eine synästhetisch-sinnliche Intensität in den Text übersetzt. Als körperliche Reaktion der Irritation entfaltet sie im Leser ihre Wirkung. Sinn ist hier an Sinnlichkeit, körperhaftes Erleben ge-

⁴⁷ John Austin stellt heraus, dass performative Sprechakte sich nicht an den Kriterien wahr oder falsch bemessen lassen (vgl. Austin 1962).

bunden und subvertiert damit westlich geprägte Ratio als privilegiertes, aber einseitiges Modell der Weltsicht. Repräsentation und Präsenz hybridisieren in einem Moment spannungsvoller Reibung. Faktualität und Fiktionalität ließen sich nun, den in Bezug auf das Bild bereits diskutierten Oppositionspaaren von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Repräsentation und Präsenz analog beordnen. Diese kategorialen Unterscheidungen halten konkreten Subjekthandlungen – wie Akte der Bildrezeption – nicht stand und zerschellen an der Performativität des Bildes.

Entscheidend für solche Amalgamierungsprozesse ist die Imagination oder Phantasie als Modus der Welterfassung und Weltaneignung, in der binäre Gegensätze zusammenfließen und sich emergente Neuordnungen bilden. Letztlich lassen Bilder sich nicht trennscharf in die Kategorien faktual versus fiktional einordnen. Sie sind Hybridisierungs- und Anlagerungsphänomene, die über Oppositionen wie faktual und fiktional funktionalisiert und, um in der Sprache des Gedankengebäudes dieses Artikels zu bleiben, ‚gerahmt‘ werden, um Wissen, Macht und Identitäten zu strukturieren und zu verhandeln.

Literatur

- Austin, John (1962) *How to Do Things With Words*. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: The Clarendon Press.
- Belting, Hans (1990) *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
- (2001) *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Benjamin, Walter (1996) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie* [1963]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried (1978) „Zu einer Hermeneutik des Bildes“. *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hgg. Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 444–71.
- (2001) Hg. *Was ist ein Bild?* [1994]. München: Fink.
- Castoriadis, Cornelius (1990) *Gesellschaft als imaginäre Institution: Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Didi-Huberman, Georges (1999) *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*. München: Fink.
- Fischer-Lichte, Erika, und Christoph Wulf (2001) Hgg. *Theorien des Performativen. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Band 10, Heft 1. Berlin: Akademie Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a „Natural“ Narratology*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (1991) „Andere Räume“. *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam. 34-46.

- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London/New York: Routledge.
- Krämer, Sybille (2008) *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2009) *Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über Blickakte* <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Performanz_des_Bildlichen.pdf> (Zuletzt abgerufen am 09.03.14).
- Mujica Láinez, Manuel (1984) *Un novelista en el museo del Prado*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Pomian, Krzysztof (1998) *Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln* [1988]. Berlin: Wagenbach.
- Sachs-Hombach, Klaus (2009) Hg. *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Schmidt, Rachel (2003) „Hacer que los cuadros hablen: la problemática del marco en ‚Un novelista en el Museo del Prado‘, de Manuel Mujica Láinez“. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Reproducciones y presentaciones. Diálogos entre la imagen y la palabra*. 28.1: 119–35.
- Schwarte, Ludger (2005) „Das Einräumen von Bildlichkeit: Wahrnehmungshandlungen und Ausstellungsarchitektur“. *Ikonologie des Performativen*. Hgg. Christoph Wulf und Jörg Zirfas. München: Fink. 279–99.
- Wulf, Christoph (2005) „Zur Performativität von Bild und Imagination: Performativität – Ikonologie/Ikonik – Mimesis“. *Ikonologie des Performativen*. Hgg. Christoph Wulf und Jörg Zirfas. München: Fink. 35–49.
- Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (2005) „Bild, Wahrnehmung und Phantasie: Performative Zusammenhänge“. *Ikonologie des Performativen*. München: Fink. 7–32.
- Wolfsteiner, Andreas und Markus Rautzenberg (2014) „Trial-and-Error-Szenarien. Zum Umgang mit Zukünften“. *Trial and Error: Szenarien medialen Handelns*. Paderborn: Fink. 7–29.
- Metzler *Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag* (2006) Hg. Achim Trebeß. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Narrative Ethik am Beispiel des Romans *Never Let Me Go* von Kazuo Ishiguro und weitere Überlegungen

Dietmar Mieth

„Der Mensch ist bestimmt, den Menschen neu zu schaffen.“
(meiner Erinnerung nach ein Spruch am Eingang des ameri-
kanischen Nationalmuseums)

Einleitung

Als jahrzehntelanger Grenzgänger zwischen normativer Wissenschaftsethik und literarisch orientierter narrativer Ethik versuche ich im Folgenden zunächst, das dialektische Verhältnis von Fakt und Fiktion in *Science*, *Arts* und ‚Literatur‘ analog zu betrachten. Analogie bedeutet, dass das Verschiedene das Ähnliche zwar überwiegt, aber nicht aufhebt. Ich beginne mit einer Erzähltheorie auf anthropologischer Basis, um eine übergreifende Perspektive zu gewinnen. Auf dieser Grundlage betrachte ich das Verhältnis zwischen empirischer Rationalitätskontrolle und Fiktion in der Biomedizin. An dem literarischen Beispiel, dem Roman *Never Let Me Go* (2005) von Kazuo Ishiguro versuche ich, eine narrative Entfiktionalisierung wissenschaftlicher Fiktionen zu zeigen. Sie wird als Methode u. a. dazu angewandt, den Diskurs um Zukunftsvisionen, die um das Klonen von Menschen und um den Organersatz kreisen, mit emotionaler Betroffenheit anzureichern um damit Fragen der Verantwortung zu provozieren.

Im zweiten Teil dieser Untersuchung greife ich ein Thema auf, das sich dem ersten Zugriff der Interpretation auf den Roman *Never Let Me Go* zu entziehen scheint: die Unsicherheit, die den Leser durch eine bestimmten Art des Erzählens erfasst. Diese Art des Erzählens schränkt die Perspektive der erzählenden Person – genau wie in dem Roman, den ich als Beispiel heranziehe – so ein, dass sie ‚unzuverlässig‘ erscheint. Der Autor zieht sich gegenüber dem Erzähler oder der Erzählerin so zurück, dass man ihm nicht richtig auf die Spur kommt. Daraus entsteht die Uneindeutigkeit selbst einer plausiblen Interpretation. Die dabei entstehende Ungewissheit erlaubt es, sich ganz mit dem emotionalen Klima, das die Erzählung erzeugt, zufrieden zu geben, aber auch, diesem Stachel der Ungewissheit nachzugehen. Dies versuche ich im zweiten Teil, anhand narratologischer Überlegungen zu erläutern.¹

¹ Ein interessantes Beispiel für die Erzeugung von Unsicherheit bieten die Erzählungen der Nobelpreisträgerin Alice M. Munro, siehe z. B. in der Sammlung *Der Traum meiner Mutter* (2006).

Eine anthropologische Theorie des Erzählens

A *narrative text* is a text in which an agent relates („tells“) a story in a particular medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination of thereof. A *story* is a *fabula* that is presented in a certain manner. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An *event* is the transition from one state to another state. *Actors* are agents that perform actions. They are not necessarily human. *To act* is defined here as a cause or to experience an event. The assertion that a narrative text is one in which a story is related implies that the text is not identical to the story. (Bal 1997: 5)

Ich greife aus diesem Zitat die doppelte und von mir hervorgehobene Erwähnung von Erfahrung, *experience*, heraus. Im Englischen ist der Unterschied zwischen Erleben und Erfahren nicht markiert. In meiner Untersuchung über Moral und Erfahrung (Mieth 1999) berücksichtige ich diese Unterscheidung, d. h. wie sich nach meiner Ansicht Erleben zu Erfahren erschließt und dabei den literarischen Erzählvorgang präjudiziert. Literarisches Erzählen basiert auf der Erfahrung komplexer Vorgänge und versucht, für diese eine Form, eine künstlerische Gestaltung zu finden. Diese Vorgänge unterliegen empirischen, aber auch experienciellen Formen ihrer Erfassung. Sie sind zudem in abrufbare Wissensspeicher eingeordnet. Sie lassen experimentelle Überprüfungen zu.

Das Erfassen vollzieht sich über das Erinnern. Im Erinnern werden Fakten, Erlebnisse und Wissensdaten angeeignet, repräsentiert und transformiert. Die Transformation geschieht zunächst, indem die Erinnerung sich selbst formt, indem sie sich selbst erzählt. (Das Selbst ist hier zugleich Subjekt und Objekt.) Erzählen kann nach Mieke Bal, in Wortform, aber auch in Form von Bildern oder von Tönen erfolgen (5). Das Sich-Selbst-Erzählte lässt sich weiter erzählen. Dabei unterliegt das Erzählen in der Literatur Entwicklungen, Konventionen und deren Brüchen, Konterkarierungen, Selbstaufhebungen und dergleichen.

Mit diesen Bemerkungen habe ich mich nicht in literarische Erzähltheorien einmischen wollen. Es genügt mir, Erzählen als anthropologische Konstante mit der ethischen Selbstreflexion zu verbinden. Literarisches Erzählen kann zwar ohne moralische Bevormundung von außen ihre Form und Gestalt finden, enthält aber auch eine zumindest evokative Seite für die Selbstbefragung, an die sich wiederum die Frage nach Gut und Böse, nach Richtig und Falsch, anschließt. Darüber hinaus: wie erzählt wird, ist für die Autoren auch eine moralische Angelegenheit. Dazu sagt Paul Ricœur:

Dass die narrative Funktion nicht ohne ethische Implikationen ist, legt bereits die Verwurzelung der literarischen in der mündlichen Erzählung nahe. [...] Man mag einwenden, dass die literarische Erzählung auf der Ebene der eigentlich narrativen Gestaltung diese ethischen Bestimmungen zugunsten der rein ästhetischen Bestimmungen verliert. Hiermit würde man sich über das Ästhetische selbst täuschen. Sicherlich impliziert die Lust, die wir verspüren, wenn wir das Schicksal einer Figur verfolgen, dass wir jegliches eigentlich moralische Urteil – im gleichen Augenblick, in dem wir die tatsächliche Handlung außer Kraft setzen – suspendieren. Aber im irrealen Bereich der Fiktion erforschen

wir unablässig neue Bewertungsweisen für Handlungen und Figuren. Die Gedankenexperimente, die wir im großen Laboratorium der Einbildung durchführen, sind auch Forschungsreisen durch das Reich des Guten und des Bösen. Etwas umzuwerten, möglicherweise sogar abzuwerten bedeutet immer noch, es zu bewerten. Das moralische Urteil ist nicht abgeschafft, es ist vielmehr selbst den der Fiktion eigenen imaginativen Variationen unterstellt. Dank dieser Bewertungsübungen im Bereich der Fiktion kann die Erzählung letzten Endes ihre Erschließungs- und Verwandlungsfunktion gegenüber dem Empfinden und Handeln des Lesers in der Phase der Refiguration der Handlung durch die Erzählung ausüben. (Ricoeur 1996: 201)

Paul Ricoeur betrachtet die Begegnung mit Literatur – auch er denkt an erzählende Literatur – als einen schöpferischen Prozess der Aneignung und Transformation. Man versteht diesen am besten, wenn man einen moralinteressierten und begründungskompetenten Leser unterstellt, der der Literatur nicht passiv begegnet, sondern diese mit seinen moralrelevanten Einsichten bewusst konfrontiert. Für dieses Verfahren schlägt Ricoeur einen Dreischritt für die Analyse des Verarbeitungspotentials von und mit Literatur vor: die Präfiguration, die Konfiguration und die Refiguration. Dieser Dreischritt enthält Elemente der alten Mimesisthe in subjektiver Wendung, insofern eine differenzierte Aneignung und eine schöpferische, subjektaufgeladene ‚Nachahmung‘ erfolgt.

In der Präfiguration kann der analytische und konstruktive Leser in einer Art hermeneutischen Akt sein Vorverstehen ablösen und testen. Lesen ist in diesem Sinne Selbstaufklärung über das, was dem Lesen vorausliegt, aber eben als Vorausliegendes durch das Lesen erst bewusst wird. Man erkennt sozusagen, mit welcher Brille man liest, etwa schon daran, wo man Leseschwierigkeiten hat. In der Konfiguration wird das unvermeidliche Mitgehen mit den Figuren, die Sympathieverteilung, die Teilidentifikation, der Abstand bis zum Abscheu als reflektierte und konfrontierte Erfahrung präsent. Da diese Figuren kompetente Leistungen des interpretierenden Lesers sind, enthalten sie zugleich ein ‚draußen‘ und ein ‚drinnen‘, Nähe und Distanz in wechselseitiger Bedingung des Verwandels von Leseerlebnis in Selbsterfahrung. Insofern tritt der Schritt der Refiguration zwar aus der Begegnung heraus, erzählt sie sich erinnernd zugleich wieder um selbst und gibt ihr dadurch eine bleibende Präsenz als ein moralrelevanter Bewusstseinsgehalt. Freilich ist damit nur eine sehr formale Zuschreibung von moralischer Relevanz erfolgt. Ist diese Relevanz konstruktiv, indem sie die Entdeckung von Lebensmöglichkeiten enthält, welche ich mit Heinrich Rombach und Theodor W. Adorno „ethische Modelle“ (vgl. Mieth 1983, 1999) genannt habe? Und ist mit diesen Möglichkeiten nicht immer auch die Einsicht in Hindernisse und Unmöglichkeiten gegeben, so dass ihr kritisch destruktives Potential ihren Hinweischarakter übersteigt? Letzteres wird in den Theorien sichtbar, die literarische Erfahrung eher im Modus der Produktion von Ungewissheit sehen.

Die Reflexionen Ricoeurs über *Zeit und Erzählung* (1988-91) haben vor allem den Begriff der „narrativen Identität“ sowohl für Gemeinschaften als auch für Individuen gebildet (Ricoeur 1988-91: III 395 ff.). In einer differenzierten Mime-

sis-Theorie wird der „Modellcharakter“ in den Erzählformen durch Tradierung, Konfrontation und Selbstfindung beschrieben. Die Frage nach dem Zusammenhang von Identitätsbildung und der Narrativität behandelt Charles Taylor (1996; vgl. Haker 1999: 74-118). Damit verbunden ist auch bei anderen, teils Kommunitaristen, teils Neoaristotelikern, ein Paradigma nicht-normativer Ethik, das zuletzt oft ‚Ethik des Strebens‘ (im Unterschied zur ‚Ethik des Sollens‘) genannt wurde.²

Zunächst will ich aber auf die Erzählkomponente in der Wissenschaft als *Science* eingehen und die Frage beantworten, an welchen Stellen und warum diese Erzählkomponente zwischen *facts and fiction* einzuordnen ist.

Wissenschaft: empirische Rationalitätskontrolle, Phantasie und Fiktion

Wenn sich mithin in [...] vielen [...] Fällen der Glaube als diejenige Kraft erweist, die das gesammelte wissenschaftliche Einzelmateriale erst zur richtigen Wirksamkeit bringt, so darf man sogar noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß schon beim Sammeln des Materials der vorausschauende und vorfühlende Glaube an die tieferen Zusammenhänge gute Dienste leisten kann. Er zeigt den Weg und er schärft die Sinne. Einem [...] Experimentator, der im Laboratorium seine Versuchsanordnung aufbaut und die gemachten Aufnahmen unter die Lupe nimmt, wird in vielen Fällen der Fortschritt der Arbeit [...] erleichtert durch eine gewisse, mehr oder weniger klar bewußte besondere Gedankeneinstellung, mit welcher er seine Untersuchungen einrichtet und die gewonnenen Ergebnisse betrachtet und deutet. (Planck 1959: 248)

An die Stelle des „vorfühlenden Glaubens“ kann man in diesem Zitat auch das vorausentwerfende Urteil oder eine stimulierende Vision zu stellen versuchen. In meinem Beitrag über Wissenschaft und Vorurteil (Mieth 2009) habe ich ganz im Sinne von Gadamer's *Wahrheit und Methode* (Gadamer 1986) darzustellen versucht, dass man ohne Vorausurteile nicht auskommt, diese sich freilich nicht zu Vorurteilen verhärten dürfen. Vorurteile sind an der Korrekturfähigkeit und an der trotz Widerlegungen fortgesetzten Selbstbehauptung erkennbar.

Moderne Wissenschaft ist mit unerschöpflicher Neugier (vgl. Blumenberg 1980 zur *curiositas*) und mit Steigerung auf Zukunft hin ausgestattet. Wissenschaft-Technik-Ökonomie ist überall dort, wo Wissenschaft nicht bloß erklären will, ein pragmatischer Fortschrittszwang in der Erkenntnis. Wissenschaft muss wegen dieser Einbettung in zukunftsproduzierende Abläufe auch Zukunft erzählen. Ein solcher Erzählablauf ist zum Beispiel die Patentierung, in der es zugleich um Erkenntnisneuheit, um Nutzungsplausibilität und um Privilegien geht (vgl. das Copyright).

Wissenschaft wird im Zusammenhang mit Wissenschaftsförderung voraus erzählt. Die narrativen *facts* sind dabei in fließendem Übergang zur narrativen *ficti-*

² Dies hat vor allem das Werk von Krämer (1992) bewirkt. Vgl. auch dazu Haker (1999: 119-52).

on. Die Phantasie ist in der Wissenschaft oft vorwärtsgebunden, denn man will ja Fortschritte erzielen. Beispiele:

- Die Atomkraftenergie in den siebziger Jahren: der GAU und das Problem der Endlagerung werden mit (Un-)Wahrscheinlichkeitsrechnungen versehen. Heute ist ein Ausstieg nicht als Nullsumme zu haben: der durch die Institutionalisierung erfolgte Problemzuwachs bleibt erhalten.
- French Anderson und die Gentherapie im Jahr 1986: „Ich weiß es nicht (ob es funktioniert), aber ich glaube daran“.³
- Die Zuschreibung von Tod und Lebensanfang: man sucht für einen moralischen ‚Status‘ einen empirischen ‚Status‘ (Hirntod, Status des Embryos). Das erscheint wie ein pragmatischer Zirkel: die Praxis bestimmt die Reflexion im Hinblick auf ihre Selbstbehauptung. Das Problem der Zuschreibung eines moralischen Status beim Menschen hat Eilert Herms gründlich untersucht (vgl. Herms 2008: 108). Er kritisiert u. a. protestantische Ethiker, die sich auf diese Zuschreibung eingelassen haben, obwohl doch, seiner Ansicht nach, Menschsein aus theologischen Gründen nicht vom Menschen selbst als Status eines *human being* definiert, sondern nur aufgrund der Gegebenheit eines solchen Lebewesens respektiert werden müsste. Ich füge hinzu, dass auch der Ausdruck „Anerkennung“ (Honneth 2012) ein problematisches Element der Zuschreibung enthält. Theologisch wäre davon die „unbedingte Annahme“ (Haker 2001: 224) zu unterscheiden.
- „Therapeutisches Klonen“ – Da es keine absehbare Therapie, sondern nur eine Intention gibt, impliziert der Begriff eine sich objektiv gebende Werbesprache, die sich bis in kirchliche Dokumente einschleicht (vgl. Mieth 2001: 63-73).
- Die grüne Gentechnik wird von den Problemen der unkontrollierbaren Freisetzung, der Resistenzbildung (bei Insekten) und des Reinvestitionszwanges aufgrund der Saatgutabhängigkeit der Farmer begleitet. Senator Luggar kommentierte diese Probleme als Vorsitzender des Senatsausschusses für US-amerikanische Landwirtschaft im Jahr 2003: „Wenn Probleme entstehen, werden wir sie lösen“.⁴

Nun kann man natürlich sagen, die Wissenschaft muss sich vorwissenschaftlich in der Gesellschaft behaupten, weil die Gesellschaft sie sonst nicht versteht, aber fallen Forschungen im Bereich der genannten Beispiele nicht z. B. unter Wissenschaftsskepsis? Auch die Wissenschaft als ein selbstkritisches und falsifizierungsfähiges Erkenntnis-System steht m. E. unter dem Motto: *Man soll Probleme nicht so lösen, dass die Probleme, die aus der Problemlösung entstehen, größer sind als die Pro-*

³ Quelle: Der Autor selbst als Teilnehmer einer zur Diskussion von Anderson eingeladenen Expertengruppe katholischer Universitäten. Anderson untersuchte damals Mäuseblut als Vorstufe für die Ermöglichung des Gentransfers. Es lag nahe, ihn auf die Differenz zwischen seinen Versuchen und seinen Versprechungen auf einem Poster hinzuweisen.

⁴ Quelle: Meine Teilnahme an einer deutschen Delegation.

bleme, die gelöst werden. (So meine Fassung des sogenannten *principle of caution*; vgl. Mieth 2002: 371).

Ich habe Beispiele gewählt, die man drastisch nennen kann. Man könnte sie leicht erweitern (z. B. im Hinblick auf Gendoping). Die ‚Wissenschaft‘, auch die ‚Biomedizin‘, ist natürlich ein viel komplexeres Phänomen. Aber mir kommt es darauf an, zu zeigen, dass zwei fiktionale Elemente zur Wissenschaft zu gehören scheinen: der Vorausentwurf des Paradigmas und die narrative Beschreibung einer praktischen und förderungsfähigen Intention bzw. technisierbaren Innovation, die dann zum Wirtschaftsfaktor wird (vgl. Mieth 2002: 10-21). Wissenschaft ist selbst-narrativ und fremd-narrativ, in beiden Fällen spielen Fiktionen eine Rolle, einlösbare und nicht einlösbare Fiktionen, jedenfalls solche, die überprüfbar und gegebenenfalls rückholbar formuliert werden müssen. Dies kann man das „Transparenzgebot“ nennen (vgl. Beck 2013: 37 ff.). Nur mit der Einhaltung des Transparenzgebotes wird m. E. die Problemlösungsregel effektiv.

Als ich im Beraterteam der Ausstellung *Genwelten* (in Bonn, Mannheim, Dresden, Genf u. a.) war, wollte ich in der Bundesausstellungshalle in Bonn auf dem Fußboden „Stolpersteine“ zum Nachdenken anbringen lassen.⁵ Stattdessen wurde entschieden: die Fragen der ethischen Verantwortung übernimmt die Kunst. So standen nachher ein paar geklonte Tiere herum. Was also kann die Kunst, wenn es um Verantwortungsfragen geht? Man kann nicht sagen, der zeitgenössische Roman, zum Teil auch der Film (*The Clonus Horror*, 1979; *Gattaca*, 1997; *Blueprint*, 2003; *The Island*, 2005) verweigere sich der Aufgabe, Nachdenklichkeit zu erzeugen. Der Roman, den ich im Folgenden auf die Frage nach seiner Herstellung von Verantwortungsfragen in der Rezeption hin analysieren werde, wurde ebenfalls unter dem Titel *Never Let Me Go* verfilmt (Romanek 2010).

Das literarische Beispiel Never Let Me Go

Damit komme ich zu meinem literarischen Beispiel: Kazuo Ishiguros *Never Let Me Go* (2005), in der deutsch Übersetzung als *Alles, was wir geben mussten* (2006) betitelt. Der englische Originaltitel zitiert den Anfang eines Songs, den die Heldin, Kathy, gerne hört. In ihm kommt die Liebesehnsucht vor allem als Sehnsucht nach Geborgenheit zum Ausdruck. Dies lässt sich in viele Richtungen entfalten: Sehnsucht nach der fehlenden Elterngeborgenheit der Heimkinder, Sehnsucht nach dauerhafter Beziehung, auch nach eigenen Kindern. So sagt Kathy:

Egal, worum es in dem Lied wirklich ging, ich hatte meine eigene Version im Kopf, als ich dazu tanzte. Wissen Sie, ich stellte mir vor, dass es von einer Frau erzählte, der man mitgeteilt hat, sie könne keine Kinder bekommen. Aber dann bringt sie doch eines zur

⁵ Vgl. den Sammelband der Bundesausstellungshalle (Ruhnu 2000). In meinem Beitrag „Ethik und Heuchelei am Beispiel der Biopolitik“ (Mieth 2000b) findet sich auch das oben genannte Beispiel der Sprachpolitik in Bezug auf das Klonen.

Welt und ist unheimlich glücklich, und sie drückt es ganz fest an die Brust, weil sie furchtbare Angst hat, sie könnten voneinander getrennt werden, und sie flüstert ihm zu, Baby, Baby lass mich niemals los. Natürlich handelt das Lied gar nicht davon, aber das war es, was ich mir damals vorgestellt habe. (Ishiguro 2006: 329)

All das ist für Kathy nicht möglich: sie ist, was wir freilich erst erfahren, nachdem wir Sympathie mit der Figur entwickelt haben, ein Klon. Nach dem Roman ist sie damit nicht fortpflanzungsfähig. Kathy ist, wie die anderen Insassen des Internates Hailsham, dazu bestimmt, in Operationen vier Mal Organe zu ‚spenden‘, wobei das vierte Mal den Tod einschließt. So wird das aber nicht gesagt. Ausgedrückt wird das so: sie haben nun ‚abgeschlossen‘. Dies wiederum wird im deutschen Titel *Alles, was wir geben mussten* angedeutet. Die Heimleiterin, die Kathy bei ihrem kindlichen Tanz beobachtet, fängt an zu weinen und kommentiert dies später:

Ich sah eine neue Welt unaufhaltsam auf uns zukommen. Eine wissenschaftlichere, effizientere Welt, ja. Neue Behandlungsmethoden für die alten Krankheiten. Alles sehr gut. Aber eine harte, grausame Welt. Und ich sah ein kleines Mädchen, das mit fest geschlossenen Augen die freundliche alte Welt an die Brust drückte, eine Welt, die, das wusste sie in ihrem Herzen, nicht bleiben konnte, aber sie hielt sie fest und flehte sie an, sie niemals loszulassen. (330)

So viel zum Titel – zu der in diesem Zitat enthaltenen Nostalgiewelle, die etwas anderes ist als Kathys Sehnsuchtstanz, komme ich später.

Wie immer in der narrativen Ethik, wie ich sie verstehe, suche ich den Zugang über die literarische Form des Erzählens, nicht direkt über den Inhalt. Der Roman wählt einen erzählerischen Trick, um sich nicht in die warnenden Utopien der *science fiction* als Genre einzureihen. Dieses Genre beherrscht z. B. ein Autor wie Stanisław Lem, wenn er in *science fiction*-Novellen die Biotisierung der Materien und die Materialisierung des Lebens beschreibt. Das nennt er einmal die „omnigenerative Kreationistik“, der schließlich die Kirchen mit einer Ausweitung des Schöpfungsauftrages dogmatisch zustimmen (Lem 1998; vgl. Mieth 1985). In diese Richtung geht jedoch der Roman nicht, indem er die Szene im Vortext räumlich und zeitlich fixiert: England, am Ende des 20. Jahrhunderts.

Nun wissen wir als Leser gleich zweierlei: Erstens, Ende des 20. Jahrhunderts beherrschte man eine Klon-Methode zur Herstellung von menschlichen Ersatzteil-Entitäten („Organsäcke“) ebenso wenig wie sie heute im Jahre 2014 beherrschbar ist und wie sie möglicherweise nie beherrschbar sein wird. (Es gibt auch in der Gentechnik inzwischen ‚Ausstiege‘.)

Zweitens: Das, was als eine geographisch und historisch verortete Angelegenheit nacherzählt zu werden scheint, hat es ebenso wenig gegeben wie die Gesetze, die so etwas ermöglicht zu haben scheinen, und die nach dem Roman in Großbritannien beschlossen wurden. Dazu muss freilich eine liberale biomedizinische Gesetzgebung in UK erst narrativ-fiktiv hochgerechnet werden. Es ist also unserem zeitgenössischen Gefühl nach ganz anders, als es Miss Emily den nachfragenden Helden, Kathy und Tommy, beschreibt:

Auf einmal eröffneten sich ungeahnte Möglichkeiten, neue Therapien für so viele Krankheiten, die bis dahin als unheilbar galten. Das war es, was die Welt hören wollte und gern zur Kenntnis nahm. Und die längste Zeit zogen es die Leute vor zu glauben, die Organe kämen aus dem Nirgendwo oder wüchsen in einer Art Vakuum heran [...] Wie können sie in einer Welt, die Krebs jetzt für heilbar hält, wie können sie von dieser Welt verlangen, dass sie freiwillig auf die Behandlung verzichtet und in die finsternen Zeiten zurückkehrt? Es gab kein Zurück mehr. [...] deshalb wurden sie [die Klone] lange Zeit totgeschwiegen, und die Leute taten alles, um nicht über sie nachdenken zu müssen. (318 f.)

Indirekt wird unter dem Namen „Morningdale“ mit Hinweis auf „Schottland“ der Wissenschaftler Willmut, der 1997 das Klonschaf Dolly präsentierte, zitiert: „Er wollte werdenden Eltern die Möglichkeit anbieten, Kinder mit verbesserten Eigenschaften zu zeugen“ (319 f.). Nach meiner Kenntnis wäre diese Unterstellung besser durch ein Zitat von Robert Edwards, dem nobelpreisgekrönten Miterzeuger des ersten sogenannten ‚Retortenbabys‘ Louise im Jahr 1968, gedeckt – er habe sich, so sagte er 1999, von mir für einen Kongress in Stuttgart eingeladen, um die *in vitro*-Fertilisation bemüht, denn damit würden seiner Sicht nach Eltern die Verantwortung für die genetische Gesundheit ihrer Kinder wahrnehmen.

Warum entsteht bei der Lektüre Beklemmung, obwohl das von Ishiguro ausbreitete Szenarium in die Vergangenheit versetzt erscheint? Zunächst dadurch, dass die geographisch-historische Platzierung in der Jetztzeit es nicht von der Erzählung verlangt, Umwelten und Alltage zu verändern. Es muss nicht so viel erfunden werden wie in der *science fiction*. Es handelt sich um eine wiedererkennbare Welt, die besichtigt werden kann, was die Hauptfiguren am Schluss auch unternehmen, ohne freilich den *locus amoenus* ihres Internates, das inzwischen gesetzlich nicht mehr erlaubt ist, wiederzufinden. Möglicherweise wird hier mit den auftauchenden und verschwindenden Orten der fiktiven Abenteuerliteratur gespielt. Der Ort heißt *Hailsbam*, wobei *bail*, englisch auch ‚Hagel‘, im Deutschen leicht andere Assoziationen weckt.

Dass der Roman sich nicht als *future fiction*, sondern eher als *back fiction* inszeniert, als erinnertes Rückweg zu einer verschwundenen Welt – die aber dennoch ihre Erzeugnisse, die Klone, die erinnerungsfähig sind, lebend hinterlassen hat – ermöglicht zweierlei: Erstens, die Erzählerin Kathy kann mit ihren Mitteln, die offensichtlich Einschränkungen unterliegen, die Ambivalenz zeitgenössisch beschreiben, die ihre eigene Geschichte durchzieht. Zweitens ist nach der im Roman geschilderten Auflösung des Experimentes mit integrierungsfähigen Klonen, die eine ‚Seele‘ haben, die Provokation geklonter menschlicher Ersatzteillager für die Organtransplantation für den Leser nicht aufgelöst, da diese, der Fiktion nach, klinisch abgeschottet, eher der Viehzucht analog, weiter existieren. Es geht „für die Leute“ darum, die Klone als „nicht ganz menschlich“ (319) betrachten zu dürfen. „Sie werden heute“, sagt Miss Emily in ihrem Aufklärungsgespräch für Kathy und Tommy,

im ganzen Land keine Einrichtung wie Hailsham mehr finden. Alles, was Sie finden, sind diese riesigen staatlichen Heime, die es immer gegeben hat, und selbst wenn sie heute ein bisschen besser sind als früher, glauben sie mir, meine Lieben. Sie würden nächstelang kein Auge zu tun, wenn Sie sähen, wie es in manchen von ihnen immer noch zugeht. (321)

Nicht das Klonen ist verboten, sondern die Eingliederung der Spender-Klone in die Karriereabläufe und in die Bildungsinstitutionen der bürgerlichen Welt. Auf der einen Seite steht der Zwang, der an einem Ausbruchversuch geschildert wird (6), auf der anderen Seite steht das Experiment Hailsham als eine Fürsorge ohne Aufklärung, die einem moralisch zweideutigen Experiment dient. Zum einen soll gezeigt werden, dass Klone eine ‚Seele‘ haben (315). Zum anderen wird dies vor allem auf die künstlerischen Fähigkeiten hin entwickelt, was der Initiatorin, Miss Emily, auch erlaubt, mit den Kunstwerken der Kinder einen Kunsthandel zu führen. Aber eben diese Miss Emily will mit dem Experiment beweisen, dass die Menschenklone, die ihre Herkunft nicht kennen und instrumentell erzeugt sind, zwar sexuelle Beziehungen aufnehmen, sich jedoch nicht forzzeugen können – eine sehr fiktive Annahme (siehe oben) –, aber dennoch eine ‚Seele‘, d. h. einen selbstbestimmten Lebensentwurf haben können.

Einer der Lehrerinnen, Miss Lucy, kommt dieses Experiment moralisch problematisch vor. Die biologisch Instrumentalisierten können ja dazu letztlich nicht selbst Stellung beziehen. Miss Lucy versucht, sie aufzuklären und verlässt Hailsham letztlich mit der Einsicht, dass die Betroffenen nicht zu dieser Stellungnahme gelangen können. Was ist die Ursache? Dass sie ‚behindert‘ sind oder dass sie gehindert werden? Miss Lucy rechnet nicht bloß mit einer ästhetisch schöpferischen, sondern mit einer moralisch handlungsfähigen Seele, die aber im Internat um der späteren Verwendung willen, aber auch, weil diese Selbstbestimmung biologisch gehemmt erscheint, nicht ausgebildet wird. So drückt sich die moralische Hilflosigkeit nur in Träumen und Sehnsüchten aus. Die besten Internatsschüler verstehen sich als Künstler, aber ohne eine solche Biographie inszenieren zu können. Oder sie werden, ausgezeichnet mit hohem sozialem Einfühlungsvermögen, „Betreuer“, was bedeutet, dass sie die ihr anvertrauten Lebendspender bei den Spenden begleiten und trösten können. Für diese Aufgaben werden sie nach dem Internat kaserniert, und wenn sie auch lernen, sich in der urbanen Gesellschaft reibungsfrei zu bewegen: sie bleiben irgendwie gehemmt. Diese Einschränkung bringt die Macht der Sehnsüchte umso profilierter hervor, z. B. dann, wenn sie ihre Umwelt nach möglichen Eltern, also den Gametenspendern, aufgrund von Ähnlichkeiten, suchen. Denn dies erscheint als eine Möglichkeit, „einen Blick in die eigene Zukunft werfen“ (170) zu können. Die Zukunftspläne sind jedoch durch die Spendebestimmung eingeschränkt (174 ff.).

Die (biologisch und/oder „moralisch“ eingeschränkte?) Perspektive der Erzählerin verlangsamt und verstärkt zugleich den ausgedrückten Gefühlszustand. In einer Besprechung, abgedruckt auf dem deutschen Klappentext, heißt es: „Ein Meisterwerk, das den Leser gefühlsmäßig auf unerhörte Art sensibilisiert.“ Wer

den möglichen emotionalen Tiefgang in den Vordergrund stellt, muss andererseits beachten: Gefühlsintensivierung, wie sie dargestellt wird, unterliegt einer gewollten erzählerischen Erzeugung von Unsicherheit. Dahinter steht m. E. durchaus die Frage nach der Verantwortung von eingeschränkter Menschenwürde, verbunden mit der Vorführung von emotionaler Intensität. Geht es dabei um eine folgenlose Nostalgie, wie sie die Heimleiterin erfasst, als sie beim Tanz des kleinen Mädchens zu dem Song „Never Let Me Go“ über eine entschwundene Welt weint? Aber der Autor gilt durchaus als ein Vertreter selbstreflexiver Kunstkritik. Mittels der indirekten Erzählweise durch die Hauptfigur Kathy, die zugleich emotionale Intensität und Hilflosigkeit in der Selbstbestimmung durch eben diese Einschränkung ausstrahlt, gerät der Leser in eine Unsicherheit, ob er sich auf seine begleitenden Urteile verlassen kann. Angesichts der Verunmöglichung einer autonomen Lebensführung geht es im Hintergrund des Romans, aber ohne direkte Benennung dieses Problems, um die fortschreitende Instrumentalisierung des Menschen durch den Menschen. Insofern, um auf die fehlenden Stolpersteine in den Ausstellungen über „Genwelten“ zurückzukommen, hat Ishiguro schon etwas mehr dargestellt als bloße Karikaturen des Fortschritts, auch wenn seine Fiktion die biomedizinischen Fakten, was leicht nachweisbar ist und ihm kaum entgangen sein kann, verletzt.

*Narrative Verunsicherung und ihre ethische Bedeutung –
eine erweiterte Betrachtung bisheriger Ergebnisse⁶*

Zunächst greife ich auf Ricœur zurück: Die Rede Ricœurs von den „imaginativen Variationen“ der „narrativen Identität“ (1987: 66) enthält sowohl Konsistenz und Kontinuität, als auch Selbsterfindung. Letztere ist in moderner Narration besonders unsicher. Die Ich-Unsicherheit kann auch eine „Entblößung“ sein, die „etwas mit dem ethischen Primat des Anderen als das Selbst gegenüber dem Selbst zu tun hat“ (Ricœur 1996: 206). Dann würde weiter gelten: „Indem sie den Charakter narrativisiert, gibt die Erzählung ihm seine Bewegung zurück, die in den erworbenen Dispositionen und den sedimentierten Identifikationen mit verschwunden war“ (203). Erzählen erzeugt also eine Freiheit, die aus dem Spiel der Bewertungsexperimente in den Figurationen des Erzählens hervorgeht, die sich aber zugleich auf die in ihr liegende Verbindlichkeit, diese Freiheit zu erhalten und zu gestalten, besinnt. Daraus entsteht jene „Verbindlichkeit des Unverbindlichen“ (vgl. Brinkmann 1969), der man sich nicht entziehen kann, weil in ihr die eigene moralische Identität und zugleich für Andere die eigene moralische Identifizierbarkeit zum Vorschein kommt.

Im Roman *Never Let Me Go* ist das erzählende Selbst besonders unsicher. Kathy ist als Betreuerin so erfolgreich, dass sie sich die Spender, die sie betreut,

⁶ Vgl. zum Folgenden meine Beiträge zur Ungewissheit und Literaturethik (Mieth 2007a,b).

selbst aussuchen darf (Ishiguro 2006: 251-64). Aber das ändert nichts an der aus ihrem Anderssein gegenüber der bürgerlichen Karrierewelt erwachsenden Unsicherheit. Kathy hat wie die anderen Hailsham-Klone eine starke soziale Sensibilität. Das ist konstruktiv in Konflikten und Aufregungen, aber zugleich verkompliziert es die persönlichen Beziehungen, denen keine offene Dauer beschert ist. Immer wieder erscheint in der Selbsterzählung die Einschränkung als selbstbestimmtes Handlungssubjekt, die zugleich die innere Szene der Hailshamer verstärkt und ihre Außenbeziehung reduziert. Kathy empfindet die Einsamkeit sehr stark (251 f.). Man fragt sich, ob die Strukturierung der Erzählung durch die Brille der geklonten Kathy nicht auch die Absicht verfolgt, durch diesen ‚Trick‘ die scheinbare Eindeutigkeit zu unterlaufen, die ich als eingeschränkte Handlungsfähigkeit, als Mangel an einer autonomen Lebensführung, als Instrumentalisierung, als ethisches Manko markiert habe.

Es ist freilich auch denkbar, dass der Autor diese Angelegenheit diametral anders angegangen ist: er könnte die moralischen Reaktionen auf die Einschränkung der Klone auch ästhetisch eingesetzt haben, um die emotionale Wirkung zu erzeugen, die den Leser in den Roman hineinzieht und in ihm einen „anderen“ Zustand erzeugt. Das ästhetische Spiel mit der Moral, ja auch mit der ethischen Reflexion ist ein in Literatur und Film durchaus mögliches Verfahren (vgl. Mieth 2006). Im Folgenden versuche ich zu zeigen, wie schwer zu unterscheiden ist, ob es sich um ein ethisches Modell im Sinne eines kritischen Angebotes handelt oder um eine artifiziell konstruierte Verunsicherung, wie man sie auch sonst aus Geschichten kennt (etwa bei den amerikanischen Autoren John Updike und Phillip Roth, die die Eindeutigkeit von Geschlecht und Rassenzugehörigkeit untergraben).⁷

Die Erschütterung von Gewissheiten hat eine lange Tradition. Die Literatur spielt dabei eine gewichtige Rolle, insofern sie nicht Systeme bestätigt, sondern in Frage stellt. Das Leitmotiv des Romans über *Tristan und Isolde* enthält z. B. eine solche Provokation (Gottfried 2008). Ich habe sie als „Disproportion zwischen Erfahrungsgestalt und Ordnungsgestalt“ beschrieben (vgl. Mieth 1983: 238-48). Walter Haug arbeitet in mehreren Beiträgen das „absolute Ethos“ der Tristanminne heraus und damit die nichtintegrierbare radikale Infragestellung der moralischen Gewissheiten (vgl. Haug 2001: 263 f.). Vielleicht kann man allgemein sagen, dass eine Kontrasterfahrung oder gar ein Überdruß an verordneten und abgestumpften Gewissheiten eine Zündung ist, die manches literarische Feuer entfacht. Das will ich an einem Beispiel zeigen.

In Robert Musils bekannter Novelle „Tonka“ (1922), die auch literarische Nachahmer fand,⁸ wird ein literarischer Perspektivismus kultiviert, der Ungewissheit erzeugt. Bekanntlich geht es um ein Verhältnis zwischen einem Ingenieur

⁷ So beispielsweise in Philip Roths *Der Menschliche Makel* (2002), bei dem sich ein weißer Professor als Sohn schwarzer Eltern herausstellt.

⁸ *La Dentellière*, die Spitzenklöpplerin, von Pascal Lainé als Roman (1974), in dt. Übersetzung (1979) und als Film (1977).

und einer schwanger werdenden Wäscherin. Die Entstehung der Schwangerschaft erscheint nicht ganz aufgeklärt. Mit dieser fortschreitenden Schwangerschaft schreitet aber zugleich das Unglück des Mädchens, nur schwach durch den Geliebten mit seinen Zweifeln abgefedert, voran. Dabei erscheint die ‚einfachere‘ Gestalt des Mädchens Tonka als durchsichtig und undurchsichtig zugleich. Das ist der Punkt, der an die Kathy von Ishiguro erinnert. Der Erzähler spricht von der „Fremdheit ihres allzu einfachen Lebens“ (Musil 1922: 103). Das Schlichte ist auch das Komplizierte. ‚Denken‘ und ‚Natur‘ lassen sich nicht harmonisieren. Die Komplexität des reflektierenden Erzählers kehrt sich gegen den Erzähler selbst. Es „erscheint“ ihm etwas, wobei er aber nicht zugleich „dahinter“ sieht. Dennoch steht er unter Deutungszwang. Wo er nicht versteht, versucht er, zu erraten. Die Verantwortung leidet unter der Mischung von äußerem Druck (durch die Mutter des Mannes), Scham, Heuchelei und Ungewissheit. Es scheint so, als wenn es eine Gefühlsicherheit („ganz ihm zu gehören“ – Musil 1922) bräuchte, in der sich Tonka, aber nicht ihr Geliebter befindet, um aus dem reflexiven Perspektivismus zu einem richtigen Tun vorzudringen. Die Wahrheit der Person steht gegen die Wahrheit der Argumente. Andererseits ist auch das Gefühl der Ganzheit bei Tonka gesellschaftlich gebrochen bzw. motiviert: gehört man ihm ganz, dann gehört man dazu, gleichsam als bürgerliche Person. Nichts ist also reine Natur, was als ‚natürlich‘ angesehen wird.

Indem die Erzählung die Perspektiven ständig bricht, macht sie aus der einfachen Unglücksgeschichte der mit Kind oder in der Schwangerschaft verlassenen Geliebten, die vom Volkslied über die Operette bis zur Gretchentragödie reicht, ein „Dornengerank“. Die Sehnsucht nach dem „Ganzen“, das mit „Glück“ assoziiert wird (Musil 1922: 67, 78), geht in perspektivischer Unentschlossenheit unter.

*Ungewissheit und Täuschung im literarischen Verfahren – John Maxwell, Coetzees Elizabeth Costello*⁹

Es ist möglich, dass eine Erzählung den Leser gleichsam durch ihren O-Ton auf einen anderen Weg führt als durch ihren Unterton. Dabei kann freilich zwischen beiden (oder mehr) Tönen eine Art Balance, eine wechselseitige Korrektur, eine Dissonanz entstehen. Dies lässt sich z. B. auch in Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995) verfolgen.¹⁰ Bei Schlink ist dies die Spannung zwischen dem Analphabetentum (die Welt ihrer Scham ohne Schuld) und dem KZ-Aufsehertum (die Welt der Schuld, zunächst ohne Scham) der Protagonistin. Das Lesen lernen führt zu Schuld und Scham, aber auch zur Ausweglosigkeit.

⁹ Es handelt sich um das Lehrstück 6, das in der fiktiven Erzählung „Das Problem des Bösen“ aus *Elizabeth Costello* (Coetzee 2003) verhandelt wird. Vgl. dazu Haker (2003).

¹⁰ Vgl. dazu Tongeren (2001).

Coetzee führt in dem Roman *Elizabeth Costello* (2003) den Leser am Beispiel einer erfundenen selbst erzählenden weiblichen Erfolgsautorin in die Frage der Legitimität von Gewaltdarstellungen ein, welche die gute Absicht der Aufklärung, Dokumentation und Motivation gegen das Unrecht und die Brutalität ins Feld führen. Dennoch führt die Darstellung von Gewalt in einen anderen Zustand und unterstützt eine Reizkultur, der sich der Leser schwer entziehen kann. Die Gewaltdarstellung in der Beschreibung eines real existierenden Autors, Paul West, beschäftigt sich mit den Hinrichtungen der Hitler-Attentäter des 20. Juli 1944. Sie rückt den Tätern, aber auch den Opfern auf den Leib: haben Opfer nicht das Recht auf Diskretion? Ist der Schriftsteller für die Rezeption mit verantwortlich? Muss er seinen impliziten Leser an die Hand nehmen und führen?

Solche und ähnliche Fragen tauchen im erzählenden Kopf der Protagonistin Elizabeth Costello auf. Coetzee hat die Erzählung als Essay-Beitrag zu einer Tagung über Literatur und Gewaltdarstellung (in Berlin) erfunden. Und er hat dabei in der erfundenen Biographie der Elizabeth Costello ein Motiv versteckt, das auch sonst mit unterschiedlichen Funktionen in seinen Romanen auftaucht: eine Vergewaltigung der jungen späteren Autorin durch einen Arbeiter, dem sie in der Romantik einer Emanzipation ‚nach unten‘ für ein sexuelles Erlebnis in sein Domizil gefolgt war. Elizabeth hat diese Geschichte verdrängt, sie lässt sie nicht durch wiederholte Erinnerung und durch Erzählen an sich heran. Dadurch entsteht eine Parallelität zwischen ihrem Motiv der Gewaltverweigerung in der literarischen Darstellung der brutalen Täter-Opfer-Geschichten und ihrem Motiv der Verdrängung. Das Oberthema des Romans wird durch das Unterthema konterkariert, ohne dass die Würfel der Geschichte in eine feste Richtung fallen. Der aufgeklärte Leser kann das zwar nachvollziehen, aber dadurch wird die Geschichte im Hinblick auf ihr scheinbar ‚moralisches‘ Thema antwortlos. Die Geschichte gibt freilich zu denken, kann die Antwort auf die Frage nach der Moral, die jeder mit sich selbst finden muss, präjudizieren, aber nicht determinieren. Aber weil das so ist, wird das Problem eines unzuverlässigen Erzählens diskutiert. Unzuverlässigkeit meint hier: die Erzeugung von Unsicherheit statt z. B. einer klaren ‚Moral von der Geschichte‘.

Unzuverlässiges Erzählen als Methode?

In seinem Buch *Die Rhetorik der Erzählkunst* (1974; englischsprachige Erstauflage *The rhetoric of fiction* 1961) richtet sich das Interesse von Wayne Booth auf „die rhetorischen Mittel, die dem Autor [...] zur Verfügung stehen, wenn er, bewusst oder unbewusst, versucht, dem Leser seine fiktionale Welt zu suggerieren“ (1974: I 5). Sein Ziel besteht nicht in einem abstrakten Regelwerk, sondern darin, zu zeigen, „was gute Romanautoren effektiv getan haben“ (I 7). Entsprechend diskutiert Booth in seinem Werk hauptsächlich Ansichten bekannter Autoren und allgemeine Grundsätze, die vor allem in der Praxis der Literaturkritik Anwendung finden. Für Booth geht die Leistung herausragender Autoren über ihre Rolle für

die Erzählung hinaus: „Sie geben dem Leser sicheres Geleit, nicht nur in der Welt der Romane, in denen sie auftreten, sondern auch im Hinblick auf die moralischen Wahrheiten, die in der Welt außerhalb des Buches bestehen“ (I 224).

Booth zufolge strebt jeder Autor Objektivität bzw. Neutralität an, um die Figuren seiner Erzählung möglichst glaubhaft und real zu erschaffen, wozu eine gewisse Neutralität bezüglich ihrer guten und schlechten Eigenschaften notwendig ist. Der schaffende Autor kann es sich demnach nicht erlauben, „seine Vorurteile unmittelbar und unverändert in sein Werk einfließen zu lassen“ (I 77). Er muss seinen Abscheu gegenüber verwerflichen Charaktereigenschaften unterdrücken. Diese zumindest streckenweise Abstraktion des realen Autors von den eigenen Werten beschreibt Booth als das Schaffen eines zweiten Selbst, einer implizierten Version der individuellen Person des Autors. Zwar besteht immer noch eine Korrelation zwischen realem Autor und impliziertem Erzähler, insofern letzterer ein Produkt des ersteren ist, allerdings sind laut Booth die implizierten Erzähler der unterschiedlichen Werke ein und desselben realen Autors nach wie vor zu unterscheiden, da für sie unterschiedliche Wertkonfigurationen denkbar sind.

Mittels des Begriffs des implizierten Erzählers definiert Booth auch einen Erzähler als zu- bzw. unzuverlässig: Er nennt einen Erzähler zuverlässig, der „für die Normen des Werkes (d. h. die Normen des implizierten Autors) eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt, und unzuverlässig, wenn er dies nicht tut“ (I 164). Bei der Klassifizierung eines Erzählers als unzuverlässig geht es Booth also nicht in erster Linie darum, lügende Erzähler von aufrichtigen Erzählern zu unterscheiden und den Wahrheitsgehalt der narrativen Aussagen zu beurteilen. Der eigentliche Reiz unzuverlässigen Erzählens ist vielmehr mit dem Reiz einer ironischen Bemerkung vergleichbar:¹¹ Der Leser durchschaut die Unzulänglichkeiten des Erzählers und teilt die Kenntnis des implizierten Autors, „der den Leser bei der Beurteilung des Erzählers für sich gewinnt“ (I 163). Als Beispiel nennt Booth *Huckleberry Finn*: „der Erzähler behauptet, von Natur aus böse zu sein, während der Autor heimlich hinter seinem Rücken seine Tugenden preist“ (I 164). Unzuverlässiges Erzählen findet also dort statt, wo zwischen impliziertem Autor und Leser ein heimliches Einverständnis besteht (vgl. II 124). Der Leser erkennt ein Defizit in den Ausführungen des Erzählers,¹² zugleich aber auch eine weitere Möglichkeit, seine Aussagen zu bewerten. Auch wenn dies (gerade auch im Beispiel *Huckleberry Finn*) nicht zwangsläufig einen Unterschied hinsichtlich der erzählten Tatsachen bedeuten muss, besteht darin ein besonderer, zusätzlicher Genuss für den Leser.

Booth räumt durchaus die Gefahr ein, dass dieses Einverständnis durch die Möglichkeit bedroht ist, dass dem Leser die verborgene Sichtweise des implizier-

¹¹ In seiner „Galerie unzuverlässiger Erzähler und Reflektoren“ spricht Booth explizit von einer „als Unzuverlässigkeit“ apostrophierten „Art von Ironie“ (Booth 1974: II 166).

¹² Im Beispiel *Huckleberry Finn* geht es darum, dass der Erzähler zwar nicht ‚böse‘ ist, es aber trotzdem von sich behauptet.

ten Autors verschlossen bleibt, allerdings geht Booth in seinem Textverständnis grundsätzlich davon aus, dass das „Urteil des Autors immer gegenwärtig [ist], immer evident für jeden, der danach zu suchen versteht“ (I 29).

Diese Theorie Booths ist aus zwei Gründen kritisiert worden: Zum einen wird ihr vorgeworfen, bei der Zu- bzw. Unzuverlässigkeit gehe es quasi ausschließlich um moralische Werturteile des Erzählers. Ferner gebe es keine stringente Methode, mittels derer sich der Status des implizierten Autors, vor allem dessen Wertvorstellungen, ermitteln ließe. So formuliert beispielsweise Ansgar Nünning den „Verdacht, dass der *implied author* als Sammelbecken für all jene Aspekte dient, die die Erzähltheorie nicht ohne weiteres im Rahmen eines kohärenten Modells integrieren kann“ (Nünning 1998: 14). Gérard Genette meint: „Meines Erachtens muss die Narratologie nicht über die narrative Instanz hinausgehen, und die Instanzen des ‚implied author‘ und des ‚implied reader‘ liegen nun einmal jenseits von ihr“ (Genette 1998: 284). Genette verortet das Phänomen des „implied author“ allgemein in der Poetik (284). Demnach ist ein implizierter Autor „ein Bild des (realen) Autors, das der Text konstruiert und das der Leser als solches wahrnimmt“, was wiederum der „Lektüreerfahrung“ entspreche (286).

Ansgar Nünning bemüht sich, eine kognitiv-narratologische Theorie unzuverlässigen Erzählens mittels einer *frame theory* zu beschreiben, in deren Zentrum textuelle Signale und kontextuelle Parameter stehen. Die gängigsten Kennzeichen unzuverlässigen Erzählens bestünden im Vorhandensein homodiegetischer Erzähler, die nicht nur in die erzählte Geschichte involviert sind, sondern auch als „konkret fassbare, personalisierbare Sprecher auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung in Erscheinung treten“ (Nünning 1998: 6), die das Geschehen kommentieren und oftmals offensichtliche Defizite aufweisen. Das trifft auf die Erzählerin von *Never Let Me Go* zu. Darüber hinaus nennt Nünning als wichtigstes Kriterium, dass eine Diskrepanz zwischen der Darstellung des Erzählers und „einer zweiten Version des Geschehens, derer sich der Erzähler nicht bewusst ist und die sich Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können“ (6) besteht. Auch dies konnten wir im Hinblick auf Ishiguros Roman zeigen. Erkennbar ist diese Konstitution auch an der impliziten Selbstcharakterisierung des Erzählers. Der Wirkungseffekt von unzuverlässigem Erzählen liegt demnach für Nünning „darin, die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Ebene des Geschehens auf den Sprecher zu verlagern“ (19). Führt also Ishiguro mehr in die auf den Leseprozess beschränkte Identifikation mit der Hauptperson Kathy hinein, oder will er ‚zuverlässig‘ mehr aussagen lassen? Nünning spricht von einer Methode des Lesens, durch die Widersprüche innerhalb des Textes und zwischen der fiktiven Welt des Textes und dem Wirklichkeitsmodell des Lesers aufgelöst werden (5). Letztendlich bedeutet dies, dass „ein Erzähler nicht an sich unglaubwürdig ‚ist‘, sondern dass es sich dabei um eine Feststellung des Betrachters handelt, die historisch, kulturell und letztlich sogar individuell stark variieren kann“ (25). Im Text würden bestimmte Signale gesetzt, durch die Reaktio-

nen des Lesers ausgelöst werden. Dabei spielen – das habe ich gezeigt – außertextuelle Faktoren eine Rolle, auf die der Leser beim Lesen bewusst oder unbewusst Bezug nimmt, beispielsweise ein Werte- und Normensystem, aber auch schon allgemeines Weltwissen. Also gilt es, zwischen den textuellen Signalen (beispielsweise explizite Widersprüche zwischen Aussagen des Erzählers oder der konkrete Hinweis des Erzählers auf Einschränkungen, denen er unterliegt) und dem herangezogenen Bezugsrahmen (beispielsweise historische Fakten oder dem Genre des Textes, in unserem Fall die Fakten der Biomedizin) zu unterscheiden. Das ist freilich Aufgabe des Interpretens, eine Aufgabe, die man nicht auf jeden Leser ausdehnen kann. Dennoch kann sich auch der Leser der Frage nach seiner Identität nicht leicht entziehen.

Der Literaturwissenschaftler Harold Bloom hat darauf hingewiesen, dass das Lesen fiktionaler Texte, bei dem man sich in andere Menschen hineinversetzt, dabei hilft, einen eigenen, ‚autonomen‘ Standpunkt zu gewinnen (vgl. Bloom 1991). Dies geschieht nicht durch Nachahmung, sondern durch Auflösung von Vorurteilen, Traditionen, Umwelten, Konventionen. Diese werden durch fiktionale Erzählungen durchschaubar und bis zu einem gewissen Grad kontrollierbar.

Richard Rorty folgt diesem Konzept insofern nicht ganz, als er die Loslösung von diesen (All-)Gemeinheiten nicht für wirklich möglich hält (vgl. Rorty 2003). Aber auch dieser Skeptiker hält die Literatur für eine Ablösung der Orientierung durch Religion und durch Moralphilosophie. Mit der Religion wird die Einheitlichkeit des Weltbildes verabschiedet. Aber auch eine Moralphilosophie im Sinne Kants, die damit rechnet, dass der Mensch durch die Reinigung der Antriebsstrukturen seines freien Willens moralkompetent wird, hält Rorty für illusorisch.

Worin bestehen nun die Chancen der Literatur? Rorty wendet sich mit seinen Beispielen von Joyce und Proust ganz der erzählenden Literatur zu. Literatur schenke dem Leser Augenblicke des Verstehens, Erhebung der Gefühle, intime Identifikationen und deren Auflösung, zugleich aber auch Selbstdiagnosen und Selbstzweifel. Ihre destruktive Rolle sei dominant, aber sie enthalte subdominante Orientierungen, die sich für Momente herauslösen ließen, freilich nicht so, dass ein gleichbleibendes moralisches Konzept daraus entstünde.

Wenn auch nach Rorty die Literatur vorübergehende Potentiale der Orientierung enthält, die sich vor allem auf die Rücknahme von Selbstbezogenheit beziehen, also auf ein rudimentäres Programm der Willensreinigung, wie sie bei Kant in entfalteter Gestalt erscheint, ist sie doch der bleibenden Ungewissheit über das Gute und Richtige unterworfen. So stehen sich weiterhin die literarische Produktion von Ungewissheit und das Bedürfnis nach Gewissheit gegenüber.

*Literarische Produktion von Ungewissheit und das Bedürfnis nach Gewissheit in der Begründung der Moral*¹³

Literarische Produktion von Ungewissheit erschüttert falsche oder scheinbare Gewissheiten. Auf der anderen Seite befriedigt sie die Erwartung von neuer Gewissheit nicht. Insofern tun sich manche schwer mit Literatur, die keine heile Welt heraufbeschwört, es sei denn mit ironischem Unterton. Darin kann ihnen die Literatur nicht helfen, aber wie ist es mit Moral und Religion? Nur zeitweise schien die Literatur sie zu beerben, heute spricht man von einem Boom der Ethik und von einer Wiederkehr des Religiösen.

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass Ungewissheit auch als Grenze des rational Zugänglichen erscheint und dass diese Grenze mit literarischer Kompetenz aufgezeigt werden kann. Sie verweist aber damit zugleich auf einen tieferen Zusammenhang, in welchem die Ungewissheit zu einem allgemeinen Gefühl existentieller Ungesicherheit wird.

Aber gibt es nicht zwei Ebenen der Gewissheit: die Ebene der Wissenschaft und die Ebene der Weisheit? Als Beispiel für die Auseinandersetzung um zwei unterschiedliche Gewissheitsebenen kann man Blaise Pascals Gedanken heranziehen (vgl. Zwierlein 1996). Pascal erläutert die Differenz zwischen *évidence* und *certitude*. Evidenz meint hier nicht die gesicherte wissenschaftliche Erkenntnis, wie sie z. B. in einer ‚evidenzbasierten Medizin‘ angestrebt ist. Das wäre für Pascal eher das Modell einer cartesianischen Gewissheit im Sinne von *certitude*, die der *esprit de géométrie* anstrebt. Evidenz ist für Pascal dagegen die Sicherheit der Urteilskraft, wie sie von Kant im Modell des ästhetischen Urteils beschrieben wird.¹⁴ Pascal meint mit ‚Evidenz‘ das, was in der Herausbildung von Erfahrungheit (aufgrund von gelebter Erfahrung) und in mitmenschlicher Kommunikation als überzeugende Einsicht dem Menschen ‚aufgeht‘ (vgl. Rombach 1987). Dies wiederum nennt Ricoeur „Überzeugung“ und er stellt eine Dialektik zwischen Überzeugung und Vernunft so dar, dass sie sich wechselseitig korrigieren und unterstützen können (vgl. Ricoeur 1996).

Bei Kant erscheinen Urteilskraft und ethische Vernunft als unterschiedliche Ansätze. Während bekanntlich die Autonomie und der kategorische Imperativ auf dem „Faktum der Vernunft“ aufrufen und von daher begründet werden, ist das ästhetische, historische und politische Urteil einer Schulung der Erfahrung überantwortet. Die Erfahrungssicherheit, die aus sensibler Wahrnehmung, Erlebnis, Begegnung und deren Wiederholung bzw. Repräsentation in der Erzählung erwächst und auf die wir uns am Anfang dieser Ausführungen bezogen haben, ist eine andere als die Begründungssicherheit, die sich auf logische Kohärenz stützt:

¹³ Vgl. Mieth (2007a).

¹⁴ Kants Beispiele sind in seiner *Kritik der Urteilskraft* das historische, das künstlerische und das politische Urteil (Kant 2001). Paul Ricoeur hat im Anschluß an Hannah Ahrendt diesen Ansatz im Hinblick auf das ethische Urteil weiter geführt (vgl. Ricoeur 1995: 143-62).

Ethik ist [...] kein Monolith, sie besteht vielmehr aus einer Pluralität von Ansätzen, Ansprüchen, Perspektiven, Begründungsformen und begrifflichen Angeboten, die sich in der Geschichte der Ethik herausgebildet haben und im Kontakt zu Fachwissenschaften weiter ausdifferenzieren. (Berendes 2007: 13)

Berendes spricht von einer „streitlustigen Pluralität [...], ohne jedoch beliebig zu sein“, und er sieht „die Anforderung, sich in dieser Pluralität zu orientieren und zu positionieren“ (Berendes 2007), an die Fachwissenschaftler, die sich in einem ethisch durchwachsenen Gelände bewegen. Sie können dann nicht einfach auf ihre „Moral“ zurückgreifen oder alle Moral ausblenden. Erst die akademische Ethik, die mit dem Zweifel an der eigenen Moral beginnt, bevor sie als normative Ethik Moral begründet bzw. als Strebensethik in Moral berät, ist im Hinblick auf moralische Vorurteile überprüfbar. Ein Motiv für meine eigene langjährige Beschäftigung mit narrativer Ethik war die Erfahrung eines Literaturstudiums, in welchem einerseits ästhetisch außerordentlich differenziert (und plural) bewertet wurde, in den ethischen Implikationen aber Bewunderungen und Abschätzigkeiten vorkamen, die als solche nicht auf ihre Vorurteile hin reflektiert wurden. Dies bezog sich z. B. auf die ästhetische Bewunderung und moralische Verwerfung von Gottfried von Straßburgs *Tristan und Isolde*.

Gewiss trifft man heute in dieser Hinsicht auf komplexere Bewertungen, die gleichsam von der aktuellen Pluralität gelebter Moralität angesteckt sind. Sind sie aber deshalb auch auf kundige Weise differenziert? Oder suchen sie eine bequeme Verweigerung reflektierter Ethik, weil sie diese für eine Sache individueller Einschätzung halten, die man nicht wissenschaftlich diskutieren kann? Dies entspricht dann umgekehrt der Abwehrhaltung derer, die ihren Lesegenuss lieber von literaturwissenschaftlichen Expertisen fern halten, weil sie deren Unbeliebigkeit und ständigem Paradigmenwechsel nicht trauen. Jedenfalls ist für eine narrative Ethik, die sich bereits auf eine plurale internationale Diskussion in Philosophie und Theologie stützen kann, zu beobachten, dass sie unter den erzähltheoretischen Handlungsmodellen noch keinen Platz gefunden hat.¹⁵

Konkrete Ethik, die sich aus der Abstraktheit rein theoretischer Entwürfe herauswagt, bedarf ihrerseits der innerwissenschaftlichen Kommunikation. Sie kann in den literaturwissenschaftlichen Bereichen nur dann präsent sein, wenn sie sich mit den analytischen Mitteln der Literaturwissenschaften (und ihren Konflikten) sowie ihren oft ironischen Darstellungsformen auskennt.

Gemeinsamer Gegenstand einer ethisch-literarischen Kommunikation ist zunächst ‚das Ethische‘, nicht die Ethik. Gemeint sind damit handlungsrelevante Phänomene, die sich als solche nicht nur um ‚wahr‘ und ‚falsch‘ (im Sinne von

¹⁵ Vgl. Martinez/Scheffel (2005: 145-59). Dort trifft man auf ‚Ethik‘ oder ‚Moral‘ auch nicht im Begriffsregister. Freilich werden „Implikationen“ definiert, und zwar als: „Lediglich implizit oder unbestimmt gegebene, im Leseakt zu rekonstruierende Tatsachen der erzählten Welt. Zu unterscheiden sind *analytische*, *pragmatische* und *literarisch-konventionelle* Implikationen“ (189). Kommt das Ethische nur als das „Pragmatische“ vor? Auch bei Mieke Bals *Narratology* (1997) beschränkt sich die Beziehung zur Ethik auf Kulturanthropologie.

,unwahr'), sondern auch um ‚gut und schlecht‘, ‚richtig und falsch‘ (im Sinne von ‚unrichtig‘) bemühen. Diese Phänomene sind nicht Randerscheinungen des literarischen Bemühens, sondern sie gehören zu dem unbeliebigen Aufbau der Figuren und zu ihren Handlungsmöglichkeiten hinzu. Sie sind Bestandteile von zureichenden Motivationen, durch welche die Figuren und die Ereignisse plausibel werden. Das ‚Ethische‘, das sich in diesem Sinne als erzählerisch uneindeutige (nicht etwa unbestimmte) Implikation des Erzählens erweist, kann Gegenstand eines gemeinsamen Entdeckungszusammenhanges von Literaturanalyse und Ethik sein. Die kohärente Begründung ästhetischer und ethischer Einsichten kann dann noch immer fruchtbar divergieren.

Wie wir gesehen haben, hat Literatur oft eine verunsichernde, dekonstruierende Rolle im Kontext moralischer Abwägungen. Dies ist auch dadurch bedingt, dass sie an absoluter Individualität interessiert ist, die sozusagen einen Grenzbegriff für das moralische Urteil darstellt. Wenn man versucht, einen absolut individuellen Casus unter die Allgemeinheit eines Urteils zu fassen, muss man entweder den Casus verurteilen oder das Urteil fallen lassen bzw. es zumindest erweitern oder verändern (wie es z. B. teilweise im kasuistischen Recht geschieht). Diese Alternativen stellen aber die Ethik vor Schwierigkeiten. Jean-Pierre Wils hat diese Schwierigkeiten als Ethiker mit einer moralischen Analyse der ‚Nachsicht‘ aufzufangen versucht (vgl. Wils 2006). Diese stünde in der Tradition der aristotelischen *Epikie*, d. h. der Auslegung eines Maßstabes unter Berücksichtigung von Handlungsvoraussetzungen, Handlungsumständen und einer sinnvollen Auslegung von Regeln. Verstehen als Voraussetzung des Urteils? „Alles verstehen, heißt alles verzeihen“, besagt das bekannte französische Sprichwort. Dahinter mag eine tiefere Wahrheit stehen, aber das Verstehen hat noch eine andere Konnotation: es kann eine Tür zu einem richtigen Begründungsdiskurs sein, der mehr auf die Motive als auf diskursiven Argumente achtet. In der Tat scheint es mir ein Kennzeichen hermeneutischer Ethik zu sein, dass sie Verstehen und Begründen aufeinander bezieht. Wils versucht zu zeigen, dass Begründen ohne Verstehen nicht plausibel ist und dass Verstehen immer wieder das Interesse an kohärenter Begründung weckt.

Indem Literatur auf Modelle, zitierbare Kurzformen eines ethisch relevanten Musters, hin befragbar wird, in welchen sich vollzogene, aber auch versagte und gescheiterte Handlungsmöglichkeiten zeigen, fördert sie das Verstehen, das moralischen Evaluationen den Weg ebnen kann, ohne sich selbst für diesen Weg vereinnahmen zu lassen.

Literatur

Bal, Mieke (1997) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2. Aufl. Toronto: Univ. of Toronto Press.

Bay, Michael (2005) *The Island* (Film). Warner Bros. Pictures.

- Beck, Roman (2013) *Transparenz in der biomedizinischen Forschung*. Tübinger Studien zur Ethik. Bd. 1. Tübingen: Francke.
- Berendes, Jochen (2007) „Einleitung“. *Autonomie durch Verantwortung: Impulse für die Ethik in den Wissenschaften*. Hg. Jochen Berendes. Paderborn: mentis. 7-19.
- Bloom, Harold (1991) *Die Heiligen Wahrheiten stürzen: Dichtung und Glaube von der Bibel bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (1980) *Der Prozess der theoretischen Neugierde*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Booth, Wayne (1974) *Die Rhetorik der Erzählkunst*. 2 Bde. Heidelberg: Quelle & Meyer. Engl. Erstauflage (1961) *The rhetoric of fiction*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Brinkmann, Richard (1969) *Theodor Fontane: Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen*. Tübingen: Niemeyer.
- Coetzee, John M. (2003) *Elizabeth Costello: Eight Lessons*. London: Secker & Warburg.
- Fiveson, Robert S. (1979) *The Clonus Horror* (Film). Group 1 International Distribution Organization Ltd.
- Gadamer, Hans-Georg (1986) *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 5. Aufl. Tübingen: Mohr.
- Genette, Gérard (1998) *Die Erzählung*. München: Fink.
- Goretta, Claude (1977) *La dentellière/Die Spitzenklöpplerin* (Film). Jupiter Communications.
- Gottfried von Straßburg (2008) *Tristan und Isolde*. Übers. aus dem Mittelhochdt. Hermann Kurtz. München: Beck.
- Haker, Hille (1999) *Moralische Identität: Literarische Lebensgeschichten als Medium ethischer Reflexion*. Tübingen: Francke.
- (2001) „Wahlverwandtschaften – Liebe, Sexualität und Fortpflanzung im Zeitalter der Reproduktionsmedizin“. *Interdisziplinäre Ethik: Grundlagen, Methoden, Bereiche*. Hgg. Adrian Holderegger und Jean-Pierre Wils. Freiburg i. Üe.: Universitätsverlag. 213-42.
- (2003) „Ban Graven Images – Literatur als Medium ethischer Reflexion“. *Literatur ohne Moral*. Hg. Christof Mandry. Münster: LIT. 67-88.
- Haug, Walter (2001) „Das Böse und die Moral. Erzählen unter dem Aspekt einer narrativen Ethik“. *Interdisziplinäre Ethik: Grundlagen, Methoden, Bereiche*. Hgg. Adrian Holderegger und Jean-Pierre Wils. Freiburg i. Üe.: Universitätsverlag. 243-68.
- Herms, Eilert (2008) *Politik und Recht im Pluralismus*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Honneth, Axel (2012) *Kampf um Anerkennung: zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ishiguro, Kazuo (2005) *Never Let Me Go*. London: Faber & Faber. Dt. Ausgabe (2006) *Alles, was wir geben mussten*. Übers. Barbara Schaden. München: btb Verlag.

- Kant, Immanuel (2001) *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Meiner.
- Krämer, Hans (1992) *Integrative Ethik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lainé, Pascal (1974) *La dentellière*. Paris: Gallimard. Dt. Ausgabe (1979) *Die Spitzenklöpplerin*. Übers. Eva Schewe. Reinbek: Rowohlt.
- Lem, Stanisław (1998) *Sternengebücker*. Übers. Caesar Rymarowicz. 16. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Martínez, Matías, und Michael Scheffel (2005) *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Aufl. München: Beck.
- Mieth, Dietmar (1983) *Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer Narrativen Ethik* [1976]. 2. Aufl. Tübinger Theologische Studien 7. Mainz: Grünewald.
- (1985) „Ethos und Religion in der Science Fiction. Am Beispiel von Texten von Stanislaw Lem und Ursula Le Guin“. *Aspekte der Science Fiction in Ost und West*. Hgg. Rolf-Dieter Kluge und Rolf Kellner. Tübingen: Verl. Science & Fiction. 123-33.
 - (1999) *Moral und Erfahrung* [1977]. 4. Aufl. Beiträge zur theologisch-ethischen Hermeneutik. Freiburg i. Üe.: Universitätsverlag.
 - (2000a) *Erzählen und Moral: Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik*. Tübingen: Attempto.
 - (2000b) „Ethik und Heuchelei am Beispiel der Biopolitik“. *Ethik und Heuchelei*. Hg. Eva Ruhnau. Köln: DuMont. 134-48.
 - (2001) *Die Diktatur der Gene*. Freiburg i. Br.: Herder.
 - (2002) *Was wollen wir können? Ethik im Zeitalter der Biotechnik*. Freiburg i. Br.: Herder.
 - (2006) „Gewalt im Film und das Spiel der Ästhetik mit der Ethik“. *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Hgg. Julia Dietrich und Uta Müller-Koch. Paderborn: Mentis. 79-100.
 - (2007a) „*Insecuritas humana*. Ungewissheit in Literatur, Ethik und Religion“. *Impulse und Resonanzen: Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug*. Tübingen: Niemeyer. 5-17.
 - (2007b) „Literaturethik als narrative Ethik“. *Narrative Ethik: Das Gute und das Böse erzählen*. Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Sonderbd. 17. Hg. Joisten Karen. Berlin: Akademie. 215-34.
 - (2009) „Science under the Spell of Prejudice. The Example of Biosciences“. *Handbook of Prejudice*. Hgg. Anton Pelinka, Karin Bischof, und Karin Stögner. New York: Cambria Press. 345-74.
- Munro, Alice (2006) *Der Traum meiner Mutter: Erzählungen*. Übers. Heidi Zerning. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Musil, Robert (1952) „Tonka [1922]“. *Drei Frauen*. Hamburg: Rowohlt Verlag. 57-106.
- Niccol, Andrew (1997) *Gattaca* (Film). Columbia Pictures.

- Nünning, Ansgar (1998) „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hgg. Ansgar Nünning, Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: WVT. 3-40.
- Planck, Max (1959) *Vorträge und Erinnerungen*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Ricœur, Paul (1987) „Narrative Identität“. *Heidelberger Jahrbücher* 31. Heidelberg/Berlin: Springer. 57-67.
- (1988-91) *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. München: Fink.
- (1995) *Le juste*. Paris: Éd. Esprit.
- (1996) *Das Selbst als ein Anderer*. München: Fink.
- Romanek, Mark (2010) *Never Let Me Go* (Film). Fox Searchlight Pictures.
- Rombach, Heinrich (1987) *Strukturanthropologie*. München: Alber.
- Rorty, Richard (2003) „Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit“. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Hgg. Joachim Küpper und Christoph Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 49-66.
- Roth, Philip (2002) *Der menschliche Makel*. Übers. Dirk van Gunsteren. München/Wien: Hanser.
- Ruhnau, Eva (2000) Hg. *Ethik und Heuchelei*. Hg. vom Forschungszentrum Jülich. Köln: DuMont.
- Schlink, Bernhard (1995) *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes.
- Schübel, Rolf (2003) *Blueprint* (Film). United International Pictures.
- Taylor, Charles (1996) *Quellen des Selbst: Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tongeren, Paul von (2001) „Über die (Un-)Möglichkeit der Vergebung“. *Interdisziplinäre Ethik: Grundlagen, Methoden, Bereiche*. Hgg. Adrian Holderegger und Jean-Pierre Wils. Freiburg i. Üe.: Universitätsverlag. 288-398.
- Twain, Mark (2008) *The Adventures of Huckleberry Finn* [1884]. London: Puffin.
- Wils, Jean-Pierre (2006) *Nachsicht: Studien zu einer ethisch-hermeneutischen Basiskategorie*. Paderborn: Schöningh.
- Zwierlein, Eduard (1996) *Blaise Pascal zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

Patienten erzählen in der psychoanalytischen Beziehung – Faktualität und Fiktionalisierung

Brigitte Boothe

Nichts ist so schwierig wie Gerechtigkeit gegen die Tatsachen
(Wittgenstein 1930)

Übersicht

In den achtziger und neunziger Jahren des vorgegangenen Jahrhunderts erzählten junge Patientinnen ihrem Psychoanalytiker Freud in verstörender Häufigkeit von sexuellen Übergriffen, die sie als Kinder und Jugendliche durch männliche Verwandte erlitten hatten. Freud ging zunächst von der Faktizität der Schilderungen aus, doch gelangte er schließlich – das war ein wesentlicher Schritt auf dem Weg zur Psychodynamik des Unbewussten – zu einer anderen Auffassung: Die Patientinnen, so vermutete er jetzt, schilderten vielfach nicht, was sich real zugezogen hatte, sondern was einem unbewussten Darstellungsanliegen entsprach. Die Erzählungen verweisen in der neuen Sicht Freuds nicht auf äußeres Geschehen, sondern auf den Autor, nicht auf historische Faktizität, sondern auf Leistungen der Fiktionalisierung im biografischen Gestalten. Freuds Hinterfragung der historischen Wahrheit bestimmter Missbrauchserzählungen sorgt zwar bis heute für moralische Irritation in der Fachöffentlichkeit, doch öffnete jene frühe Exploration biografischer Fiktionalisierung den Blick für die imaginativen und dramaturgischen Konstruktionen des Erinnerens und Erzählens. Erzähler im Alltag und in der Psychotherapie sind tendenziell von der Faktualität ihrer biografischen Schilderungen überzeugt, auch fordern sie die Glaubensbereitschaft des Hörers. In der Tat behandelt man in der alltäglichen und der psychotherapeutischen Interaktion biografische Erzählungen nicht in einer Haltung kritischen Hinterfragens oder reflexiver Distanz. Vielmehr gehören glaubensbereite Affirmation und artikulationsbereite emotionale Teilnahme zu dem, was man als narrativen Takt oder narrative Feinfühligkeit des Hörers bezeichnen könnte. Hörer erwarten, dass ihr gläubiges Vertrauen in die Wahrheit der Erzählung – die sie nur in Ausnahmefällen kontrollieren – honoriert wird. Hörer richten sich intuitiv auf das Befinden und das Selbstgefühl des Erzählers aus oder auf – eine schillernde Wortprägung – seine „psychische Wahrheit“. Da Psychotherapeuten und Psychiater heute sensibel für die Verflechtung von Faktualität und Fiktionalisierung in der Struktur biografischer Darstellungen sind, verstehen sie diese nicht in erster Linie als Schlüssel zu stichfesten anamnesticen Informationen, sondern als Königsweg zum narrativen Selbstentwurf, zur mentalen Verfassung, zur Kon-

flikt- und Abwehrdynamik. Biografische Erzähler beuten gewöhnlich die Bereitschaft der Hörer, ihnen zu glauben, nicht aus; dennoch verwandeln sie Geschichte in einen persönlichen Kosmos, ein eigenes Reich im Dienst des Selbstgefühls und des psychischen Komforts. Anders formuliert wird das faktisch Gegebene – im Modus der Nachträglichkeit – den eigenen Präferenzen und Relevanzen einverleibt und als narrativer Kosmos zur Anschauung gebracht.

Die Erzählung genügt vier Funktionen: zum einen der Vergegenwärtigung (Vergangenes wird aktualisiert und dabei Bedingungen der Gegenwart adaptiert), zum zweiten der sozialen Integration (der Erzähler wirbt um Anerkennung), zum dritten der Bewältigung (die nachträgliche Regieführung schafft Kontrolle), zum vierten der Wunscherfüllung (die Erzählung folgt, einem guten oder schlechten Ende zusteuernd, einem Wunsch- oder hedonischen Imperativ). Erzählungen können in den einzelnen Funktionen scheitern, beispielsweise kann die Erzählung Befremden wecken statt Empathie, Irritation statt Zustimmung.

Was die Aktualisierungsleistung der Erzählung angeht, so baut hier der Hörer auf etwas wie Verantwortungsübernahme seitens des Erzählers. Wird etwa eine Figur als maligner Offender in der Darstellung eines sexuellen Übergriffs eingeführt, also einer Handlung bezichtigt, die ernste lebenspraktische Folgen hat, so erwartet man – und überprüft gegebenenfalls auch – narrative Redlichkeit und die Fähigkeit des Erzählers, eine zuverlässige faktuale Darstellung zu geben: Ein auch heute noch außerordentlich stimmiges und psychologisch überzeugendes Porträt eines kindlichen Erzählers, dem man zu Unrecht glaubt, findet sich in Gottfried Kellers Kapitel „Kinderverbrechen“ aus seinem Roman *Der grüne Heinrich* (1789).

Ein ausführliches Psychotherapie-Beispiel für irritierende Fiktionalisierung im Erzählgeschehen wird dargestellt und im Blick auf psychotherapeutische Praxis diskutiert. Narrative, die im Kontext prekärer Fiktionalisierung irritieren oder befremden, sind entscheidende Risikofaktoren für das Zustandekommen einer therapeutischen Bündnisbildung; sie konfrontieren das therapeutische Gegenüber mit hohen Ansprüchen an seine Fähigkeiten, den Ratsuchenden kommunikativ zu erreichen. Wie psychotherapeutische Kooperation im Zusammenspiel von narrativer Empathie und Herausforderung zur Reflexivität gelingen kann, wird abschließend diskutiert.

Die Entdeckung narrativer Fiktionalisierung in der Frühzeit der Psychoanalyse

Freud (1897) berichtet im Brief vom 21.9.1897 an seinen Freund Wilhelm Fließ davon, dass er seine *Neurotica* nicht mehr für zuverlässige Erzählerinnen halte. Oft schilderten sie sexuellen Missbrauch, den sie vorgeblich in früher Jugend durch männliche Verwandte erlitten hatten, doch habe er den Eindruck, dass sie unbewusst vielfach sich selbst als naive Opfer, die Erwachsenen hingegen als Täter inszenierten, und dies als Ausdruck latenter Konfliktdynamik: Sie selbst hatten, so

Freuds Vermutung, im frühen Kindesalter ein väterliches Liebesobjekt begehrt und auf kindliche Weise erotisches Verlangen inszeniert; dieses Begehren und diese Initiative aber waren verboten, in der Vorstellungswelt des Kindes handelte es sich um die Verletzung eines Tabus, auch wenn der Erwachsene auf die kindlichen Avancen nicht missbräuchlich reagierte. Für das Kind war nicht nur ein Tabu im Spiel, sondern auch eine kränkende Zurückweisung. In der sich weiter entwickelnden mentalen Welt der Heranwachsenden war, in der neuen Sicht Freuds, der infantile Konflikt um Schuld und Kränkung, ins Unbewusste verdrängt, noch wirksam. Verdrängte Bilder von erregender körperlicher Vereinigung und erfüllender Intimität, aber auch von beschämender Zurückweisung und Verurteilung, blieben im psychischen Haushalt als wunscherfüllendes Regulativ wirksam. Die Jugendliche oder die Erwachsene – realitätsorientiert; ihr Denken ist in der Diktion Freuds dem Sekundärprozess verpflichtet – verfügen über Praxiswissen, Reflexivität und emotionale Intelligenz. Die imaginative – dem in der Diktion Freuds (1900; zur Definition des Primärvorgangs: Kap. VII. „Zur Psychologie der Traumvorgänge“, S. 489; zu einigen Charakteristika von Primärvorgängen: Kap. VI. „Die Traumarbeit“, S. 234-236; auch S. 265-266) dem Primärprozess verpflichtete – Verstandestätigkeit des Kindes scheint längst überwunden, abgetan und versunken. Doch macht sie sich unbewusst, auf dem Weg der handelnden und der sprachlichen Inszenierung, in verkleideter Form deutlich (Leichsenring 2014). Wenn eine junge Patientin von sexuellen Übergriffen erzählt, die sie in früher Jugend habe hinnehmen müssen, kann die Erzählerin von der Wahrheit der Geschichte überzeugt sein, auch wenn sie sich als fiktive Erzählung herausstellt. Wenn sie zur Sprache bringt, wie sie ahnungslos das Verlangen Erwachsener weckte und schuldlos im Verborgenen und Geheimen zu sexuellen Handlungen genötigt wurde, ist auf der Ebene konflikt-dynamischer Verhältnisse auf mehrfache Weise Entlastung gelungen:

- Sie erfährt Schuldentlastung: Schuld haben andere.
- Kränkung ist repariert: Sie hat sexuelles Begehren geweckt, statt Zurückweisung zu erfahren.
- Exklusive Intimität wird geboten: Ein erregendes Geheimnis ist zu wahren.
- Auch ein Bedürfnis nach Strafe wird reguliert: Sie hat Entblößung und Fremdbemächtigung hinnehmen müssen.

Ausdrücklich ist hervorzuheben, dass die nachträgliche narrative Umarbeitung nur dann entlastungsfunktional ist, wenn sowohl die Erzählerin wie auch der Hörer die Darstellung für wahr halten.

Unter der Herrschaft der Wünsche

Eine erste Standortbestimmung:

- Biografische Erzähler stehen häufig unter der Herrschaft unbewusster Wunsch- und Angstvorstellungen, die sich in der nachträglichen narrativen Gestaltung

erfahrener Lebenswirklichkeit verdeckt geltend machen, so dass die erzählende Person ihrer nicht gewahr wird. Sie erzählt, was sie für wahr hält, aber auch, was sie glauben will.

- Erzähler schildern Erlebtes unter dem Einfluss von Darstellungsanliegen, die sich zwar in der Erzählung als Fiktionalisierungsleistungen geltend machen, aber als solche nicht erkannt werden.
- Biografische Erzähler haben ein „Wirklichkeitsgefühl“ (Botella 2005), und sie wollen – so auch Freuds junge Patientinnen – Zustimmung für ihre Erzählungen.
- Das „Wirklichkeitsgefühl“ spielt dabei eine entscheidende Rolle: Wenn die Patientinnen schuldlose Opfer waren, dann sind sie vom inneren Konflikt zwischen Begehren und Strafangst vorübergehend entlastet, auch auf sozialer Ebene, wenn die Erzählung Glauben findet.
- Freud versagte offenbar bestimmten Erzählerinnen Zustimmung, dies bedeutet das Risiko, mindestens einigen Erzählerinnen Unrecht getan zu haben. Unrecht geschieht bekanntlich auch, wenn eine Person fälschlich des missbräuchlichen Handelns bezichtigt wird.
- Dabei muss es – das sollte deutlich geworden sein – nicht um eine direkte oder bewusste Lüge gehen; vielmehr legen Freuds voraussetzungsvolle, seinerzeit neue und anstößige Ideen nahe, dass eine unbewusste Konflikt- und Abwehrdynamik zur fiktionalisierenden Modellierung des biografischen Narrativs führt.
- Die Idee der fiktionalisierenden Modellierung von Erzählungen, die beanspruchen, einen realen Vorfall zu schildern, gehört zum tradierten kulturellen Wissen, auch die Verwendung bestimmter narrativer Muster wie beispielsweise die Darstellung einer Täter (maligner männlicher Offender)-Opfer (benigne weibliche Geschädigte)-Konstellation. Sprichwörtlich ist die narrative Intrige von Potiphars Frau gegen Joseph, der ihre erotischen Avancen zurückgewiesen hat. Diese Erzählfigur eines fingierten Übergriffs als Rache einer Versmähten ist in der Weltliteratur und den populären Medien variantenreich vertreten. Variantenreich ist dabei auch die den Erzählerinnen zugeschriebene Haltung. Kalkuliertes Lügen steht neben diversen Strategien mehr oder weniger bewussten oder auch nicht-bewussten Entstellens und Verzerrens.
- Biografische Erzählungen verlangen Glaubensbereitschaft und zustimmendes Wohlwollen beim Publikum. Die narrative Fehlbezeichnung kann für den vermeintlichen Offender negative lebenspraktische Folgen haben.
- Die Rache der versmähten Frau? Das Mädchen, das den Vater anklagt? – Es ist den Erzählungen nicht anzusehen, ob oder wie weit sie den Faktenbezug verfehlen. Personen, die in Erzählungen als maligne Figuren auftraten, können zu Unrecht unter Verdacht geraten; Rezipienten von Erzählungen können zu Recht oder zu Unrecht beschuldigt werden, sich dem Ernstnehmen realer Not zu verweigern und vielmehr bestimmten Männerfantasien aufzusitzen, etwa – seit die Psychoanalyse die Trieb- und Vorstellungswelt des Sexuellen konzeptualisiert – der Fantasie von der kastrierenden Frau.

- Die Idee der unbewussten fikionalisierenden Modellierung als faktual intendierter Missbrauchserzählungen geht als systematisches und theoriegeleitetes Projekt auf die Psychoanalyse zurück. Ein unbewusstes Darstellungsanliegen – so und so möge es gewesen sein – wird narrativ organisiert und geglaubt, auch von der erzählenden Person selbst. Der affirmativ-persuasiv-suggestive Charakter des Erzählens bietet dem Autor oder der Autorin Ersparnis von Unlust, Unbehagen und spannungsvoller Selbstkonfrontation; biografisches Erzählen nährt Wunschdenken und steht nicht im Dienst der Selbstvergewisserung und Realitätsorientierung.

Das falsche narrative Zeugnis ist bekanntlich eine Problematik von expansiver Praxisrelevanz. Unter welchen Bedingungen, in welchen Erzählkontexten und wie weitgehend biografische Narrative von welcher Art des Faktenbezugs abweichen, ist Gegenstand öffentlicher Aufmerksamkeit, wenn man an die Thematik der – bewussten oder nicht bewussten – Falschbezeichnung, gefälschter Biografien oder induzierter Falscherinnerung denkt. Auch liegt inzwischen langjährige empirische Forschung vor, besonders reichhaltige Befunde etwa in den von Loftus (Laney und Loftus 2005) initiierten, inzwischen breit differenzierten Studien zur falschen Erinnerung.

Erzähler rechnen mit Glaubenskredit und mit der Bereitschaft des Zuhörers, an ihrer Sympathieregie zu partizipieren, ihre persönliche Perspektive zu teilen, sowie über Protagonisten oder Antagonisten gemäß den Relevanzen und Präferenzen der erzählenden Person zu urteilen. Diese narrative Urteilsbildung folgt dem Gesetz der „naiven Moral“, in der Formulierung von Jolles (1930). Die „naive Moral“ orientiert sich am egozentrischen Imperativ. Sie entspringt einem Gefühlsurteil darüber, wie es in der Welt zugehen sollte, wenn es machtvolle Parteinahme für das eigene Anliegen gäbe (Boothe 2002, 2011). Engagiert für die Belange des zentralen Sympathieträgers bauen Leser Spannung auf. Die narrative Regieführung transformiert das Ereignis in eine konfigurierte Situation. Bei der narrativen Vermittlung des Gegebenen als biografische Schilderung geht es um retrospektiv zur Anschauung gebrachte Lebenswirklichkeit in der Perspektive einer Beteiligten. In der biografischen Darbietung wird diese zur Schlüssel- oder Hauptfigur. Sie tritt auf als Protagonistin in einer dramatischen Konfiguration mit Akteuren, Requisiten, Kulissen und Handlungsrepertoire. Diese Narrativierung der Vergangenheit lässt sich als elementare Verwandlung in einen individuellen Kosmos, eine Welt, organisiert im Zeichen der Relevanzen und Präferenzen der Autorin, begreifen. Das retrospektive Porträt persönlicher Lebenswirklichkeit gilt der Sprecherin oder dem Sprecher als authentisch, entzieht sich jedoch partiell den Ansprüchen der Tatsachengerechtigkeit und folgt umso mehr unbewussten Darstellungsanliegen, die sich mit Hilfe sprachlicher Fiktionalisierung geltend machen. Bei der sprachlichen Fiktionalisierung geht es nicht nur um grundsätzlich intersubjektiv überprüfbare Realitätsdivergenzen, sondern auch, im Kontext von Kindheitserinnerungen, um den möglicherweise bedeutenden Einfluss, den

die emotionale und kognitive Verfassung des Kindes, also frühe mentale Entwicklungsstadien, auf Erinnern, Vergegenwärtigen und Darstellen ausüben. Auch die spezifische Kommunikationssituation und Maßnahmen der kommunikativen Einflussnahme auf die emotionale Parteilichkeit des Hörers und Strategien der Sympathie lenkung können Fiktionalisierung faktualer Erzählungen aus der eigenen Biografie begünstigen.

*Faktualität und Fiktionalisierung sind noch nicht getrennt:
Die Macht des kindlichen Geistes*

Die psychoanalytischen Ideen zur Kindheit waren neu, folgenreich und bleiben bis heute in vielen Forschungsfeldern fruchtbar. Es geht darum, dass die mentale Welt des Kindes anders ist als die mentale Welt des Erwachsenen. Die geistige Welt des Kindes ist in ihrer Besonderheit, unter anderem in ihrer Nähe zu Wunsch und Imagination, in ihrer Verflochtenheit von Vorstellungswelt und Realgeschehen, zu erschließen. Diese mentale Tätigkeit im Zeichen des Primärprozesses geht im Denken, Fühlen und Handeln des Erwachsenen, anders formuliert: in einer vom Sekundärprozess bestimmten geistigen Welt, nicht unter, sie entfaltet durchaus – leicht erkennbar im Traum und anderen regressiven mentalen Verfassungen (Koukkou und Lehmann 1998) oder in hoch involvierenden emotionalen Zuständen – latente Wirksamkeit, ebenso im Erzählgeschehen, weil hier individuelle Präferenzen und Relevanzen, die desiderative oder Wunschorientierung (Boothe et al. 2012), zur Geltung kommen.

Die Beziehungsschicksale und Erfahrungen der frühen Kindheit galten der Psychoanalyse von Beginn an als prägend für die psychische Entwicklung (Boothe 2012) und als entscheidend für die Einschätzung von Risiken, psychisch zu erkranken. Gleichzeitig bot die Frage nach der frühen Kindheit ein gravierendes Problem für Forschung und Praxis. Die retrospektiven Kindheitserzählungen der Jugendlichen und Erwachsenen sind lediglich als überformte retrospektive Konstruktionen oder als „Deckerinnerungen“ (Freud 1899) zugänglich. Und doch: Der Patient soll Kontakt mit seinem kindlichen Selbst herstellen können, und er soll im Prozess der Selbstexploration Einsicht in die eigene unbewusste Konfliktdynamik gewinnen. Wissenschaftsphilosophisch hat Adolf Grünbaum (1988) Freuds langjährige, differenzierte, in Skepsis mündende Auseinandersetzung mit der Unzugänglichkeit authentischer kindlicher Lebensrealität nachgezeichnet, ebenso sein letztlich vergebliches Ringen mit der Frage, ob und wie in der Beziehung zwischen Patient und Therapeut zwischen Suggestion und Einsicht zu unterscheiden sei. Längst ist die empirische Kindheitsforschung etabliert, insbesondere die direkte Beobachtung von Säuglingen und von Eltern-Kind-Interaktionen, auch bei der Entwicklung von kindlicher Erzählkompetenz im kommunikativen Zusammenspiel von Erwachsenen und Kleinkindern (Boothe 2009). Was die Frage des retrospektiven Erzählens und der erzählenden Verarbeitung von Erfahrung in der Psy-

chotherapie angeht, bleiben die frühen psychoanalytischen Ideen zum Konstruktionscharakter (Clandinin und Connelly 2000; Fludernik 2009) des Narrativs, das Erfahrung gestalten will, dabei aber wunschgeleiteten Darstellungsanliegen genügt, bis heute wichtig.

Die szenische Struktur der Erlebniswelt und die diskursive Wirklichkeit

Flitner und Merle (1989) explorierten in detaillierter Literaturrecherche zu den Werken Freuds im Kontext der sogenannten „Verführungstheorie“ und ihrer Relativierung seit 1897 (Brief an Wilhelm Fließ; hg. Masson 1986), dass die sogenannte „psychische Realität“ und die „szenische Struktur der Erlebniswelt“ bereits in den frühen neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts begrifflich relevant waren (Flitner und Merle 1989: 252). Für die psychologisch und psychophysisch wichtige Ebene der Regulierung des Befindens und der kognitiven Organisation ist die narrative Strukturierung ein zentrales Moment (Sarbin 1986: 9). Schafer (1995) und Spence (1984), herausragende Repräsentanten einer narrativen Orientierung in der Psychoanalyse, legten die elaborierte Erschließung von sprachlichen Thematisierungs- und Darstellungsverfahren sowie interaktiven und kommunikativen Inszenierungen vor. Jenseits faktischer oder historischer Wahrheit rückte die persönliche oder „psychische“ Wahrheit des Erzählers ins Zentrum therapeutischer Aufmerksamkeit. „Psychische Wahrheit“ bleibt bis heute eine schwer zu fassende Wortprägung. Ihre Bedeutung mag sich unter Verweis auf das Paradigma des Konstruktivismus erhellen: „Im sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahre“, schreibt Deppermann (1998: 86), verliere „die für die Moderne grundlegende Unterscheidung ‚authentisch‘ vs. ‚inszeniert‘, ‚real‘ vs. ‚fiktional‘, ‚aufrichtig‘ vs. ‚unaufrichtig‘... zunehmend ihre klaren Konturen...“. Es werden „diskursive Wirklichkeiten geschaffen, die kein Abbild vorgängiger Tatsachen oder psychischer Zustände sind“. Ein konstruktivistisches Verständnis psychotherapeutischen Handelns stellt die „psychische Wahrheit“ der Erzählungen als die für die Therapeut-Patient-Dyade verbindliche Konstruktion von Lebenswirklichkeit ins Zentrum. So findet der Erzähler in der Psychotherapie Resonanz für seine mentale Verfassung. Wenn Therapeuten sich für die Verbesserung der inneren und äußeren Lebenssituation der Patienten einsetzen, so geht es im Kontext der „diskursiven Wahrheit“ um eine verträgliche, nützliche, komfortable Umgestaltung potentiell maligner Wirklichkeitskonstruktionen, mit dem Ziel, Bildern der Depression, der Angst und anderer innerer Qualen den Zugang zu verschließen. Die Frage nach der „Zuverlässigkeit“ von Erzählern und Erzähltem, die in der Literaturwissenschaft seit Wayne Booth kontrovers diskutiert und konzeptuell weiterentwickelt wurde (Fludernik 2005; A. Nünning 1999; V. Nünning 2010; Zerweck 2004), hat somit zunächst sekundären Stellenwert, jedenfalls, wenn es nicht um pathologisches Lügen, paranoide Verdächtigungs narrative oder strafrechtlich relevante Ereignisdarstellungen geht.

Das heißt aber nicht, dass die Unterscheidung zwischen Faktualität und Fiktionalisierung auf Dauer hinfällig wird. Es heißt nur, dass die *narrative* Kommunikation im biografisch-therapeutischen Kontext Zustimmung, glaubensbereite Akzeptanz, emotionale Partizipation und Empathie verlangt. Freud reagierte wie erwähnt mit Skepsis auf bestimmte Erzählungen seiner „Neurotica“, sie nivellierten, meinte er, das eigene Interesse, die eigene Initiative und den eigenen Akteurstatus zu stark. Bis heute gilt sein Verdacht als anstößig. Ob Freud bestimmte Patientinnen nicht ernst nahm und elterliche Verantwortungslosigkeit bagatellisierte, ist nicht aufgeklärt, auch sind die Erzählungen der jungen Frauen nicht bekannt. Eine Inspektion der therapeutischen Gespräche von damals ist nicht möglich. Wir wissen nicht, ob Freuds Skepsis Ausdruck kommunikativer Irritation war. In jedem Fall ist es problematisch, Erzählern kein Gehör und keinen Glauben zu schenken. Sie artikulieren zum einen ihr Darstellungsanliegen und verweisen zum anderen auf Faktenbezüge. Immer ist die Gefahr gegeben, dass der Hörer einen Faktenbezug zu Unrecht verwirft. So erstaunt die massive und anhaltende Kritik an Freuds Distanzierung von den narrativen Selbstthematizierungen seiner Patientinnen nicht, insbesondere seit der sexuelle Missbrauch an Kindern in Familien, Schulen, Heimen und kirchlichen Einrichtungen und seine beunruhigende Verbreitung in der öffentlichen Wahrnehmung präsent ist. Narrativer Glaubenskredit zeichnet sich durch folgende Aspekte aus:

- Wer dem Erzähler narrativen Glaubenskredit entgegenbringt, zeigt humanes Entgegenkommen.
- Wer dem Erzähler narrativen Glaubenskredit entgegenbringt, nimmt die Chance wahr, die Erfahrungsperspektive des Erzählers zu teilen.
- Wer dem Erzähler narrativen Glaubenskredit entgegenbringt, nimmt die Chance wahr, sich ein Bild vom Erzähler, seiner Motiv- und Abwehrdynamik zu machen.
- Wer sich der Darstellung des Erzählers – mag sein, mit verdecktem Vorbehalt – anschließt, zeigt menschlichen Takt und macht sich auch ein Bild vom Erzähler.
- Wer sich der Darstellung des Erzählers nicht anschließen kann, unter anderem, weil er sie problematisch, unglaubwürdig, inkohärent oder wenig verständlich findet, reguliert Takt und Dezenz, wendet sich der psychischen Situation des Erzählers zu und versucht womöglich, jenseits der narrativen Kommunikation, Faktenbezüge zu klären.
- Erzähler werben um narrativen Glaubenskredit (Lejeune 1989).
- Wer die Glaubensbereitschaft des Hörers erreicht, gewinnt Wohlwollen für sein Darstellungsanliegen. Wer die Glaubensbereitschaft des Hörers verfehlt, bleibt mit seinem Darstellungsanliegen allein.
- Narrativer Glaubenskredit lässt sich missbrauchen, manipulieren und verwirren.

Faktualität, Fiktionalisierung und ein Empörungsnarrativ

Erzählen unterscheidet sich vom Berichten unter anderem dadurch, dass es evokativen Charakter besitzt, dem Dort und Damals also plastische und wirksame Präsenz verleiht, und dass es, auf den Autor zurückverweisend, Erfahrung organisiert (Clandinin und Connelly 2000) und in persönlicher Perspektive zur Darstellung bringt. Es geht, mit Fludernik, um den Erfahrungsgehalt, um „experientiality“ (Fludernik 2009, 2010). Der Erzähler evoziert Vorgefallenes mittels nachträglicher Regieführung. Er arrangiert mit Hilfe der Versetzungsregie eine Startdynamik, eröffnet für den Hörer einen Erwartungshorizont, bindet ihn ein in den Fortgang einer sequentiellen Entwicklung, die auf ein gutes oder weniger gutes Ende hin steuert. Der Hörer ist eingeladen, sich in das erzählte Dort und Damals zu versetzen. Der Erzähler will, dass man Anteil nimmt und seine Bewertungen teilt (Nünning 2011/2012: 91-93).

Das folgende Beispiel eines Empörungsnarrativs der Psychoanalysepatientin Amalie, vorgebracht in der 221. psychoanalytischen Sitzung, bringt das sinnfällig zur Anschauung. Amalie (118. Erzählung, 221. Therapiesitzung, Zürcher Erzählarchiv Jakob, Original Ulmer Textbank)¹:

Ein blöder Studienrat

im Konzert war ich gestern Abend
 und da sass ich auch neben so nem blöden Studienrat
 der mich genau kennt
 erstens macht er Sport an unserer Schule
 kommt da zu uns ins Lehrerzimmer, grüsst
 und in ner Arbeitsgemeinschaft war er neulich mit mir auch
 und gestern abend hat er ringsum seine Flossen hingestreckt
 und ich sass neben ihm zufällig
 aber der hat getan
 als kenne er mich nicht
 s hat mich dann so geärgert
 dass ich mich nach der Pause einfach weggesetzt hab
 es war sowieso so eng da vorne
 ich hab mich dann so furchtbar geärgert
 dass das ganze Konzert futsch war
 ich konnte nicht mehr
 bin nach Hause Musik auflegen
 hab ich mehr davon

Gleich anfangs entwertet Amalie im Duktus kindlich-erregten Schimpfens den Sitznachbarn im Konzert mit dem abschätzigen Attribut *blöd*. Sie disqualifiziert

¹ Zugunsten der Lesbarkeit verzichten wir bei diesem Transkriptausschnitt sowie den folgenden Transkriptausschnitten auf die Wiedergabe der regulären Transkriptionszeichen. Bei allen Transkriptwiedergaben sind die Namen geändert. Wortverkürzungen oder Wortentstellungen sowie fragmentarische Formulierungen werden dem Original gemäß beibehalten. Das Beispiel aus der Therapie von Amalie und das Beispiel aus dem Erstgespräch mit der Patientin Martha finden sich auch in Boothe (2015).

den Kollegen mit einer wiederum abschätzigen Fisch-Bildlichkeit: *gestern abend hat er ringsum seine Flossen hingestreckt*, nur Amalie hat er nicht begrüßt. Er ist desinteressiert und ignoriert Amalie auf brüskierende Weise. Selbstherrlich streckt er *ringsum seine Flossen hin*, um gleichsam aus souveräner Haltung Audienz zu geben; auch hier dient die abschätzig kindlich flapsige Tierbildlichkeit der Entwertung und Verkleinerung der Lehrer-Autorität zum dummen Jungen mit gravitatischen Allüren.

Amalie wendet sich mit dem disqualifizierenden Porträt, das den Einfluss kindlicher Mentalität sinnfällig veranschaulicht, an ihr therapeutisches Gegenüber, in der Erwartung von Wohlwollen, Resonanz und sympathisierender Parteilichkeit. Der Erzählerin gilt die narrative Darbietung mit ihren von kindlicher Empörung getragenen Prägnanz- und Karikatureffekten als authentisch. Sie verlangt emotionale Partizipation an ihrer und Glauben für ihre biografische Ereignisschilderung. Im Alltag des mündlichen Erzählens äußert sich die wohlwollende Zuhörerschaft gewöhnlich mit Signalen und Kommentaren affirmativer Bestätigung. Gerade Erzählungen mit erregter Skandalisierungsrhetorik fordern kommunikative Resonanz. Der Analytiker greift hier den erregten Erzählduktus auf: *Sie sind auch jetzt noch aufgebracht*. Sodann leitet er einen wichtigen Schritt ein, der von einer Resonanz für die persönliche Perspektive des Erzählers zur Herausforderung führt, gemeinsam im Prozess der Selbstexploration und Reflexion den Anlass für die Erregung und Entrüstung zu untersuchen. Er sagt: *Hat der Kollege Sie bewusst ignoriert? Oder hat er Sie vielleicht nicht bemerkt?* Die Patientin soll helllichtig werden für ihr Erzählen als Konstruktions- und Bewertungsprozess, der auf konfliktdynamische Kompromisse und auf Abwehr im Dienst des psychischen Komforts verweist. „Als Abwehr bezeichnet die Psychoanalyse jede psychische Aktivität, die darauf abzielt, psychischen Schmerz in all seinen möglichen Formen zu vermeiden.“ (Müller-Pozzi 2002: 20). Eine Wahrnehmung, Erinnerung oder ein Handlungsimpuls verfällt der Abwehr, weil die bewusste Konfrontation damit Unlust bereitet. Die Abwehrmaßnahmen dienen der Aufrechterhaltung oder Wiederherstellung mentalen, psychosozialen und psychophysischen Funktionierens und dem vorübergehenden Schutz vor aversiven Reizen. Abwehr – kunstvoll ins Erzählen integriert, Fiktionalisierungsprozesse im Dienst psychischen Komforts begünstigend – entlastet kurzfristig, mindert aber erfolgreiche Selbst- und Situationsexploration und beseitigt die Konfliktspannung nicht. So entkommt Amalie vorübergehend der womöglich verletzenden Konfrontation mit der Zurücksetzung und Indifferenz mit Hilfe der Abwehrmaßnahme der Entwertung des *blöden* Studienrats und der Abwehrmaßnahme der Rationalisierung, zuhause habe sie mehr Musikgenuss.

Der Faktenbezug ist fragwürdig – Biografisches Erzählen unter Verdacht

Wenn die psychotherapeutische Kooperation auf Dauer gelingt, werden die Narrative allmählich selbst zum Thema, dann gewinnt der Erzähler allmählich die Stärke, sich nicht nur dem Dargestellten zu widmen, dem vermeintlich Fakti-

schen, sondern auch dem gerade auch in Fiktionalisierungsleistungen wirksamen Darstellungsanliegen, dem, was er aktualisierend, um Resonanz werbend, bewältigungs- und wunscherfüllungsorientiert erreichen will. Es wird im gemeinsamen Prozess des dekonstruktiven Erkundens der narrativen Inszenierungsmuster immer deutlicher, in welcher Weise die Erzählung vor allem auf den Autor zurückverweist, auch wenn sie diesem zunächst vor allem als valide Schilderung seiner Lebenswirklichkeit gegolten hatte.

Es gibt auch prekäre Erzählungen, deren Faktenbezug Hörern unmittelbar als problematisch gilt. Psychiater, Psychotherapeuten und psychologische, seelsorgliche oder juristische Berater kennen Patienten und Ratsuchende, deren Erzählen das Gegenüber nicht zu empathischem Engagement einlädt, sondern distanzierende Reaktionen wie Skepsis, Misstrauen oder Unglauben provoziert. Hier steht das Erzählen unter Verdacht. Das gilt traditionell für Erzählungen von Personen, die man als paranoid einschätzt. Man hält ihre Erzählungen, in denen sie verfolgt, belauert und infam geschädigt werden, für so unwahrscheinlich, dass sie keinen Glauben finden. Erzählungen von Personen, deren Erfahrungen in hohem Maß erwartungswidrig sind, werden als wahnhaft, als Realitätsverkennungen eingeschätzt. Erzählungen von außergewöhnlichen Erfahrungen, etwa ungewöhnlich frühe Kindheitserinnerungen, wecken Skepsis; hier besteht hoher Plausibilisierungsbedarf, oder sie werden verworfen. Spektakuläre biografische Erzählungen mögen in hohem Maße beeindruckend, Erzählungen mit ausgeprägt sieghafter und prunkhafter Ich-Profilierung mögen amüsieren, aber sie setzen sich kritischer Beurteilung aus, was die Redlichkeit der Darstellung angeht. Personen, die andere des Missbrauchs, der Gewalt und maligner Manipulationen bezichtigen, fordern Glauben, finden empörte Parteinahme, laufen andererseits aber auch Gefahr, absichtlicher Falschbezeichnung verdächtigt zu werden². Die Beispiele zeigen: Erzählen steht hier unter Verdacht. Psychiater und Psychotherapeuten erhalten in den Erzählungen Aufschluss über die mentale Welt der Patienten³, doch anders als bei unauffälligen Narrativen gerät die Frage nach der Wahrheitstreue und Tatsachengerechtigkeit in den Vordergrund⁴.

Eine Patientin erzählt – die Therapeutin ist irritiert

Im Folgenden geht es um ein Erstgespräch, das es dem therapeutischen Gegenüber schwer machte, (1) sich ein erstes Bild von der Problematik zu machen und angemessen mitzuteilen, (2) eine Offerte der Zusammenarbeit, zugeschnitten auf

² Zur Befundlage der empirischen Glaubwürdigkeitsforschung Nawratil (2006).

³ Zum paranoiden Erzählen Freuds (1911) eindrucksvolle und prominente Analyse der Biografie eines paranoiden Mannes.

⁴ Auch ausgeprägte Expertise und lange Berufserfahrung, exemplarisch im Bereich der juristisch und administrativ relevanten Ereignisrekonstruktion, bleiben der Fehleinschätzung ausgesetzt (Nawratil 2006: 217-220).

die spezifische Patientin-Therapeutin-Dyade, zu formulieren, (3) im narrativen Prozess am emotionalen Mitvollzug zu partizipieren und Gelegenheit zum analytischen Erschließen zu finden. Patientin und Therapeutin bestimmten dennoch am Ende der Erstkonsultation einen zweiten Termin. Die Therapeutin machte auch Vorschläge, was bei diesem zweiten Termin zur Sprache kommen könnte, vor allem die Biografie der Patientin und die Geschichte der Beziehung zum Ehepartner. Die Patientin sagte das vereinbarte Gespräch zu einem späteren Zeitpunkt ab, ohne die Absage näher zu begründen.

So kann auch die im Folgenden vorgestellte Untersuchung in Bezug auf die psychische Situation der Erzählerin keinen sicheren Ertrag bringen, jedoch punktuell klären, wie insbesondere die narrative Selbstthematization der Ratsuchenden zu Erschwernissen und Beeinträchtigungen hinsichtlich der Verständigung, der Verdeutlichung von Akzeptanz und der Ermutigung zur Auseinandersetzung führen kann. Die sechzigjährige Frau mit dem Decknamen Martha konsultierte die psychodynamisch orientierte Praxisstelle des Psychologischen Instituts der Universität, weil sie sich in einer krisenhaften Situation befand. Es war der Patientin (im Folgenden P) sehr wichtig, einen Ereigniszusammenhang zu schildern, der für ihre aktuelle psychische Belastung aus ihrer Sicht von entscheidender Bedeutung war. Die Erzählerin betonte den außergewöhnlichen und befremdlichen Charakter der Geschehnisse; die langen und verwickelten Ausführungen gestalteten sich als nachträgliche Selbstvergewisserung hinsichtlich dessen, was sich zugezogen hatte, was sie aus erster oder zweiter Hand wusste oder eben nicht wusste. Die Therapeutin (im Folgenden T) reagierte mit dezenten Zeichen der Irritation und Distanzierung; sie begegnete den expansiven Rede- und Erzählsequenzen der Ratsuchenden in reservierter Haltung und fragender Distanz. In der Kommunikation der Beteiligten etablierte sich keine „Handlungskoordination“ im Sinne der Einstimmung auf und Realisierung des gemeinsamen Gesprächsunternehmens ‚psychotherapeutisches Erstgespräch‘ als joint project (Deppermann 2007: 8).

Die Initialphase

Zu Beginn verständigen sich Therapeutin und Patientin über finanzielle und organisatorische Belange; P ist problemlos einverstanden. Die Therapeutin positioniert sich initial als Regieführerin in der Gesprächsorganisation. Sie bittet die Patientin, die für die Therapeutin noch nicht verständliche, bei der Anmeldung im Sekretariat niedergelegte Botschaft auf dem Anmeldeformular der Institution zu erläutern. und zitiert wörtlich die Notiz der Sekretärin:⁵

T: so und jetzt – wollen wir mal auf Sie? zu sprechen? kommen? – und zwar ähm, haben Sie ja mit der Sekretärin? geredet?P: hmhm

⁵ Fragezeichen markiert Stimmhebung mit Frageintonation; Komma markiert einfache Stimmhebung; Ausrufezeichen markiert Betonung.

- T: und haben dort, gesagt also ich wir haben so ein kleines Formular?
 P: Sie haben
 T: und so ein bisschen darauf geschrieben wird wieso Sie sich an unsere
 P: hmhm
 T: Stelle? wenden und dort
 P: hmhm
 T: ist gest- dort drauf ist gestanden dass Sie: ähm, besorgt! seien weil sich ein totgeglaubter Bekannter von Ihrem Mann?
 P: hmhm
 T: bei Ihnen in der Wohnung eingeknistet hätte
 P: ja so ungefähr kann man das sagen
 T: hmhm tönt (umgangssprachlich für „klingt“) für mich? noch nicht ganz verständlich?
 P: ja: es ist
 T: und darum wäre ich froh? wenn Sie es mir ein bisschen ausführen könnten.

Die Therapeutin äußert unmittelbar zu Beginn ein Nicht-Verstehen, fordert zum *Ausführen* auf. Damit ist für Martha ein verbindlicher Bezugsrahmen etabliert. Sie ist auf die Formulierung festgelegt und soll ihr durch Erläuterung Evidenz verschaffen. Martha quittiert den Auftrag, hebt an mit einem betonten, längere Ausführungen ankündigenden summarischen Partikel (*also!*), versichert ihrem Gegenüber, dass sie dem Auftrag nachzukommen vermag, und zwar weil die Angelegenheit, um die es geht, sie aufs Äußerste bedränge und beherrsche. Was sich ihrer bemächtigt hat, das hat ein genaues Datum, den 1. Juli, dort kam es – wie es kam, bleibt zunächst offen – zu einer gänzlichen Umwälzung ihres Lebens. Betont werden Dramatik und Folgenreichtum dessen, was sich an und mit Martha vollzogen hat. Der Verursacher ist jene männliche Person, die als *totgeglaufter Bekannter* des Ehemannes zitiert wurde. Die Therapeutin äußert, das Mitgeteilte sei *für mich? noch nicht ganz verständlich?* Sie sagt nicht: *Das klingt ja interessant, Sie machen mich neugierig!* Dies wäre eine Option, auf den Lockruf- oder Schlagzeilencharakter der Formulierung vom totgeglaubten Eingenisteten zu reagieren und ein eigenes Fasziniertsein kundzutun, das für die Klatschkommunikation (Bergmann 1987) charakteristisch wäre.

Ein gefährlicher Mann

Max, der Antagonist, wird eingeführt als Persönlichkeit von öffentlichem Interesse, als angesehener, wohlsituerter Mann, der zum wohnungslosen Flüchtling vor Polizei und Gläubigern wurde. Martha stellt im Folgenden die Beziehung zwischen ihrem Ehemann und dem journalistisch prominenten Max dar: Es habe lose, wenn auch kontinuierliche und branchenübliche Berufskontakte gegeben. Ihre eigene Beziehung zu Max wird als flüchtig und nur über den Ehemann vermittelt dargestellt. Zugleich konzidiert sie gelegentliche private Treffen und informelle Begegnungen, auch der beiden Ehepaare, man sagt einander Du; das ändere aber am marginalen und indifferenten Charakter der Beziehung nichts. In diese belanglose Indifferenz hinein fährt die Sensationsnachricht vom unange-

kündigten Verschwinden des Max. Was es damit im Einzelnen auf sich hatte, erfährt P nur über Dritte, auch über den Ehemann, manchmal im Nachhinein oder aus der Zeitung: Max als mittelloser, delinquenter Bankrotteur, vor der internationalen Polizeifahndung flüchtig, Kollegen, auch den Ehemann, um Geld anbetelnd, eine der P bis dato unbekannte Kollegin gewährt dem Wohnungslosen Unterschlupf, auch von dort verschwindet er unangekündigt. In szenischen Vignetten gibt P Dialogpassagen im Duktus der wörtlichen Rede mit dem Ehemann wieder. Stets eröffnet der Ehemann als Redner den kurzen Dialog, eine neueste Meldung über Max kolportierend. Stets endet die szenische Vignette mit der Versicherung, dass P die Angelegenheit desinteressiert fallen lasse. Auch indem P vorführt, wie sie sich auf gewisse Namen und Verhältnisse erst besinnen müsse, vermittelt sie Distanz zum einstigen Geschehen, dem P sich nicht von sich aus hatte nähern wollen, sondern das ihr aufgedrängt wurde. P positioniert sich als Darstellerin der Entwicklung des Geschehens in unbeteiligter Außenperspektive, markiert durch fortlaufende Versicherungen eigener Indifferenz: *und da hab ich mich gar nicht weiter darum gekümmert? und und! äh, ich habe mich dann weiter? auch? nicht? da- der Fall war für mich erledigt?* – Die unbeteiligte Außenperspektive würde den Rededuktus knapper summarischer Sachinformation erwarten lassen. Doch die szenischen Vignetten, die dramatischen Wiederholungen des Rufs *Max ist verschwunden!* und die detaillierte Wiedergabe etwa des von Max verursachten Problems mit Tanjas Wohnungsschlüssel vermitteln kommunikativ einen gegenteiligen Eindruck: Die Erzählerin präsentiert sich keineswegs indifferent oder in kühlem Abstand, sondern als hoch involviert, stets auf neue Botschaften ansprechbar, wenn auch unzureichend und widersprüchlich informiert.

Martha und die Skandaltriade

Die Versicherung von Desinteresse und Indifferenz kollidiert überdies mit dem Duktus der skandalierenden Rede, der das gesamte Erstgespräch bestimmt. Martha ist ohne eigenes Zutun von einem Ärgernis betroffen, das öffentliches Aufsehen erregt. Die Schlüsselfigur ist in eine juristisch und wirtschaftlich relevante und zugleich undurchsichtige Affäre verstrickt, die ihre Reputation beschädigt und sie moralisch disqualifiziert. Martha bringt diesen Skandal im Erstgespräch zur Darstellung. Dabei kommt es zur Inszenierung einer kommunikativen Situation, die Nawratil, mit Neckel (1986), als „Skandaltriade“ anspricht: „...der Skandalierende (der einer Verfehlung von öffentlichem Interesse öffentlich bezichtigt wird), der Skandalierer (einer, der diese Verfehlung öffentlich denunziert) sowie ein, oder besser: mehrere Dritte, denen über das, was zum Skandal geworden ist, berichtet wird und die daraufhin eine wie auch immer geartete Reaktion zeigen“ (Neckel 1986: 585). Neckel und Nawratil geht es bei diesen Ausführungen um den politischen Skandal, die Trias lässt sich jedoch mühelos auf den sozialen Nahraum übertragen. Martha führt den Antagonisten Max als Skandalisierten ein,

betätigt sich selbst als Skandaliererin und sucht, ihr Gegenüber zu einer der Skandalisierung zustimmenden Reaktion zu bewegen. Dabei setzt sie „selektive Definitionsmacht“ (Nawratil 2006: 204) ein, das heißt, sie macht im Darstellungsprozess die eigene normative Bewertungsperspektive geltend, unter Vernachlässigung anderer möglicher Deutungshorizonte. Inhalte, die „die eigene Sichtweise stützen“, werden hochgespielt, zuungunsten solcher, „die der eigenen Sichtweise zuwiderlaufen.“ (210). In solchen Darstellungen haben „Akteure, die eine andere Sicht der Dinge vertreten, nur geringe Chancen, ihre Position unverfälscht zu präsentieren. Stattdessen wird über sie nur bruchstückhaft und wertend berichtet.“ (210). Das wird bei Martha sehr sinnfällig. Dialogpartien mit wörtlichen Redezitaten – Martha und ihr Ehemann, Martha und Max – sind überaus häufig. Stets profiliert sie die eigenen Redebeiträge als denjenigen der Gesprächspartner überlegene. Generell geht Martha „offensiv“ vor, indem sie „von der eigenen Seite ein möglichst positives Bild“ vermittelt und „dem Gegner negative Eigenschaften“ (211) zuschreibt. Sie stellt – auch dies charakteristische taktische Mittel – Kompetenz und Glaubwürdigkeit des Skandalisierten infrage. Sie kontrastiert dies mit der eigenen Selbstdarstellung als vertrauenswürdig und dominiert darüber hinaus das Gespräch (212). Marthas Rededuktus ist expandierend, dramatisch drängend, gekennzeichnet durch kontinuierliche Beibehaltung des Redezugs. Das wird erreicht durch das Fehlen von Sprechpausen, Stimmhebung am Ende von Äußerungen und Äußerungspartien, szenischen Vignetten, Dialogzitaten, detaillierten Beschreibungen, selbstinitiierten evaluativen Kommentierungen vorausgegangener Mitteilungen, schwach markierten Übergängen zu episodischen Narrativen, in die Martha mehrfach längere Beschreibungen und Kommentare einfließt, bevor sie dann die narrative Entwicklung wieder aufnimmt. Angebote der Redeübergabe an ihr Gegenüber bleiben aus. Ausdrückliche interaktive Offerten wie Fragen oder Bitten fehlen; ebenso fehlen Zäsuren als schweigendes Innehalten im Mitteilungsfluss; es gibt keine Reduktion des Sprechtempo, etwa, um in verlangsamtem Sprechtempo, im explorativen oder reflexiven Modus zu kommunizieren.

Martha als unzuverlässige Erzählerin

Marthas episodisches Erzählen weist Charakteristika der unzuverlässigen Narration auf (V. Nünning 1999): Der Hörer ist darauf eingestellt, der narrativen Regieführung der Sprecherin zu folgen und sich in ein Dort und Damals zu versetzen. Die narrative Ereigniskonstruktion startet. Die Hörerin ist auf Mitvollzug eingestellt, die Bühnenregie führt aber vom Geschehen weg zu weitläufigen Beschreibungen mit unbestimmtem Ziel, beleuchtet dann wieder szenisches Geschehen, dessen Anschluss an das Vorangegangene allerdings im Ungefähren bleibt. So ist die Hörerin auf Orientierungssuche mit unsicherem Erfolg und mit ungenügenden Orientierungshilfen, dabei dem kontinuierlich fortlaufenden Re-

defluss ausgesetzt, der neuen, dramatischen Brennpunkten zustrebt. Es kommt zu nach Orientierung suchenden Nachfragen mit eingeschränktem Klärungserfolg. So tritt an die Stelle der partizipativen, emotional involvierten Imagination beim Hörer Irritation und Distanznahme. Die Chance, eine Erzählung zum Gegenstand gemeinsamer Exploration und Reflexion zu machen, eröffnet sich nicht, da fehlende Abschlussmarkierungen die narrative Dynamik oft in der Schwebelassen, und somit das Rederecht weiter bei der Erzählerin bleibt, die übergangslos neues Material präsentiert. Ob ein massives unterbrechendes Eingreifen der Therapeutin das kommunikative Zusammenspiel verändert hätte, muss offen bleiben.

Der gefährliche Mann sucht Unterschlupf

Ein eindrucksvolles narratives Beispiel wird exemplarisch untersucht; es ist aus dem Redekontext, der selbst narrativ organisiert ist, herausgeschnitten. Die Transkriptpassage wird vorgestellt, in der Martha schildert, wie Max sich nach langer und geheimnisumwitterter Abwesenheit unangemeldet an ihrer Wohnungstür präsentiert. Es handelt sich um eine Erzählung mit expansiven Vorschaltungen und der anschließenden Darstellung des überraschenden Besuchs von Max in der Privatwohnung des Ehepaares: Max wird zum vorübergehenden Verbleib eingeladen, gepflegt, versorgt und zum geselligen Beisammensein eingeladen.

P: sind, jetzt? ist das ein Jahr, im Juli ist ein Jahr sind wir von der A-Strasse in die B-Strasse gezogen.

T: ja hmhm

P: und wir wohnen im Sous-sol? unten? und jetzt haben wir Gegensprechanlage aber ich musste immer? ich konnte entweder aufdrücken? oder ich bin immer rauf gegangen und hab aufgemacht damit ich damit nicht einfach jeder reinkommen, kann oder?

T: genau hmhm hmhm+

P: und weil das ist mir ein paar Mal passiert? auch die Kinder oben dann läuten sie und ich drück auf? und auch ja? je nachdem wer ist

T: hmhm

P: und ähm, am ersten! Juli, mein Mann kommt nach Hause wir waren eingeladen? im Aargau? und hat er gesagt ich komm früh? nach Hause wir gehen dass wir um fünf halb sechs da? sind?, zu einer alten, Tante die ist schon, fünfundsiebzig und sie freut sich immer wenn jemand kommt und wir gehen sie ab und zu besuchen

T: hmhm

P: da hatten wir abgemacht? dann hat sie gesagt „ja! sie macht den Grill? im Garten an“ da hab ich gesagt „ja? ich bring Fleisch und so wie das ist“. kommt mein Mann ungefähr um zwei nach Hause? hat gesagt eben? er macht „noch das und das? und dann gehen wir früh? wir haben ungefähr eine Stunde? und: dann kommen wir auch wieder früh nach Hause“ – der ist keine halbe Stunde da da läutet es, dann habe ich gesagt „hm sind doch sicher? wieder Kinder oben oder?“, und dann geh ich da rauf? und dann sehe ich da durch die Glasscheibe einen Mann? mit einem Rucksack? oder? dann hab ich gedacht ja das gehört zu den Leuten? da oben? wieder oder?

T: hmhm

P: und: ähm, dann mach ich auf?, steht? doch dieser Mensch vor mir, sie glauben! es nicht, ich bin fast, ich musste mich festhalten? mir ist schwarz vor Augen geworden?

T: hmhm hmhm

P: und wie der Mensch aussah? ich mein klar? er, er kann sich nicht rasieren und nicht; aber Bart! lange Haare, alles, ja, dreckig? wirklich:, ich hab mich festgehalten? an der Tür ich hab gesagt „mir wird's schwarz! vor Augen?“ sag ich „wo kommst denn du? her!“

T: hmhm

P: er so „ja, bin jetzt da?“ dann sag ich „ja komm rein?!“ oder? – ich mein Mann gerufen? „Peter! Peter! komm?!“ oder? und er natürlich ein „Hallo:?! ja wo kommst du her?!“ und so und: dann hab ich gesagt „ja setzt euch?“ und äh „ihr müsst was trinken?“ und so. und dann äh, hat er gesagt „ja?“ da sag ich „ja, wieso hast du nicht telefoniert? oder, eine Karte? geschrieben / oder dich mal, gemeldet?“ oder, da sagt er „ja weisst du, es soll niemand wissen dass ich da bin“

T: hmhm

P: hm? und dann, hab ich gesagt „ja, also komm? zieh dich aus?“ oder? und äh ja sagt sagt mein Mann „ja wo schläfst? denn du?“ sagt er „ja“; jetzt die letzte? Nacht er hat so ein kleines Zelt hat er auf der Rigi! oben geschlafen

T: hmhm

P: noch im Wald oder +wo wo auch immer

T: hmhm+

P: und dann äh, mein Mann gleich „jaja du kannst bei uns! wir haben eine grosse Wohnung? und äh hm, das geht schon?“ und äh dann hab ich gesagt „ja also, das geht schon? ja wir können das wenn ich Besuch habe wie so ein Notbett und im Wohnzimmer haben wir gleich das Bett?!“ oder / ähm er kann er hat schon dann hm Dusche und WC das kann er vorne benutzen? und ähm, dann äh a- haben wir das eingerichtet?! und äh, weil mein Mann sagt „ich bin ja so! froh dass du das bist und dass du dich ja wir haben immer! v- ja also nicht immer aber oft!? von dir geredet und eben das letzte was wir gehört haben, du bist auf dem Pilgerweg gesehen worden.“ und: dann äh sagt er „jaja? das ist schon möglich“ weil er hat in Frankreich?, hat er damals in einer Kirche auch gepredigt? und und gesprochen und so und das ist so üblich? mit den Pilgern weil ich hab mich jetzt, ein bisschen mit dem ge- befasst?

T: hmhm

P: mit der Pilgerei – also intensiver als vorher

T: hmhm

P: und dann? – äh, ja also was machen wir jetzt heute Abend sind wir eingeladen haben wir gesagt „ja also zu Daniela das ist, im Garten! das ist unkom- und sie ist unkompliziert oder? da können wir ihn ruhig mitnehmen“ ich telefoniert? und hab gesagt „du macht das dir was aus?“ und so sagt sie „nein nein! das ist egal im Garten da könnt ihr noch zwei drei Leute mitbringen das ist mir egal“

T: hmhm

P: dann haben wir den Mann! erst mal, äh, drei! Mistkübelsäcke hab ich Abfall, er hat alle alles ja weggeschmissen das hat ja gestunken?

T: hmhm

P: ist wirklich! grusig (umgangssprachlich für widerlich) gut, es ist mir auch noch egal also auf jeden Fall drei! Mistkübelsäcke voll dann haben wir ihn erstmal unter die Dusche? hier hast du dusch- / erst mal. Unterwäsche? und von meinem Mann Hemd und alles äh hervorgesucht oder? damit er hatte? ja, ja ich konnte es ja auch? nicht? gleich? waschen?! oder?

T: hmhm hmhm

P: auf jeden Fall ha- hat er haben wir ihn dann erst mal so? versorgt, und dann, haben wir ihn da mitgenommen an dem Abend und äh, ja? ich mein er hat dann schon ein bisschen so erzählt? er hat aber nie:? so sehr viel erzählt...

Auf das Läuten hin rechnet die Ich-Figur mit einem Störer oder einem Fremden, der eine andere Adresse sucht. Doch der Mann mit Rucksack ist überraschenderweise Max. Der Anblick des Mannes, wild und entblößt von zivilisierter Gepflegtheit, lässt Martha geradezu den Boden unter den Füßen verlieren. Offen ist, was im Einzelnen die Ursache der Gefahr des Gleichgewichtsverlustes – *ich musste mich festhalten* – war. Marthas Frage *wo kommst denn du? ber!* bleibt unbeantwortet. Max macht lakonisch geltend *ja, bin jetzt da?* und erhält ein festliches Entrée: *dann hab ich gesagt „ja setzt euch?“ und äh „ihr müsst was trinken?“. Der Hinweis auf seine Wohnungslosigkeit und die Eröffnung, dass sein Aufenthaltsort geheim zu halten sei, macht den Besucher zum Asyl Suchenden. Die Gastgeber, nunmehr Mitwisser, voran Martha als Akteurin, zeigen voll Eifer, dass sie Asyl gewähren wollen. Und nicht nur das: *und dann, hab ich gesagt „ja, also komm? zieh dich aus?“* Dezenzregeln werden gelockert zugunsten der Re-Zivilisierung des Gastes. Seine Mittellosgkeit und Angewiesenheit auf Zuflucht und Versteck reduzieren Max jedoch nicht auf den Status des Bettlers. Im Gegenteil: *mein Mann sagt „ich bin ja so! froh dass du das bist und dass du dich ja wir haben immer! v- ja also nicht immer aber oft!? von dir geredet. Martha kündigt Max für das familiäre Treffen als Gast an. Dort tritt er in Begleitung des Ehepaares in gesitteter Ausstattung auf.**

Schauder, Faszinosum und Begehren

Max tritt ins Gesichtsfeld der Ich-Figur als Erscheinung im Spektrum von Schauder und Faszinosum, die unmittelbar und imperativ ihre Präsenz geltend macht *bin jetzt da*. Max ist willkommen und wird festlich geehrt. Durch Marthas Engagement verwandelt sich die wilde in eine zivilisierte Erscheinung. Der Gast nutzt das neue Zuhause des Ehepaares als Zuflucht. Die Erzählung liefert keinen Hinweis darauf, dass er die beiden Helfer seinerseits schätzt und würdigt; diese in dessen begrüßen und behandeln ihn so, als ob er dem Haus zur Ehre gereiche. Die Ankunft des Vermissten wird auch im Bezug nach außen, der Gartengeselligkeit bei der Tante, gefeiert.

Die Erzählung zeigt Marthas Beziehung zu Max in neuem Licht. In der Erzählung verhält sich Martha Max gegenüber in keiner Weise indifferent. Im Gegenteil, die Erscheinung des Mannes haut sie geradezu um. Allerdings, ohne sie sprachlos zu machen. Sie ist engagierte Initiatorin, Akteurin und Arrangeurin. Max hat Marthas Zuhause als diskreten (*niemand soll das wissen*) Ort der Zuflucht gewählt. Dies wird mit Freude und gastlicher Dienstbarkeit begrüßt, als sei es eine Auszeichnung und ein Privileg, Max beherbergen zu dürfen. Die Welt soll davon erfahren. Diskretion wird nicht gewahrt. Immer haben die Eheleute von Max gesprochen, heißt es in der Erzählung. Zwar folgt gleich darauf eine Rede-

korrektur hin zu *nicht immer, aber oft*. Jedoch steht das in deutlichem Kontrast zu den vorangegangenen zahlreichen Indifferenzbeteuerungen. Die Korrektur hin zu *nicht immer, aber oft* soll den Kontrast mildern, macht aber umso deutlicher auf ihn aufmerksam. Die Erzählung ist effektiv, hat aber diverse Plausibilitätsprobleme. Max wird ständig gesehen, muss sich aber verstecken. Wie passt das zusammen? Max muss sich verstecken, wird aber zum geselligen Anlass mitgenommen. Wie passt das zusammen? Max kommt nur mit Rucksack, der zu beseitigende Müll füllt aber mehrere Säcke. Wie passt das zusammen?

Dass die Erzählung Neues in Bezug auf Marthas mögliche psychische Belastung zum Vorschein bringt, ist deutlich. Abwehrmaßnahmen wie Verleugnung und Verneinung werden sinnfällig: Es geht um den dysfunktionalen Versuch, ein mächtiges Affiziertsein von einer prominent profilierten und zugleich die bürgerliche Ordnung sabotierenden Figur, die jedermann zu faszinieren scheint, abzuwehren. Es würde darum gehen, der Abwehr und ihrer Motivierung in der therapeutischen Arbeit auf die Spur zu kommen. Marthas Ausführungen stehen im Bezugsrahmen der Aufforderung, ihr Anliegen an ein therapeutisches Gegenüber verständlich zu machen. Die Therapeutin aber wird nicht zur engagierten Dritten in der Skandaltriade, sondern verbleibt in reservierter Distanz. Martha versichert, weder Sensations-, noch Skandal- noch Klatschakteurin zu sein. Vielmehr drängt sich ihr, ohne eigenes Zutun, ein Geschehen auf, das sich ihrer unheilvoll bemächtigt, wie sie im letzten Teil des Gesprächs zum Ausdruck bringt. Diese unheilvolle und leidvolle Bemächtigung hat sie ihres Seelenfriedens und der harmonischen Beziehung zum Ehemann beraubt – so thematisiert sie am Ende ihr auf Psychotherapie zielendes Problem. Die Therapeutin macht den Vorschlag, an dieses Problem in einer zweiten Sitzung anzuknüpfen. Die Patientin stimmt vorbehaltlos zu, doch nimmt sie dann die Gelegenheit nicht wahr und meldet sich nicht mehr.

Faktualität und Fiktionalisierung im narrativen Kontext: Aufgaben des Therapeuten

Eigene Präferenzen und Relevanzen werden im Erzählen wirksam. Die narrative Inszenierung von Ereignissen hat für den Erzähler Aktualisierungs-, sozial integrative, wunschorientierte und Bewältigungsfunktion (Boothe 2011). Martha *aktualisiert* erregt die Geschichte einer Begegnung, die sie nicht hinter sich lassen kann. Sie präsentiert sich im Dienst *sozialer Integration* vor ihrer psychoanalytischen ZuhörerIn in souveräner Indifferenz, aber auch als hilfsbereite Gastgeberin. Die Präsentation leidet freilich unter Plausibilitätsmängeln, allzu deutlich drängen *Wunschmotive*, die keine bewusste Akzeptanz finden, vermutlich im Bereich des erotisch-Sexuellen, in den Vordergrund; die kontinuierliche Versicherung des eigenen Desinteresses als Abwehrstrategie gibt diesem Hörer-Eindruck Nahrung. Martha ringt um Form, Kontur und um eine Darstellung, die ihr nachträglich Regieführung und Überblick verschafft. Diese *Bewältigungsleistung* ist bisher nicht

gelungen; um diese nachträgliche Bewältigung würde es in der gemeinsamen therapeutischen Arbeit gehen.

Allgemein formuliert:

- Erzählende Aktivität erlaubt, Vergangenes zu aktualisieren und auf diese Weise Anschluss an die gegenwärtige Situation zu finden. Die Trennung vom historisch Vergangenen wird durch die Herstellung von Präsenz in einer Beziehungsgegenwart aufgehoben.
- Erzählende modellieren eigene Identität vor dem sozialen Gegenüber, das heißt, sie positionieren sich mit ihrer narrativen Offerte im sozialen Kontext. Die Erzählung wendet sich an ein Gegenüber im Dienst der Herstellung sozialer Integration und konturierter Identität. Der Wunsch nach Anerkennung durch bedeutsame Andere und sozialer Integration fordert die erzählende Person zu einer narrativen Gestaltung heraus, die dem Glaubenskredit des wohlwollenden Publikums Rechnung trägt, ihn nicht strapaziert oder ausbeutet.
- Die narrative Dramaturgie modelliert Situationen nach einer spezifischen Wunscherfüllungstendenz. Das ist die dem Lustprinzip verpflichtete Optimierung. In diesem Sinne steht die Erzählung im Dienst eines Interesses an nachträglicher hedonischer Korrektur. Erzähltes Leben bewegt sich in der Spannung zwischen Erfüllung und Katastrophe. Dieser Prozess narrativer Verhäuslichung heißt, dass Lebenswirklichkeit gebaut und als Glücks- und Katastrophenmodell eingerichtet wird; als Ereigniszusammenhang, der sich zwischen dem Wünschbaren und dem Aversiven positioniert.
- Erzählen im Dienste der psychischen Stabilisierung oder der psychischen Reorganisation: Diese Modellierungsleistung ist eine Bewältigungsstrategie psychischer Destabilisierung, z. B. von erlittener Bedrohung oder negativer wie positiver Überraschung, mit der versucht wird, erlittene Erschütterung, psychische Destabilisierung in negativer, traumatisierender oder in positiver, euphorisierender Richtung im Nachhinein durch wiederholtes Erzählen zu integrieren. Der aktive Prozess des Gestaltens modelliert erregend-spannungsvolle und emotionalbewegende Situationen zu einem organisierten und kontrollierbaren Ganzen und führt zum Gewinn narrativer Regieführung und imaginativer Strukturierung.

Ein Patient, der psychotherapeutische Behandlung sucht, befindet sich in der Situation des Erstkontakts in einer prekären Lage. Angesichts seiner psychischen Belastung sieht er sich zur Kontaktaufnahme mit einer professionellen Helferinanz genötigt und muss einem Fremden gegenüber gleichsam einen Offenbarungsseid leisten. Für den Therapeuten geht es beim Erstkontakt darum, sich einzustellen auf die persönliche Perspektive des Ratsuchenden, auf die individuellen Bedingungen seines Leidens und seiner Konfliktdynamik. Das kann sich als anspruchsvolle Herausforderung erweisen (Hermann et al. 2012).

Bei der Ratsuchenden Martha gab es Hinweise auf die Konfliktdynamik, doch keine Chance, (1) die Eindrücke der Therapeutin kommunikativ zu vermitteln

und kooperativ fruchtbar werden zu lassen, (2) eine Offerte zur Zusammenarbeit, zugeschnitten auf die spezifische Patientin-Therapeutin-Dyade, zu formulieren, (3) im narrativen Prozess am emotionalen Mitvollzug zu partizipieren und Gelegenheit zum gemeinsamen analytischen Erschließen zu finden.

Es versteht sich, dass die vielfältigen Anforderungen und Erwartungen an Therapeut und Patient Irritationen im Erstkontakt begünstigen. Die persönliche Perspektive, die ein Patient in seinen biografischen Schilderungen vermittelt, mag beim Gegenüber Befremden oder Abneigung anstelle von Wohlwollen und Empathie hervorrufen. In diesem Fall stehen Ratsuchender und Therapeut vor der Aufgabe, das Irritationspotential als Möglichkeitsraum zur Erschließung der Psychodynamik und Beziehungsdynamik zu nutzen (Rutishauser 2007). Narrative, die irritieren oder gar befremden, sind entscheidende Risikofaktoren für das Zustandekommen einer therapeutischen Bündnisbildung; sie konfrontieren das therapeutische Gegenüber mit hohen Ansprüchen an seine Fähigkeiten, den Ratsuchenden kommunikativ zu erreichen und ein für den Ratsuchenden aussichtsreiches Beziehungsangebot wirksam werden zu lassen, ein Beziehungsangebot, das die kommunikativen Schwierigkeiten zum klärungsfähigen und vielversprechenden Thema werden lässt (Grimmet 2014; Hermann et al. 2012).

Respekt, Wohlwollen und couragiertes Engagement, auch in befremdlich-irritierenden Beziehungszusammenhängen, machen sich in besonderer Weise geltend: Der Therapeut engagiert sich für die Leidenssituation und das individuelle Patienten-Anliegen (Frei et al. 2012). Der Therapeut bemüht sich um Transparenz in der Verständigung, bei der Erläuterung des Behandlungsvorschlags und bei der Entscheidungsfindung. Dabei fordert er die Urteilskompetenz, Reflexivität und kritische Intelligenz des Patienten heraus. Er lässt seine persönliche und fachliche Autorität durch den Patienten testen und kritisch prüfen. Andererseits erwartet er vom Patienten, Mut zur Selbstoffenbarung aufzubringen. Es geht um eine Beziehung mit Vertrauens- und Zukunftskredit (Boothe und Grimmer 2005; Grimmer 2006; Mathys und Boucsein 2011). Die Vermittlung von Zuversicht durch den Therapeuten hängt von der rasch sich bildenden und oft unbewusst interaktiv wirksamen Einstellung zum Patienten ab (Streck 2004). Diese Einstellung formt sich ab dem ersten Kontakt in „ein[em] wechselseitig[en] Zuschreibungs- und Einschätzungsprozess, begleitet und vorgeformt durch basale Gefühle der Zu- oder Abneigung“ (Boothe und Grimmer 2005: 46). Zu diesen basalen Gefühlen gehört auch in entscheidender Weise eine narrative Vertrauensbildung: Der Patient erhält narrativen Glaubenskredit, der Therapeut kann die Erzählungen nutzen, um sich ein erstes Bild von den Darstellungsanliegen und der psychischen Konfliktodynamik seines Patienten zu machen.

Und zum Abschluss:

Die Kunst des Erzählens besteht darin, eine Katze mit maximalem Effekt aus dem Sack zu lassen.
(Hellmuth Karasek)

Literatur

- Bergmann, Jörg (1987) *Klatsch: Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Boothe, Brigitte (2002) „Wie ist es, glücklich zu sein? Märchen zeigen, wie man in der Welt des Wunderbaren sein Glück macht“. *Wie kommt man ans Ziel seiner Wünsche? Modelle des Glücks in Märchentexten*. Hg. Brigitte Boothe. Gießen: Psychosozial-Verlag. 127-152.
- (2009) „Die Geburt der Psyche im elterlichen Erzählen“. *Familiendynamik* 34.1: 30-43.
- (2011) *Das Narrativ: Biografisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess*. Stuttgart: Schattauer.
- (2012) „Trieb, Wunsch und Beziehung. Psychoanalyse als Wissenschaft vom Leben“. *Das Leben: Historisch-systematische Studien zur Geschichte eines Begriffs*. Hgg. S. Schaede, G. Hartung und T. Kleffmann. Band 2. Siebeck: Mohr. 145-183.
- (2015) „Narrative Persuasion and Narrative Irritation in Psychotherapy. Biographical Narratives, Deferred Dramaturgy and Narrative affirmation“. *Narrated Communities – Narrated Realities*. Hgg. H. Blume, C. Leitgeb und M. Rössner. Amsterdam: Rodopi. Im Erscheinen.
- Boothe, Brigitte, und Bernhard Grimmer (2005) „Die therapeutische Beziehung aus psychoanalytischer Sicht“. *Die therapeutische Beziehung*. Hg. Wulf Rössler. Berlin: Springer. 37-58.
- Boothe, Brigitte, Simone Mosch und Georg Schönbächler (2012) „...bewege ich doch die Unterwelt‘: Zur Aktualität der Psychoanalyse des Wunsches“. *Psychoanalyse in Forschung und Praxis*. Themenheft Psychoanalyse 16. Hgg. Brigitte Boothe, Lina Arboleda, Nicole Kapfhamer und Vera Luif. Heft 30.3/4: 356-67.
- Botella, César (2005) „Die Ebenen von Erinnerung und Wahrheit: deren Deutung. Vortrag vor der Pariser Gesellschaft für Psychoanalyse“. Vortragsmanuskript.
- Clandinin, D. Jean, und F. Michael Connelly (2000) *Narrative Inquiry: Experience and Story in Qualitative Research*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Deppermann, Arnulf (2007) *Grammatik und Semantik aus gesprächsanalytischer Sicht*. Linguistik – Impulse und Tendenzen 14. Berlin: De Gruyter.
- Flitner, Elisabeth, und Philippe Merle (1989) „Solange kein Fall bis zum Ende durchschaut ist...‘: die Psychoanalyse im Konflikt mit Freuds Verführungstheorie“. *Forum der Psychoanalyse* 5: 249-62.
- Fludernik, Monika (2005) „Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit“. *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hgg. Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. München: Text & Kritik. 39-59.

- (2009) *An Introduction to Narratology*. Übers. Patricia Häusler-Greenfield und Monika Fludernik. London: Routledge.
- (2010) *Towards a „Natural“ Narratology* [1996]. London/New York: Routledge.
- Frei, Michael, Bernhard Grimmer, Konrad Michel, Ladislav Valach und Brigitte Boothe (2012) „Gelingende und misslingende Beziehungsaufnahmen mit Patientinnen nach Suizidversuch“. *Forum Qualitative Sozialforschung FQS* 13.1: Artikel 5.
- Freud, Sigmund (1897) *Brief an Wilhelm Fliess vom 21.9.1897*.
- (1952): „Über Deckerinnerung“ [1899]. *Gesammelte Werke*. Bd. 1. London: Lingam Press. 531-54. <http://www.freud-museum.at/freud/chronolg/1897-d.htm>
- (1966) *Die Traumdeutung* [1900]. Frankfurt: Fischer.
- (1973) „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides). Darin: Über den paranoiden Mechanismus“ [1911]. *Studienausgabe Band VII*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag. 183-203.
- Grimmer, Bernhard (2014) *Psychodynamische Gesprächskompetenzen für den Erstkontakt*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Günthner, Susanne (2000) *Vorwurfsaktivitäten in der Alltagsinteraktion: Grammatische, prosodische, rhetorisch-stilistische und interaktive Verfahren bei der Konstitution kommunikativer Muster und Gattungen*. Tübingen: Niemeyer.
- Grünbaum, Adolf (1988) *Die Grundlagen der Psychoanalyse: Eine philosophische Kritik*. Stuttgart: Reclam.
- Hayner, Priscilla B. (2002) *Unspeakable Truths: Facing the Challenge of Truth Commissions*. New York: Routledge.
- Hermann, Marie-Luise, Gila Rohrer, Nicole Dürler und Brigitte Boothe (2012). „Beziehungs- und Kommunikationskonzept der Kreditierung“. *Psychotherapeut* 58.1: 56-62.
- Holt, Robert (1989) „The Present Status of Freud’s Theory of the Primary Process.“ *Freud Reappraised: A Fresh Look at Psychoanalytic Theory*. Hg. Robert Holt. New York: Guilford. 280-301.
- Jolles, André (1974) *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythos, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* [1930]. Tübingen: Niemeyer.
- Keller, Gottfried (1879/80) „Kinderverbrechen“. *Der grüne Heinrich*. 2. Fassung. Stuttgart: Göschen.
- Koukkou, Martha, und Dietrich Lehmann (1998) „Ein systemtheoretisch orientiertes Modell der Funktionen des menschlichen Gehirns, und die Ontogenese des Verhaltens: eine Synthese von Theorien und Daten“. *Erinnerung von Wirklichkeiten: Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog. Band 1: Bestandsaufnahme*. Hgg. Martha Koukkou, Mrienne Leuzinger-Bohleber und Wolfgang Mertens. Stuttgart: Klett-Cotta. 287-415.
- Laney, Cara, und Elizabeth F. Loftus (2005) „Traumatic Memories Are Not Necessarily Accurate Memories“. *Canadian Journal of Psychiatry* 50: 823-28.

- Leichsenring, Falk (2014) „Primär- und Sekundärprozess“. *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4. erweiterte und bearbeitete Auflage. Hg. Wolfgang Mertens. Stuttgart: Kohlhammer. 742-45.
- Lejeune, Philippe (1989) „Der autobiographische Pakt“. *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hg. Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 214-57.
- Mathys, Hans-Peter, und Valérie Boucsein (2011) „Anliegen von Ratsuchenden in Abklärungsgesprächen“. *Workshop an der Tagung Psychoanalyse in Forschung, Praxis und Weiterbildung*. Universität Zürich, 2. September 2011.
- Müller-Pozzi, Heinz (2002) *Psychoanalytisches Denken – Eine Einführung*. Bern: Huber.
- Nawratil, Ute (2006) *Glaubwürdigkeit in der sozialen Kommunikation*. 2. Auflage. München. Digitale Ausgabe. <<http://epub.ub.uni-muenchen.de/archive/00000941/>>
- Neckel, Sighard (1986) „Das Stellhölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen Skandals“. *Leviathan* 14: 581-605.
- Nünning, Vera (2010) *Kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung und Narrationen*. Vortrag am 28. April im Rahmen der 60. Lindauer Psychotherapiewochen 2010 (www.lptw.de).
- (2011) „Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie“. Auszug aus dem *Jahresbericht Marsilius-Kolleg*. Universität Heidelberg. 87-104.
- Nünning, Ansgar (1999) „Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration. Prolegomena and Hypotheses“. *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Hgg. Walter Grünzweig und Andreas Solbach. Tübingen: Narr. 53-73.
- Rutishauser, Armin (2007) *Irritationen in psychoanalytischen Erstgesprächen – eine gesprächs-analytische Studie*. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit. Universität Zürich.
- Sarbin, Theodore (1986) Hg. *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*. London: Praeger.
- Schafer, Roy (1995) *Erzähltes Leben: Narration und Dialog in der Psychoanalyse*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Spence, Donald P. (1984) *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York: Norton.
- Streeck, Ulrich (2004) *Auf den ersten Blick: Psychotherapeutische Beziehungen unter dem Mikroskop*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wittgenstein, Ludwig (1989) *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp. (Bemerkung aus dem Jahr 1930).
- Zerweck, Bernd (2004) „Unzuverlässigkeit, erzählerische“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler. 681-82.

Storytelling in Unternehmenskontexten

Karin Thier

Geschichten und Erzählungen in Organisationen

In allen Epochen und Kulturen waren und sind es Geschichten, die der Welt Bedeutung gaben, Bindung zwischen Menschen erzeugten und Ordnung in Gesellschaften brachten: „Stories are tribal codes for establishing order in all societies. They are rules for family relationships, as found in Greek mythology, as well as in IBM’s unwritten codes for supervisor and employee interaction“ (Hansen/Kahnweiler 1993: 1391). Und wie in allen Bereichen des Lebens so sind auch Menschen in Unternehmen, laut dem Organisationsforscher Boje, „natural born storytellers“ (1994: 434). Sie erzählen sich z. B. Geschichten über erfolgreiche Projekte, über dramatische Fehlschläge oder über die unrealisierbaren Ideen des neuen Chefs.

Wann aber sprechen wir eigentlich von „organisationalen Geschichten“ bzw. Geschichten in Unternehmen? Im Grunde spricht man immer dann von einer (organisationalen) Geschichte, wenn folgende drei Merkmale gegeben sind:

1. eine Ausgangslage
2. ein Ereignis
3. eine Konsequenz

Ein Ereignis alleine macht also noch keine Geschichte aus. Erst durch eine logische Handlungsfolge (Ausgangslage → Konsequenz) wird aus einem Ereignis ein bedeutungsvolles Ganzes und man spricht von einer Geschichte. Wichtig ist eine chronologisch sinnvolle Reihenfolge von Ereignissen (Czariniawska 1998). Damit sind die Fragen nach dem ‚Wie‘ und dem ‚Was‘ in einer Geschichte beantwortet.

Nicht vollständig sind Geschichten jedoch ohne Charaktere und Handlungen, die diese ausführen. Die Charaktere geben uns Auskunft über das ‚Wer‘ und die Handlung gibt Aufschluss über das ‚Warum‘ (Mitroff 1983).

Im Alltag von Unternehmen werden aber nur selten vollständige Geschichten erzählt, sondern oftmals lediglich kleine, für den eingeweihten, informierten Zuhörer aber noch verständliche und nachvollziehbare Teile einer ganzen Geschichte. Oft genügt ein Hinweis, wie: „Erinnerst du dich, was unser Boss dazu gesagt hat?“, um die dahinterliegende Geschichte beim Zuhörer zu aktivieren (vgl. Boje 1991).

Unterschieden werden muss auch zwischen Geschichten, die zur Unterhaltung bzw. die, ohne einen bestimmten Zweck zu verfolgen, in Unternehmen erzählt werden (z. B. bei Betriebsfeiern und in Kaffeeküchen), und Geschichten, die strategisch vom Management erzählt und eingesetzt werden, um z. B. von einer Idee zu überzeugen oder Veränderungsprozesse zu unterstützen. Schank unterscheidet

zwischen drei Gründen, warum Menschen überhaupt Geschichten erzählen (vgl. Schank 1990):

1. „Me-Goals“ – mit der erzählten Geschichte soll ein persönliches Ziel erreicht werden (z. B. Aufmerksamkeit erregen, Bestätigung bekommen).
2. „Your-Goals“ – mit der erzählten Geschichte soll ein bestimmter Effekt beim Zuhörer erzielt werden (z. B. Informationen übertragen, jemand in eine andere Richtung lenken).
3. „Conversational Goals“ – mit der erzählten Geschichte soll die Konversation beeinflusst werden. Hier geht es darum, mit Hilfe der Geschichte eine Konversation hinsichtlich eines bestimmten Themas zu eröffnen, in Gang zu halten oder das Thema mittels einer neuen Geschichte zu ändern.

Als gemeinsames Merkmal aller Geschichten in Organisationen sehen Reinmann-Rothmeier/Vohle (2002) die implizite oder explizite Absicht an, konkrete Vorstellungen zu provozieren, neue Denkmöglichkeiten aufzuzeigen und zur Veränderung des Handelns anzuregen. Zudem sehen sie eine Reihe von Merkmalen, die Geschichten von anderen Formen der Darstellung abgrenzen (348):

- *Sequentielle Struktur*: Geschichten beinhalten ein dramaturgisches Muster mit einer bestimmten Handlungsabfolge, das den Zuhörer durch die Inhalte führt.
- *Kontext- und Personenbezug*: Geschichten basieren auf konkreten Situationen und Charakteren und setzen auf situationalen und personalen Detailreichtum.
- *Botschaft*: Geschichten wollen belehren und bewerten.
- *Interpretationsoffenheit*: Geschichten lassen mehr als eine Interpretation zu und sind mehrdeutig.
- *Literarische Elemente*: Geschichten sind voll von Metaphern, Analogien und assoziationsreichen Begriffen.
- *Identifikationsmuster*: Geschichten vermitteln das Gefühl der Zugehörigkeit und stiften Gemeinschaft.

Welche Geschichtstypen und -formen lassen sich in Unternehmen finden?

Laut dem Organisationswissenschaftler Nymark (2000) lassen sich in Organisationen generell zwei unterschiedliche Formen von Geschichten finden: *formale* und *informelle* Geschichten. Nymark macht die Unterscheidung an der Aufgabe fest, die eine Geschichte im Unternehmen erfüllen soll. Während informelle Geschichten die Aufgabe haben, unter Mitarbeitern einen Sinn und eine Bedeutung für bestimmte Ereignisse zu stiften, werden formale Geschichten hingegen vom Management gezielt eingesetzt, um Werte und Visionen zu vermitteln.

Als wichtigste Unterscheidungsform von Geschichten in Organisationen sehen Reimann-Rothmeier/Vohle (2001) die Tatsache, ob es sich um eine authentische Geschichte handelt, die reale Geschehnisse wiedergibt, wie dies Fallgeschichten

und Anekdoten tun, oder um eine analoge Geschichte, die einen gedanklichen Sprung von der Geschichte zum eigentlichen Kontext macht. Hierunter fallen Märchen und Gleichnisse. Sie betonen aber, dass es in Organisationen darüber hinaus ganz unterschiedliche Formen von Geschichten gebe und man immer genau nachfragen müsse, um was für eine Geschichte es sich handle.

Martin et al. (1983), die im Rahmen ihrer Forschungsarbeiten zahlreiche Geschichten in und über Organisationen sammelten und kategorisierten, unterteilen die von ihnen entdeckten Geschichten hingegen nach verschiedenen, sich häufig wiederholenden *Inhaltsmustern*. Insgesamt entdeckten die Autoren sieben sich immer wieder in verschiedenen Formen wiederholende Geschichtstypen in Organisationen, die sie folgendermaßen beschreiben (440 ff.):

1. „Was ist zu tun, wenn eine Person der oberen Ebene einen Regelverstoß begeht?“ – Bei diesen Geschichten spielen immer ein Mitarbeiter der obersten Ebene und ein Mitarbeiter einer unteren Ebene mit, wobei der Mitarbeiter der obersten Ebene einen Regelverstoß begeht, der von dem Mitarbeiter der unteren Ebene entdeckt und geahndet wird. Von großer Bedeutung sind hier der Statusunterschied und die Reaktion des Statushöheren.
2. „Ist unser Boss auch menschlich?“ – Die zentrale Rolle bei diesem Geschichtstyp spielt eine hochrangige Persönlichkeit einer Organisation (z. B. Gründer oder Geschäftsführer). Anhand eines Ereignisses oder einer Verhaltensweise wird aufgezeigt, ob sich die Person in bestimmten Situationen human verhält oder nicht, z. B. wenn der Geschäftsführer eines Elektrobetriebes in Engpässen selbst Reparaturen durchführt.
3. „Kann ein einfacher Mitarbeiter eine Führungsposition erhalten?“ – Hier geht es um die Möglichkeiten und Aufstiegschancen, die Mitarbeiter in einer Organisation auch bei eher schlechten Ausgangspositionen haben. Im Mittelpunkt steht dabei ein Mitarbeiter mit niedrigem Status, der es schafft (oder auch nicht), eine hohe Position zu erlangen.

Diese ersten drei Geschichtstypen handeln laut Martin et al. (1983) von Statusunterschieden und wie damit in Organisationen umgegangen wird (448).

4. „Werde ich schnell gefeuert?“ – Hierbei geht es darum, wie in Organisationen mit Mitarbeiterentlassungen umgegangen wird und wie sehr sich das Unternehmen bemüht, dem entgegenzuwirken. Im Zentrum stehen hier meist Personengruppen, die von Entlassung betroffen sind, und andererseits Entscheider im Unternehmen.
5. „Hilft die Organisation bei Umzügen und Arbeitsplatzwechseln?“ – Im Mittelpunkt stehen hier die persönlichen Schwierigkeiten von Mitarbeitern, die von der Organisation dazu aufgefordert werden, in eine neue Stadt oder ein neues Land zu ziehen und das Entgegenkommen der Organisation, es dem Mitarbeiter so einfach wie möglich zu machen.
6. „Wie reagiert der Boss auf Fehler?“ – Zwei Charaktere sind hier zentral: ein Mitarbeiter, der einen schwerwiegenden Fehler begeht und ein Vorgesetzter.

An der Reaktion des Vorgesetzten kann der Zuhörer ablesen, wie in der Organisation Fehler geahndet werden, z. B. ob sich der Vorgesetzte vor einem Kunden hinter seinen Mitarbeiter stellen wird.

In den drei letzten Geschichtstypen geht es um Unsicherheiten bzw. Sicherheit, denen ein Mitarbeiter in der Organisation begegnen kann und wie die Organisation den Mitarbeiter in dieser Situation schützt bzw. ihn ihr ausliefert.

7. „Wie wird in der Organisation mit Problemen und Hindernissen umgegangen?“ – Dieser Geschichtstyp ist laut Martin et al. (1983) am häufigsten verbreitet und es gibt viele Variationen davon (444). Es kann sich hierbei um den Umgang der Organisation mit externen Problemen (z. B. ein Feuer in der Werkshalle), mit technischen Problemen (z. B. Maschinenausfall) oder mit durch Mitarbeiter verursachte Probleme handeln. Die Hauptcharaktere in diesen Geschichten sind aber immer die Mitarbeiter. Bei diesem Geschichtstyp geht es um den Grad der vorhandenen Kontrolle in einer Organisation und wie mit unvorhergesehenen Hindernissen umgegangen wird.

Im Gegensatz zu den Forschungsarbeiten von Martin et al. (1983), die versuchten, alle in Unternehmen auffindbaren Geschichten bei ihrer Aufzählung zu berücksichtigen, konzentriert sich der Unternehmensberater Owen (1987) bei seiner eher auf Erfahrungen aus der Praxis beruhenden Einteilung von Geschichten nur auf ‚zentrale Geschichten‘ in Organisationen. Er stellt die These auf, dass es in jeder Organisation, egal wie klein oder groß diese sei, immer ein paar zentrale Geschichten gäbe, welche die Realitätswahrnehmung maßgeblich determinierten. Diese zentralen Geschichten seien es, durch die die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft einer Organisation erfahren werden könne. Als zentrale Geschichten können Geschichten aber nur dann gelten, wenn sie von der Mehrheit der Mitglieder gekannt und erzählt würden.

Die von Owen beschriebenen zentralen Geschichten lassen sich ebenfalls in verschiedene Arten unterteilen (vgl. Bensen 2000: 87 ff.):

- ‚Schöpfungsgeschichten‘: Dies sind Geschichten, die sich um die Gründung bzw. um Gründungsväter und -mütter von Organisationen ranken und viel über die Richtung, die Werte und Glaubenssätze von Organisationen aussagen.
- ‚Saure‘ Geschichten: Darunter versteht man Geschichten über Misserfolge und Niederlagen in Organisationen. Solche Geschichten beinhalten zwar fast immer eine Moral und können dazu anspornen, aus den gemachten Fehlern zu lernen, Bensen sieht in ihnen jedoch auch die Gefahr der Demoralisierung und Vergiftung der Atmosphäre.
- ‚Wiederauferstehungsgeschichten‘: Gemeint sind Geschichten einer überwundenen Krise, wie z. B. ein Beinahe-Bankrott.
- ‚Transformationsgeschichten‘: Das sind Geschichten, z. B. über Fusionen oder Änderungen der Organisationsform.

- ‚Inspirierende‘ Geschichten: Hierunter sind Geschichten über positive Ereignisse oder Verhaltensweisen gemeint, d. h. Geschichten mit gutem Ausgang, die dazu anregen, das Erzählte zu übernehmen.

Für den Kommunikationsforscher Browning (1991) steht bei der Einteilung von Geschichten im Mittelpunkt, dass diese die Organisationen dabei unterstützen, Strukturen zu kreieren. Browning beschreibt drei Geschichtstypen, die dies tun (60 ff.):

1. ‚Geschichten über den Aufstieg‘: Hierunter fallen oft Gründungsgeschichten. Im Mittelpunkt steht eine zentrale Person: der Star.
2. ‚Geschichten über Rück- und Niederschläge‘: Diese Geschichten erzählen dramatische Niederlagen, wie z. B. Entlassungen. Diese sind wichtig, weil Rück- und Niederschläge oft zu Veränderungen in Organisationen führen können bzw. diese erklären. Die ersten beiden Geschichtstypen sind laut Browning in eher hierarchischen Organisationen zu finden.
3. ‚Geschichten über gute Zeiten‘: Diese Geschichten sind die schwierigsten, da ihnen oft nichts Dramatisches anhaftet. Sie sind aber wichtig, da sie die Kultur von Organisationen vermitteln. Der dritte Geschichtstyp findet sich verstärkt bei Organisationen mit eher flacheren Hierarchien und Strukturen.

Auch der Organisationstheoretiker Gabriel (2000) fand verschiedene Geschichtsarten in Organisationen, die er nach ihrer dichterischen Form einteilte („poetic modes“). Er unterschied dabei folgende Geschichtstypen: „comic“, „tragic“, „epic“ und „romantic“ (61 ff.). Im Rahmen seiner Untersuchungen stellte Gabriel außerdem fest, dass deutlich mehr Geschichten in Organisationen das Negative akzentuierten. Vor allem Geschichten, die die Gegenwart repräsentierten, seien eher negativ. Vergangenes hingegen werde tendenziell eher positiv dargestellt. Generell lassen sich in jeder Organisation ganz unterschiedliche Geschichtsarten und -typen finden.

Aber wann bzw. unter welchen Umständen entstehen und verändern sich überhaupt Geschichten in Unternehmen? Der Berater Bensen vermutet, dass die meisten Geschichten in Organisationen aus einschneidenden Veränderungsvorgängen oder großen Erfolgen bzw. Misserfolgen hervorgingen. Denn dies sei der „Stoff“, aus dem Geschichten gewoben würden (2000: 89).

Der Organisationstheoretiker Wilkins (1983) fand heraus, dass sich Geschichten in Unternehmen am besten unter zwei Voraussetzungen entwickeln: Zum einen, wenn Entscheider immer wieder bestimmte Ideen, Visionen oder Systeme betonten und zum anderen, wenn die Zugehörigkeitsdauer von Mitgliedern der Organisation relativ hoch sei (86). Unter diesen Bedingungen hätten die Mitglieder genug Zeit und Material, um Geschichten zu entwickeln und weiterzugeben. Wilkins fand daneben in Organisationen mit einer langen Mitarbeiterzugehörigkeit deutlich mehr Geschichten als in Organisationen mit häufig wechselndem Mitarbeiterstab.

Darüber hinaus stellte Nymark (2000) fest, dass sich Geschichten in Unternehmen über die Zeit weiterentwickeln und verändern können und zwar immer

dann, wenn neue Aspekte auftauchten oder neue Inputs von Personen hinzugefügt würden. Eine Geschichte im Unternehmen impliziere eher etwas Statisches, während das Erzählen von Geschichten bewusst als Prozess zu verstehen sei. So kann sich eine Geschichte in einer Organisation über die Zeit durch den Input verschiedener Mitglieder immer weiterentwickeln.

Die Entwicklung von Geschichten in Unternehmen ist aber ein Prozess, der *unbewusst* durchlaufen wird. Nymark behauptet, dass die einzigen bewusst entwickelten Geschichten in Unternehmen Geschichten seien, die vom Management initiiert würden, um ein bestimmtes Image der Organisation zu kreieren (48).

Ob man nun nach wiederkehrenden Inhaltsmustern, nach für das Unternehmen ‚zentralen‘ Geschichten oder verschiedenen dichterischen Formen sucht, wenn man bei Geschichten in Organisationen betrachtet bzw. untersucht, ob sie sich aufgrund markanter Veränderungsprozesse oder der langen Zugehörigkeitsdauer der Mitarbeiter entwickelt haben, spielt letztlich unter Gesichtspunkten der Nützlichkeit von Geschichten für Organisationen eine eher zweitrangige Rolle. Es zeigt die unterschiedlichen Ausgangspunkte und Herangehensweisen auf, unter denen man organisationale Geschichten betrachten kann.

Bevor die verschiedenen Rollen und Funktionen von organisationalen Geschichten aufgezählt werden, soll angemerkt werden, dass es zwar schon einige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit diesem Thema gibt, aber dass die folgenden Aussagen nicht immer aufgrund fundierter Forschungsarbeiten getroffen werden konnten. Teilweise berufen sich die hier genannten Autoren eher auf Beobachtungen bei der praktischen Arbeit mit Geschichten in Organisationen. (vgl. auch Thier 2003).

Schon Anfang der 80er Jahre betonte der Organisationsforscher Wilkins (1983) die Bedeutung von Geschichten für den sozialen Zusammenhalt in Organisationen. Bei Untersuchungen in zwei verschiedenen Organisationen fand er heraus, dass in der Organisation, in der eine größere Bindung der Mitarbeiter an ihr Unternehmen vorhanden war, deutlich mehr Geschichten unter den Mitarbeitern erzählt wurden. Wilkins schloss daraus, dass eine Beziehung zwischen der Bindung zu einem Unternehmen und den dort erzählten Geschichten bestehen muss. Auch die Organisationspsychologin Martin (1992) hat in ihren Studien immer wieder darauf hingewiesen, dass über Geschichten mehr Bindung zu einer Organisation erzeugt werden kann als mit irgendeiner anderen Form, wie z. B. Statistiken oder Aussagen über Werte in Unternehmen. Laut Peters/Waterman (1982) wird mittels erzählter Geschichten sogar eine Art gemeinsame Fähigkeit (*corporate excellence*) und gemeinsame Kultur (*corporate culture*) erzeugt.

Boje nimmt an, dass Geschichten über bestimmte Ereignisse in Unternehmen dazu genutzt werden, das soziale Gedächtnis am Leben zu erhalten und Unternehmen davor zu bewahren, historische Fehler zu wiederholen (1991, 1994: 35).

Allerdings, so Nymark, müssen Geschichten dazu immer wieder erzählt werden, sonst werden sie vergessen und verschwinden (2000: 49).

Geschichten schaffen laut den Organisationsforschern Hansen/Kahnweiler (1993) auch ein effektives Vehikel, um die zwischenmenschlichen Aspekte in Organisationen zu fördern. Da Geschichten ein natürlicher Weg seien, um Ansichten über vergangene Ereignisse zu erzählen, und sie auf allen Ebenen zwischen allen Gruppen einer Organisation gehört werden können, genießen Geschichten eine hohe Akzeptanz als Mittel zur Kommunikation (1393).

Wilkins/Thompson (1991) merken an, dass Geschichten eine Art Landkarte des sozialen Lebens in einer Organisation seien. Auf einfache und nachvollziehbare Weise könne über Geschichten vermittelt werden, wie die zwischenmenschlichen Dinge in Organisationen gehandhabt werden.

In Geschichten manifestiert sich daneben auch die Einzigartigkeit eines Unternehmens, in Abgrenzung zu anderen Organisationen. Martin et al. (1983) stellten bei ihren Untersuchungen fest, dass die in Organisationen kursierenden Geschichten in den Augen der Betrachter die Einzigartigkeit ihrer Organisation widerspiegeln und die Annahme bestärken würde, dass keine Organisation wie die eigene sei. Durch das Erzählen von Geschichten werde in Unternehmen versucht, diese Einzigartigkeit herauszustellen, auch wenn diese de facto gar nicht vorhanden sei bzw. wenn der Inhalt der Geschichte keine eindeutige Abgrenzung zu anderen Organisationen darstelle (vgl. auch Martin 1992, Wilkins 1983).

Als eine weitere Funktion von Geschichten in Organisationen kann die Definition und Festigung des sozialen Standes, der Seniorität und der Kompetenz von Mitarbeitern innerhalb einer Gruppe angesehen werden (Orr 1996: 126). Daneben kann mittels erzählter Geschichten, z. B. über erfolgreiche Problemlösungen, auch eine Erhöhung des Status erfolgen (Van Maanen 1988). Denn ohne Geschichten, die in der Organisation verbreitet werden, erfahren Kollegen nichts von erzielten Erfolgen und bringen diese nicht mit entsprechenden Personen in Zusammenhang.

Einen Schritt weiter gingen Weick/Browning (1986), indem sie behaupteten, dass durch Geschichten Werte, Kultur und Einstellungen in Organisationen nicht nur vermittelt bzw. gefestigt werden könnten (siehe z. B. Schein 1985), sondern dass diese erst durch Geschichten kreiert würden: „Stories are not a symptom of culture, culture is an symptom of storytelling“ (251).

Auch Boyce (1995) geht davon aus, dass Geschichten eine effektive Methode sind, wenn es darum geht, kollektive Bedeutungen unter Mitarbeitern zu konstruieren.

Vor allem auch der Organisationspsychologe Weick (1995) spricht Geschichten eine große Rolle bei der Konstruktion von Sinn und Bedeutung in Organisationen zu. Weick geht dabei davon aus, dass der Mensch in Erzählungen denke. Im Gegensatz dazu seien Organisationsmodelle aber meist auf Beweisführungen aufgebaut. Will man die Hintergründe organisationalen Lebens ergünden, müsse man Erzählungen als Interpretationshilfe heranziehen. Geschichten lieferten

dabei wichtige Inhalte für die Sinnstiftung in Organisationen, denn mit ihnen werden die in einem kleineren Zusammenhang gewonnenen Bedeutungen artikuliert und transportiert. Über ein Repertoire an miteinander verflochtenen Geschichten bildeten sich schließlich Sinn und Bedeutung einer Organisation heraus (127). Im Gegensatz zu den meisten Autoren erwähnt der Organisationstheoretiker Gabriel (2000) aber auch die Möglichkeit von Geschichten, Sinn und Bedeutungen in Organisationen zu untergraben bzw. zu zerstören. Dies sei z. B. der Fall, wenn Geschichten sich widersprechen würden (5).

Nymark fügt hinzu, dass Geschichten über zukünftige Veränderungsprozesse in Organisationen eine deutlich geringere Bedeutung als Geschichten über bereits stattgefundenen, dramatische Ereignisse zukomme. Er sieht Geschichten in Unternehmen als sozial konstruierte und ausgehandelte Abschlüsse vergangener Ereignisse an. Das Erzählen von Geschichten könne dabei als eine Art kognitives *sense-making-tool* betrachtet werden, mit dem Interessensgruppen in Organisationen gemeinsam bedeutende Ereignisse der Vergangenheit in einem fortlaufenden dynamischen Prozess reinterpretierten (2000: 47).

Neben der Bindung an eine Organisation und der Stärkung des sozialen Zusammenhalts tragen Geschichten auch maßgeblich zur Bewahrung und zum Transport der Kultur einer Organisation bei.

Für den Ethnologen Götz (2001) lässt sich mittels Geschichten und kursierender Anekdoten die inoffizielle Kultur einer Organisation aufzeigen, d. h. all jene Aspekte des Arbeitsalltags, die in einer Beziehung zur offiziellen Kultur der Organisation stehen, sich von dieser aber auch ganz unabhängig entwickelt haben können (219). Erzählungen können hier aussagekräftige Indikatoren für individuelle und kollektive Sichtweisen der informellen Betriebskultur sein. Auch Weick (1995) spricht davon, dass sich mit Geschichten kulturelle Merkmale ans Licht holen ließen, die sonst eher im Dunkeln bleiben bzw. die schwierig zu artikulieren seien (129).

Aber, so merkt Wilkins (1983) an, mittels Geschichten könnten nicht nur unausgesprochene kulturelle Merkmale geteilt werden, sondern mit ihnen können auch Richtlinien und Hilfestellungen für das Treffen von wichtigen Entscheidungen vermittelt werden. Wilkins führt hierfür das Beispiel eines Managers an, der, während er im Fernen Osten an einem Projekt arbeitete, eine wichtige Entscheidung fällen musste und seinen Vorgesetzten im ‚Headquarter‘ nicht erreichen konnte. Er setzte sich dann mit seinem Team zusammen und überlegte, was der Präsident des Unternehmens in so einem Fall wohl getan hätte. In diesem Rahmen stellte der Manager eine Geschichte vor, die ihm der Präsident einmal erzählt hatte. Diese wurde zur Grundlage für die zu treffende Entscheidung. Das Topmanagement des Unternehmens stimmte dieser Entscheidung später in allen Punkten voll zu (85).

Darüber hinaus sind Geschichten auch eine wichtige Orientierungshilfe für neue Mitarbeiter, um mehr über die Kultur und innere Logik einer Organisation zu erfahren.

So wenden sich neue Mitarbeiter mit ihren Fragen oftmals zunächst an andere Mitarbeiter, bevor sie zu Vorgesetzten gehen. Die Antworten, so fand Nymark heraus, die man den neuen Mitarbeitern dann gibt, werden oftmals in kleine Geschichten über vergangene Ereignisse innerhalb der Organisation verpackt. Die Geschichten über die Vergangenheit bringen für neue Mitarbeiter die Gegenwart dann in einen verständlichen Kontext und geben ihnen Bedeutung (2000: 56). Dies führt zu einer Orientierungsgrundlage für die Zukunft.

Geschichten können aber auch dazu dienen, Change-Prozesse in Organisationen zu steuern. So betont Nymark, dass durch das Erzählen von Geschichten eine Voraussetzung für Veränderungen in Organisationen geschaffen werden kann. Auch für Browning können Geschichten eine Struktur, die organisationale Veränderungen generieren kann, beinhalten.

Auch für Boje (1991) sind organisationale Geschichten und Change-Prozesse eng miteinander verflochten. Begründet sieht er dies in der Tatsache, dass Geschichten zu einem kollektiven Dialog unter den Mitgliedern einer Organisation führten und so in einer „gesunden“ Organisation Hinweise für notwendige oder bereits stattgefunden Change-Prozesse lieferten. Dadurch haben Geschichten eine Art „Anzeigerfunktion“ für Change-Prozesse.

Stephen Denning, ein ehemaliger Manager der Weltbank, leitet anhand seiner Praxiserfahrungen aus dem Einsatz von Geschichten ab, dass im Erzählen von Geschichten sogar ein strategisch einsetzbares Tool gesehen werden kann, das dazu genutzt werden könne, organisationale Change-Prozesse zu unterstützen. Denn Geschichten ermöglichen es Mitarbeitern, sich und ihre Organisation in einem anderen Licht zu sehen. Durch die neuen Perspektiven, die Geschichten aufwerfen, könne man auch die Einstellung von Mitarbeitern zu Entscheidungen in der Organisation beeinflussen bzw. verändern (2001: 191).

Geschichten eignen sich daneben auch, Mitarbeiter von einer bestimmten Sache bzw. von einer gezielten Unternehmensphilosophie zu überzeugen und den zu verbreitenden Inhalten mehr Glaubhaftigkeit zu verleihen.

In verschiedenen Laborexperimenten untersuchten Martin/Powers (1983), inwieweit man durch den Einsatz von Geschichten die Glaubwürdigkeit einer Firmenpolitik bzw. -philosophie unterstützen kann. Ihre Ergebnisse zeigten, dass man mittels Geschichten Überzeugungen deutlich nachhaltiger transportieren kann als mit anderen Mitteln, wie z. B. Statistiken oder Berichten. Laut Martin und Powers erzeugen die Geschichten einen *true believer*, also eine wirkliche Überzeugung bei den Menschen. Anhand weiterer Experimente konnten sie belegen, dass Geschichten auch einen Einfluss auf die Glaubhaftigkeit einer Firmenphilosophie haben. Allerdings nur, wenn diese im Einklang zu anderen Informationen stünden. Stehen Geschichten im Widerspruch zu anderen Informationen wie Statistiken, haben sie indessen keinen großen Einfluss auf die Glaubhaftigkeit. In diesem Zusammenhang warnen sie auch vor der Möglichkeit einer *corporate propaganda*, vor dem bewussten Missbrauch von Geschichten, um Mei-

nungen über die Unternehmenspolitik zu manipulieren und Personen zu überzeugen. Es dürfe nicht vergessen werden, dass Geschichten ein mächtiges Managementtool darstellen, das nicht bewusst missbraucht werden dürfe. Allerdings stellt Nymark auch fest, dass Geschichten, die für Mitarbeiter Sinn ergeben und von großer Bedeutung sind, meistens die sind, die nicht vom Management gezielt beeinflusst wurden (2000: 51).

Neben den eigenen Mitarbeitern lassen sich aber auch Kunden durch oder mit Hilfe von Geschichten, über z. B. bestimmte Produkte oder Dienstleistungen, überzeugen. Geschichten kommt daher auch eine große Bedeutung bei der Vermarktung von Produkten und Dienstleistungen zu. So ist sich der Manager von Apple Computer Ing. Erickson sicher, dass Geschichten eine große Rolle bei der Produktentscheidung von Kunden spielen. Denn mit Geschichten könne demonstriert werden, wie ein Produkt funktioniere und welchen Nutzen durch es erlangt werde und zwar in einer verständlichen und nachvollziehbaren Weise (Erickson 1995). Darum spricht er sich auch dafür aus, aktiv bei Kunden nach Geschichten zu suchen, die sie mit den Produkten erlebt haben und diese gezielt in die Vermarktung und Produktisierung einzubauen. Auch Leiber (1997), sieht in ‚wahren‘ Geschichten von Kunden, über Erfahrungen mit Produkten, ein gutes Marketingtool.

Eine wichtige Rolle spielen Geschichten auch bei der Vermittlung und Speicherung von Wissen in Organisationen. Da sich Mitarbeiter auch im Alltagsleben Geschichten erzählen, wird dies als eine natürliche Form der Weitergabe von Wissen akzeptiert und knüpft damit an die bereits von Kindesbeinen an trainierte Form der Wissensaufnahme an (vgl. Mishler 1986).

Für den Pädagogen Bruner (1990) beinhalten Erzählungen die Hauptform menschlichen Wissens. Laut seinen Ausführungen wird es erst über Erzählungen möglich, menschlichen Erfahrungen ein Muster zu geben. Der Kommunikationsforscher Fisher (1987) geht noch weiter und sieht in Geschichten sogar die Hauptform der menschlichen Kommunikation überhaupt. Begründet sieht Fisher dies in der menschlichen Gewohnheit, neues Wissen über die Interpretation, Evaluation und den Vergleich alter und neuer Geschichten zu generieren.

Auch Lerntheoretiker wie Schank (1990) stellten fest, dass Geschichten eine enorme Auswirkung auf unser Wissen und unser Gedächtnis haben. Geschichten zu hören und sie zu erzählen, forme die Erinnerung an unsere Erfahrungen. Schank sieht darüber hinaus eine enge Verbindung zwischen Intelligenz und dem Einordnen von Geschichten. Er behauptet gar: „Knowledge is [s]tories“ (1) und dass das menschliche Gedächtnis anhand von Geschichten aufgebaut sei. Nicht jede Erfahrung gäbe eine gute Geschichte ab, aber wenn sie es täte, fiel es uns viel leichter, uns an sie zu erinnern. Die Gedächtnisforschung spricht hier auch vom „episodischen Gedächtnis“ (vgl. auch Fuchs 2009, Spitzer 2007).

Zur Vermittlung von Wissen in Fachbüchern werden Geschichten schon seit längerem als Ergänzung zur theoretischen Beschreibung herangezogen. Und sys-

tematisch werden auch immer häufiger Geschichten bei Trainings und Weiterbildungen in Organisationen eingesetzt. Die Informatikerin Neal (2001) spricht sich darüber hinaus dafür aus, im Rahmen von E-Learning mehr mit Geschichten zu arbeiten.

Bei dieser Entwicklung werden Geschichten nicht nur als informelle, nicht strukturierte Kommunikationsmöglichkeit angesehen, sondern das Erzählen von Geschichten sollte, so der Managementforscher Vance, gezielt für effektive Trainingsmaßnahmen eingesetzt werden (1991: 52).

Die Ökonomen Pennington/Hastie (1992) untersuchten im Rahmen einer Studie die Rolle von Geschichten bei der Findung richterlicher Entscheidungen. Sie stellten fest, dass Teilnehmer der Studie jeweils jene Seite bevorzugten, deren Aussagen in Form von Geschichten vorgetragen wurden. Ähnliche Ergebnisse erzielten Adaval/Wyer (1998) bei der Untersuchung von Konsumentenverhalten.

Aber nicht nur bei der Informationsverarbeitung spielen Geschichten eine wichtige Rolle, sondern auch für das menschliche Erinnerungsvermögen. Die Lerntheoretiker Schank/Abelson (1995) beschreiben in ihrem Artikel „Knowledge and Memory: The Real Story“, dass alles wichtige Wissen, über das Menschen im Gehirn verfügten bzw. was sie hinzugewannen, auf Geschichten basiere, die um Vergangenheitserfahrungen herum konstruiert würden. Und Vance (1991) machte im Rahmen verschiedener Trainings die Erfahrung, dass das Erzählen von Geschichten einen positiven Effekt auf das individuelle Lernverhalten in Organisationen habe. Der Einsatz von Geschichten in Trainings erhöhe die Aufmerksamkeit der Lerner und schaffe ein optimales Lernklima jenseits von Langeweile. Viele Forschungsarbeiten bestätigen seit langem, dass mittels Geschichten die Aufmerksamkeit und Lernbereitschaft erhöht werden kann (z. B. Schultz 1972).

In *Business Schools* und Managementtrainings in den USA wird mit Geschichten schon seit längerem gearbeitet. Besonders beliebt sind dabei fiktive Geschichten. Auf sie wird immer dann gerne zurückgegriffen, wenn es um die Vermittlung von Ethik, Moral und unternehmenskulturellen Fragestellungen geht (Alvarez/Merchan 1992). Außerdem, so Shaw (1992), könne man mit (fiktiven) Geschichten die Teilnehmer von Trainings besser erreichen und sie stärker motivieren, theoretische Inhalte zu lernen, denn sie geben den theoretischen Inhalten von Kursmaterialien mehr Relevanz.

Eine besondere Rolle kommt Geschichten bei der Verbreitung und Speicherung von technischem Detailwissen zu. In seiner vielbeachteten ethnographischen Studie „Talking about Machines“ geht Orr den kommunikativen Strategien von Technikern der Firma Xerox nach, die ihr teilweise sehr kompliziertes Wissen über die Reparatur von Kopierern mittels Geschichten, sogenannten „war stories“, aufbauen und weitergeben. Unter „war stories“ versteht Orr Anekdoten und Erfahrungsberichte, die lediglich mit so viel Kontext ausgestattet werden, wie die Situation, in der sie erzählt werden, es verlangt (1996: 125). Sie bestehen dabei im Wesentlichen aus dem Namen des Technikers, der die Arbeit verrichte-

te, der Bezeichnung der Maschine, um die es ging, das Problem, das gelöst werden sollte und dem Lösungsweg. In der Regel werden sie von der Person erzählt, die sie erlebt hat. Die „war stories“ sind dabei oft extrem unvollständig und für Außenstehende kaum als Geschichten zu erkennen. Nur im Team bekommen sie Bedeutung und grenzen somit die Welt der Techniker ab. Orr stellte fest, dass die „war stories“ den Technikern vor allem zur gemeinsamen Fehlerdiagnose bei technischen Problemen dienen. Das Zirkulieren von Geschichten unter den Kollegen sei für die Techniker aber auch eine wichtige Form der Informationsweitergabe und eines Abgleichs und Aufbaus von Wissen. Mit den Geschichten werde daneben auch die Expertise der Techniker untereinander zelebriert (5).

Neben dem technischen Detailwissen lässt sich mittels Geschichten auch das schwer fassbare ‚verborgene‘ oder ‚implizite‘ Wissen in Organisationen vermitteln. Die Organisationstheoretiker Nonaka/Takeuchi (1995) weisen in ihrem vielzitierten Buch *The Knowledge-Creating Company* in Anlehnung an Polanyi (1966) darauf hin, dass es zwei Typen von Wissen gibt: Zum einen das *explizite Wissen* („explicit knowledge“) wie es in Handbüchern und Checklisten enthalten ist. Dieses Wissen ist leicht systematisier- und speicherbar, da es außerhalb der Köpfe einzelner Personen vorliegt. Schwieriger verhält es sich mit dem zweiten Wissenstyp, dem *impliziten Wissen* („tacit knowledge“ – 59 ff.). Es wird durch Erfahrung erlernt und ist nur indirekt durch Metaphern und Analogien vermittelbar. Dieses Wissen ist an bestimmte Personen gebunden, die sich ihres Wissens oft selbst nicht bewusst sind. Als Grundproblem des Wissensmanagements in Organisationen nennen Nonaka und Takeuchi die Überführung von impliziten in explizites Wissen. Diesen Prozess nennen sie „Externalisierung“ (64). Denn erst wenn Wissen explizit vorliegt, ist es über einzelne Personen bzw. Personengruppen hinaus nutzbar (North 1998). Einen Weg, implizites Wissen zu externalisieren, sehen Nonaka und Takeuchi über Metaphern und Analogien, denn diese werden in der Regel in Form von Geschichten konserviert und weitergegeben. Daher tragen Geschichten zur Externalisierung und damit zum Managen von impliziten Wissen bei.

Schafft man es, das in organisationalen Geschichten enthaltene Wissen zu erfassen und aufzubereiten, so kann dieses Wissen auch eine wertvolle Ergänzung zu den gängigen Wissensmanagement-Methoden in Organisationen darstellen. Die Medienpädagogen Reinmann-Rothmeier/Vohle (2001) sehen mittels Geschichten eine Möglichkeit, an Wissen heranzukommen, das über herkömmliche Wissensmanagementmethoden wie Datenbanken, Intranetlösungen, Web 2.0-Tools nicht generiert und aufbereitet werden kann.

Sie merken an, dass in Geschichten vielfältige Möglichkeiten stecken, um das Managen von Wissen in Organisationen zu bereichern (Reinmann-Rothmeier/Vohle 2001, s. auch Reinmann-Rothmeier/Mandl 2002). So können Geschichten zum Beispiel zu mehr *Wissenstransparenz* beitragen, indem sie schwer vermittelbare Botschaften und Werte in einer ‚narrativen Verpackung‘ darstellen und er-

möglichen, multiple Perspektiven darzustellen. Damit dienen Geschichten der *Repräsentation von Wissen*.

Geschichten können auch die *Handlungsfähigkeit erhöhen*, indem sie durch die Darstellung von nachvollziehbaren Handlungsschritten z. B. dazu beitragen, gesammelte Erfahrungen in anderen Kontexten zu nutzen. Damit tragen Geschichten zur *Nutzung von Wissen* bei.

Eine weitere Funktion ist die *Erhöhung der Kommunikationskultur* durch Geschichten. Da über Geschichten auch tabuisierte Themen, heimliche Spielregeln oder verschwiegene Problemursachen angesprochen und ausgetauscht werden können, fördern sie ein lernfreundliches und offenes Klima und tragen zur *Kommunikation von Wissen* bei.

Darüber hinaus haben Geschichten das Potential, die *Innovationsbereitschaft* bei Erzählern und Zuhörern zu erhöhen. Denn mittels Geschichten werden kreatives und produktives Denken gefördert und Zukunftsentwürfe generiert. Somit können Geschichten sogar zur *Generierung von Wissen* beitragen.

Die hier aufgezeigten unterschiedlichen Rollen und Funktionen von Geschichten zeichnen, dass organisationale Geschichten bereits eine Vielzahl von Funktionen in Organisationen einnehmen bzw. einnehmen könnten, wenn man sie bewusst einsetzen würde und dass in Geschichten ein vielschichtiges Potential für Organisationen schlummert (Thier 2003). Im Folgenden wird eine Methode vorgestellt, die genau hier ansetzt und gezielt mit den Erfahrungen und Geschichten von Mitarbeitern über bestimmte Themenbereiche arbeitet.

Die Storytelling-Methode des M.I.T.

Wer „Storytelling in Unternehmen“ in die Suchmaschinen des Internets eingibt, wird schnell feststellen, dass sich unter diesem Begriff in den letzten Jahren eine Vielzahl von ganz unterschiedlichen Ansätzen, Methoden, aber auch Sichtweisen finden lassen. Die Spannweite reicht dabei vom Einsatz von Geschichten in Konferenzen, um Mitarbeiter für eine neue Idee zu begeistern, über die Nutzung von Geschichten für überzeugendere Präsentationen, dem Kreieren von Geschichten im Rahmen von Trainings bis hin zur Erhebung schwer zugänglichen Wissens mittels Geschichten. In den seltensten Fällen sind diese Ansätze und Methoden näher wissenschaftlich betrachtet worden. Eine Ausnahme bildet die am Massachusetts Institute of Technology (MIT), USA, Mitte der 1990er Jahre entwickelte Storytelling-Methode, die bereits in unterschiedlichsten Kontexten und Unternehmen erfolgreich eingesetzt wurde und darüber hinaus in gut dokumentierter Form vorliegt. Sie soll hier näher vorgestellt werden.

Wie können kollektive Erfahrungen von Mitarbeitern aus der Vergangenheit in Organisationen so genutzt werden, dass es in der Zukunft nicht zu Wiederholungsfehlern kommt und Prozesse effektiver durchgeführt werden können? So lautet die Ausgangsfrage, mit der sich eine Gruppe von Forschern, Managern und

Journalisten am Center for Organizational Learning des MIT in Cambridge im Rahmen eines Forschungsprojektes zur Enträtselung kollektiven Lernverhaltens beschäftigte. Ihr Ziel war es, ein *tool* zu entwickeln und zu testen, das es ermöglicht, Erfahrungen über zentrale Ereignisse in Organisationen aus unterschiedlichen Perspektiven zu erfassen und aufzubereiten.

Das von ihnen entwickelte Tool nannten sie *Learning History*, zu Deutsch ‚Erfahrungsgeschichte‘. Im Folgenden wird dieser methodische Ansatz *Storytelling-Methode* genannt werden (Kleiner/Roth 1998).

Bereits 1997 gab es am MIT mehr als 15 Projekte, die die Storytelling-Methode einsetzten und mit ihr experimentierten. Vor allem in großen amerikanischen Unternehmen wurde die Methode in verschiedenen Einsatzkontexten getestet.

Bei der Entwicklung der Storytelling-Methode griffen die Forscher vor allem auf Theorien und Techniken der Ethnographie, der Aktionsforschung und des Journalismus zurück.

Von der Ethnographie übernahmen Kleiner und Roth beispielsweise die Art und Weise der Untersuchung von (Organisations-)Kulturen. Übernommen wurden vor allem narrative Interviewtechniken und die Technik der teilnehmenden Beobachtung, um das tägliche Leben von Mitarbeitern in spezifischen Unternehmenskulturen zu untersuchen. Sie griffen dabei auf Autoren zurück wie z. B. Van Maanen (1979).

Die Aktionsforschung (vgl. z. B. Argyris 1990, 1993; Schein 1985) bot ihnen Methoden, um mit Situationen umzugehen, in denen der Forscher gleichzeitig auch in den Veränderungsprozess des Untersuchungsgegenstandes involviert ist. Vom Journalismus leiteten sie Techniken ab, wie schnell zum Kern einer Sache vorgedrungen, wichtige Fakten ausgewählt und eine Sache so aufbereitet werden kann, dass sie den Leser bzw. Zuhörer berührt. Daneben holte man sich aber auch aus der mündlichen Geschichtsforschung (*oral history*) und dem Theater Anregungen.

Was aber ist nun genau unter der Storytelling-Methode bzw. unter Erfahrungsgeschichten zu verstehen? *Storytelling* beschreibt ein methodisches Vorgehen, mit dem (Erfahrungs-)Wissen von Mitarbeitern über einschneidende Ereignisse der Vergangenheit (wie z. B. ein Pilotprojekt, eine Fusion, Reorganisationen, die Erschließung eines neuen Geschäftsfeldes oder eine Produkteinführung) aus unterschiedlichsten Perspektiven der Beteiligten erfasst, ausgewertet und in Form einer Geschichte so aufbereitet wird, dass die ganze Organisation davon profitieren kann. In Workshops werden die Inhalte anschließend im Unternehmen verbreitet und damit ein Lernprozess im Unternehmen in Gang gesetzt, der helfen soll, Wiederholungsfehler zu vermeiden und neue Lösungsansätze zu generieren. Bei einer ‚Erfahrungsgeschichte‘ handelt es sich um das Produkt, das durch den Einsatz der Storytelling-Methode in Organisationen entsteht. Das ist eine schriftlich festgehaltene Nacherzählung wichtiger Vorkommnisse aus der jüngsten Vergangenheit einer Organisation. Der Umfang dieses Dokumentes bewegt sich zwischen ca. 25 bis 100 Seiten und ist zweispaltig aufgebaut (siehe Abbildung I).

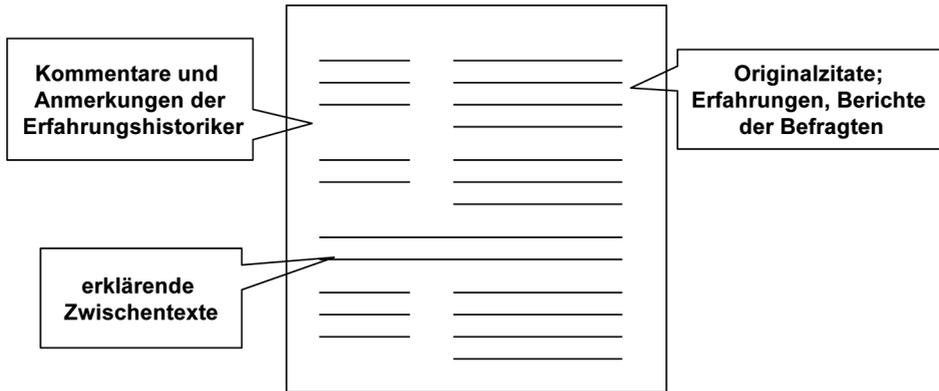


Abbildung I: Zweisplaltiger Aufbau von Erfahrungsgeschichten

In der rechten Spalte wird die Geschichte mit Originalzitaten von denen erzählt, die die dargestellten Ereignisse erlebt haben. Sie berichten ihre Sicht der Ereignisse. Die Erzähler werden dabei nicht namentlich genannt, sondern bleiben anonym. Die einzelnen Zitate der unterschiedlichen Personen sind dabei so miteinander verwoben bzw. mit Zwischentexten versehen, dass eine nachvollziehbare, zusammenhängende, aber auch emotionale Geschichte entsteht.

Die linke Spalte ist dagegen mit Analysen und teilweise provokanten Kommentaren von den Schreibern der Erfahrungsgeschichte, den sogenannten „Erfahrungshistorikern“ versehen. Ziel dieser Anmerkungen ist es, den Leser zum Nachdenken anzuregen und Punkte anzusprechen, die möglicherweise in den Zitaten nur angedeutet werden, aber an die Oberfläche gebracht werden sollten.

Die Erfahrungsgeschichte kann dabei in verschiedene, aufeinander aufbauende oder eigenständige Kurzgeschichten unterteilt sein. Bei der Aufbereitung sind vielerlei Formen denkbar und auch multimediale Elemente können eingesetzt werden. Um mit der Erfahrungsgeschichte möglichst effizient arbeiten zu können, bekommen die Leser in einer Art Anleitung, bevor die eigentliche Erfahrungsgeschichte beginnt, Hinweise zum Lesen der Geschichte. Daneben werden in der Regel auch der Kontext des untersuchten Projektes, die befragten Personen und die Ziele, die die Organisation mit der Erfahrungsgeschichte erreichen will, für den Leser erläutert. Die Erfahrungsgeschichte und diese erläuternden Zusätze ergeben dann das fertige Erfahrungsdokument, das in der Organisation verbreitet werden kann.

Das Ziel ist in erster Linie nicht das Schreiben der Erfahrungsgeschichte bzw. die Erfahrungsgeschichte an sich, die von Mitarbeitern gelesen und in den Schrank gestellt werden kann, sondern die während der Erstellung und Verbreitung der Geschichten ablaufenden Prozesse in der Organisation, wie z. B. die Reflexion von Ereignissen, Gruppendiskussionen, das Erzielen von Erkenntnissen und das Ableiten von Verbesserungsideen, d. h. das Gewinnen eines tieferen Verständnisses für bestimmte Ereignisse und die Übertragung der dort gemachten Erfahrungen auf neue, zukünftige Handlungen.

Mit dem Einsatz der Storytelling-Methode kann man in Unternehmen zahlreiche Effekte erzielen: Der wichtigste Effekt ist nach Kleiner und Roth das Bilden von Vertrauen unter den Mitarbeitern mittels Erfahrungsgeschichten. So bekommen Mitarbeiter, die bislang das Gefühl hatten, isoliert zu sein oder deren Meinung bisher ignoriert wurde, die Chance, sich zu äußern. Die Workshops und Diskussionen über das Erfahrungsdokument führen zu einer kollektiven Reflektion über entscheidende Ereignisse, was den Mitarbeitern ermöglicht, über ihre eigenen Annahmen und Ängste zu sprechen und Vertrauen zueinander aufzubauen. Und wenn das Vertrauen untereinander wächst, so Kleiner und Roth, dann kann sich in Organisationen auch eine Umgebung entwickeln, die ein gemeinsames Lernen ermöglicht.

Ein weiterer Effekt ist, dass Themen zur Sprache kommen, über die sonst nicht offen gesprochen wird, die aber wichtig sind und einen großen Einfluss auf die Prozesse innerhalb von Organisationen haben. Die Erfahrungsgeschichte mit ihren anonymen Zitaten und provokanten Anmerkungen von Außenstehenden ermöglicht es, diese Themen aufzudecken, ohne einzelne Personen bloßzustellen.

Daneben kann mit Storytelling erfolgreich Wissen von einer Gruppe von Mitarbeitern zu einer anderen transferiert werden. Anstatt einfach ‚Erfolgsbeispiele‘ und ‚Lessons Learned‘ zu kopieren, die nichts mit dem realen Arbeitsalltag zu tun haben, können die Leser von Erfahrungsgeschichten etwas über Hintergründe und Impulse erfahren, die zu bestimmten Situationen und Reaktionen darauf in ihrer Organisation führten. Die gewonnenen Einsichten lassen sich so viel einfacher auf die eigene Situation übertragen.

Darüber hinaus helfen Erfahrungsgeschichten, einen Grundstock an übertragbarem Wissen in Organisationen zu generieren. Auch wenn sich die Inhalte der Geschichten über ein bestimmtes Ereignis bzw. Projekt ranken, so lassen sich die Lehren doch laut Kleiner und Roth, auf zahlreiche Projekte und Prozesse übertragen. Für Lehner (2000) ist die Storytelling-Methode daher auch als ein instrumenteller Ansatz zur Umsetzung organisatorischen Lernens zu sehen (202).

Mit Storytelling können aber auch Veränderungsprozesse in Organisationen angeregt werden, denn über die Erfahrungsgeschichte wird ein Dialog über Prozesse und Verhaltensweisen innerhalb der Organisation unter den Mitarbeitern angestoßen, der Stoff für Veränderungen bietet.

Kleiner und Roth sind der Meinung, dass durch den Einsatz der Storytelling-Methode so viele Effekte in Organisationen erzielt und angeregt werden könnten, dass diese Methode in Zukunft standardmäßig bei der Ausbildung von Managern gelehrt werden müsste. In der Praxis gliedert sich der Ablauf eines Storytelling-Prozesses in fünf aufeinander aufbauende Phasen, die hier kurz erläutert werden sollen (siehe neben Kleiner/Roth 1998 auch Thier 2003, 2010):

1. *Planungsphase*: In der Planungsphase geht es vor allem darum, den groben Rahmen des Methodeneinsatzes in der Organisation abzustecken. Dazu wird zunächst ein Team von „Erfahrungshistorikern“ gebildet. Dieses besteht in

der Regel aus externen Beratern und Mitgliedern der Organisation, die bereit sind, die externen Berater während der Durchführung der Storytelling-Methode zu unterstützen. Dieses Team sucht in der Organisation nach sogenannten „noticeable results“, d. h. nach zentralen Ereignissen, Projekten und Vorkommnissen der jüngsten Vergangenheit, die es wert sind, näher untersucht zu werden. Daneben legt man die Zielgruppen fest, die später von der erstellten Erfahrungsgeschichte profitieren sollen. Auch müssen in dieser Phase alle Vertrags- und Budgetfragen geklärt werden. Kleiner und Roth sehen in der Planungsphase den Schlüssel für das Gelingen des Storytelling-Prozesses, da hier die Richtung der späteren Erfahrungsgeschichte bestimmt wird.

2. *Interviewphase*: Den Kern der nächsten Phase bilden die in der Organisation zu führenden Interviews. Dabei werden je nach Projekt zwischen ca. 10 und 50 Personen interviewt. Wichtig ist, dass so viele unterschiedliche Perspektiven wie möglich auf die zu untersuchenden Ereignisse eingefangen werden, das heißt, vom Praktikanten über den Projektleiter bis zum Geschäftsführer werden möglichst viele Beteiligte interviewt. Auch die Außenperspektive wird berücksichtigt, d. h. auch Kunden, Lieferanten und Berater werden befragt. Während des Interviews wird den Interviewten die Möglichkeit gegeben, möglichst frei über ihre Erlebnisse und Eindrücke zu erzählen. Das Interview findet daher ohne festgeschriebenen Leitfaden statt. Daneben wird in dieser Phase aber auch in Dokumenten und Projektunterlagen nach weiteren Hinweisen über das zu untersuchende Ereignis gesucht. Die Planungs- und Interviewphase gehen in der Praxis recht nahtlos ineinander über und bilden keine scharfe Trennlinie.
3. *Extrahierphase*: Jetzt geht es daran, „the mass of data“, wie Kleiner und Roth sagen, also die Masse an Interviewdaten, auszuwerten und zu systematisieren. Dazu werden alle Interviews zunächst vollständig transkribiert. Anschließend suchen die Erfahrungshistoriker innerhalb der vorhandenen Materialien (Interviews und Dokumente) nach bedeutenden Themen, aussagekräftigen Zitaten und sich widersprechenden Aussagen und ordnen diese erkennbaren Themengruppen zu. Der Prozess der Auswertung ist dabei an das von Strauss/Corbin (1990) entwickelte Konzept der „grounded theory“ (23) angelehnt, das besagt, dass alle Interpretationsversuche immer wieder mit den vorhandenen Datenmaterialien belegt werden müssen, bis sich unter den Forschenden eine gemeinsame Theorie erkennen lässt. Außerdem unterliegt die Auswertungsphase streng den drei Imperativen der Storytelling-Methode (siehe unten). Am Ende dieser Phase liegt eine Art ‚Rohmaterial‘ für die Erfahrungsgeschichte vor.
4. *Schreibphase*: In dieser Phase wird die eigentliche Erfahrungsgeschichte geschrieben. Bei der Gestaltung lehnen sich Kleiner und Roth an das anthropologische Konzept der „jointly told tale“ an, d. h. von Forschern und Erforschten gemeinsam erzählten Geschichte (Van Maanen 1988). Beteiligte und Er-

- fahrungshistoriker erzählen hier gemeinsam von den untersuchten Ereignissen, das heißt, aus den Originalzitaten und den Anmerkungen der Erfahrungshistoriker wird eine wahre, aussagekräftige, nachvollziehbare und spannende Geschichte gewoben. Um die Aussagen optisch voneinander abzugrenzen, wird die oben beschriebene Spaltenform gewählt. Kleiner und Roth merken an, dass für diesen Schritt die Erfahrungshistoriker viel Training und Erfahrung benötigen.
5. *Validierungsphase*: Um sicherzugehen, dass die Inhalte der anschließend in der Organisation zu verbreitenden Erfahrungsgeschichte auch wirklich sinngemäß wiedergegeben wurden und alle Beteiligten mit der Darlegung ihrer Aussagen einverstanden sind, muss die Geschichte jetzt validiert werden. Bevor Irgendjemand in der Organisation die Erfahrungsgeschichte zu sehen bekommt, werden allen Interviewpartnern ihre Zitate zur Gegenseit zugesandt, wobei die Möglichkeit besteht, Aussagen zu streichen oder zu korrigieren. Damit sollen die Anonymität und die Akzeptanz der Interviewpartner gesichert werden. Anschließend wird in einem „validation workshop“ die fertige Erfahrungsgeschichte einer ausgewählten Gruppe an Beteiligten und anderen Mitarbeitern vorgelegt. Dies ermöglicht einen Test der Erfahrungsgeschichten in einem größeren Kontext. Nach dem Workshop werden ggf. weitere Änderungen vorgenommen.
 6. *Verbreitungsphase*: In gut vorbereiteten Workshops wird die fertige Erfahrungsgeschichte nun in der Organisation verbreitet. Mitarbeiter aus allen Bereichen sollen dabei mit dem Erfahrungsdokument vertraut gemacht werden und aus den dort formulierten Erfahrungen und Lehren lernen. So soll im ganzen Unternehmen nach und nach ein Lernprozess in Gang gesetzt und die Erfahrungen nutzbringend verbreitet werden (Kleiner/Roth 1998).

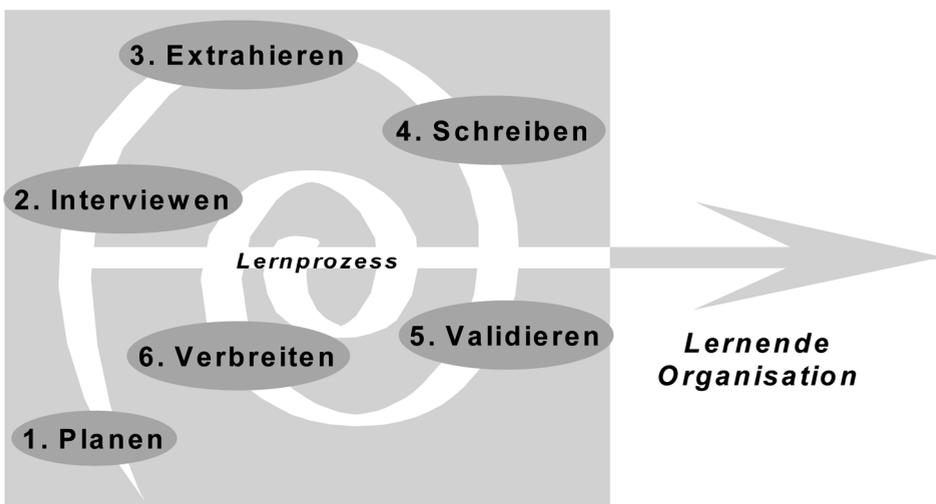


Abbildung II: Phasen des Storytelling-Prozesses

Während des Durchlaufs des gesamten Storytelling-Prozesses, aber besonders bei der Auswertung der Daten und der Erstellung der Erfahrungsgeschichten müssen nach Kleiner und Roth immer wieder folgende drei Imperative berücksichtigt werden:

1. „The research imperative“ – Damit ist das saubere wissenschaftliche Arbeiten und das sichtbare Trennen von Fakten, Zitaten, Hypothesen und Interpretationen gemeint.
2. „The pragmatic imperative“ – Mit diesem Imperativ soll sichergestellt werden, dass die Erfahrungsgeschichte auch so aufgebaut und geschrieben wird, dass sie von den Lesern akzeptiert wird und einen größtmöglichen Lerneffekt im Unternehmen anstößt.
3. „The mythic imperative“ – Hierunter ist die Berücksichtigung des Unternehmenskontextes zu verstehen, in den die Erfahrungsgeschichte eingebettet sein muss, und das Erzeugen einer Spannung für den Leser.

Diese drei Imperative gelten prinzipiell als Leitlinien und Hilfestellungen während der Methodendurchführung.

Der hier beschriebene Storytelling-Prozess des MIT ist sicherlich ein recht aufwändiges Verfahren, welches neben einem hohen zeitlichen Faktor auch viele Personalressourcen erfordert. Daher ist die Durchführung eher für besondere (Wissens-)Themen und Projekte in Unternehmen geeignet (Thier 2003). In vereinfachter Form wird dieser Storytelling-Ansatz jedoch mittlerweile erfolgreich in ganz unterschiedlichen Unternehmenskontexten eingesetzt. Neben den klassischen Einsatzgebieten Wissens- und Changemanagement wird besonders in den Themenfeldern Employer Branding, Recruiting, Marketing und PR immer mehr die Kraft von authentischen Unternehmensgeschichten erkannt. Auch für die interne Teamentwicklung und das Coaching von Teams in Konfliktsituationen lässt sich der Einsatz von Storytelling verstärkt beobachten (Thier 2010, Thier/Erlach 2013).

In Zukunft wird Storytelling für Unternehmen sicher noch deutlich an Bedeutung gewinnen, vor allem auch was die Bereiche Markenbildung und Öffentlichkeitsarbeit betrifft. Laut einer Aussage von Michael D. Rhodin, Senior Vice President der IBM Watson Group und ein Vordenker im Bereich Knowledge Management, heißen die Zukunftskompetenzen, in die junge Menschen heute investieren sollten: Mathematik und Storytelling! Laut ihm wird die Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, immer wichtiger werden (Dobiéy 2014). Der Grund darin ist sicher auch als eine Reaktion auf das neue, komplizierte Kommunikations- und Informationsumfeld, in dem wir heute leben, zu verstehen. In einer Welt, in der wir mittels Google, sozialer Netzwerke und Communities immer schneller an Informationen herankommen und mit diesen überschüttet werden, wird das Ringen um Aufmerksamkeit für Unternehmen zu einem wichtigen Gut. Und wer in Blogs, auf Facebook, Twitter und Co. die beste Geschichte über sein Unternehmen, seine Kunden, Produkte und Erfahrungen erzählen kann, wird ‚geliked‘,

„retweeted“ und kommentiert. Unternehmen werden sich künftig daher immer stärker damit auseinandersetzen müssen, wie sie sich von der Konkurrenz abheben und attraktive Inhalte mit magnetischer und viraler Wirkung entwickeln können. Eine Prognose dabei lautet: Erfolgreiche Marken werden sich durch Storytelling abheben.

Literatur

- Adaval, R., und R. S. Wyer (1998) „The Role of Narratives in Consumer Information Processing“. *Journal of Consumer Psychology* 7.3: 207-45.
- Alvarez, J. L., und C. Merchan (1992) „The Role of Narrative Diction in the Development of Imagination for Action“. *International Studies of Management & Organization* 22.3: 27-45.
- Argyris, C. (1990) *Overcoming Organizational Defenses*. New York: Prentice-Hall.
- (1993) *Knowledge for Action*. San Francisco: Jossey Bass.
- Boje, D. M. (1991) „Consulting and Change in the Storytelling Organisation“. *Journal of Organizational Change Management* 4.3: 7-17.
- (1994) „Organizational Storytelling. The Struggles of Pre-Modern, Modern and Postmodern Organizational Learning Discourses“. *Management Learning* 25: 433-61.
- Bonsen, M. (2000) „Eine neue Geschichte erzählen: Spirit, Mythen, Großgruppen-Interventionen und liturgische Systeme“. *Das Feuer großer Gruppen: Konzepte, Designs, Praxisbeispiele für Großveranstaltungen*. Hgg. M. Königswieser und M. Keil. Stuttgart: Klett-Cotta. 85-99.
- Boyce, M. E. (1995) „Collective Centring and Collective Sense-Making in the Stories and Storytelling of One Organization“. *Organizations Studies* 16.3: 107-37.
- Browning, L. D. (1991) „Organisational Narratives and Organisational Structure“. *Journal of Organizational Change Management* 4.3: 59-67.
- Bruner, J. (1990) *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Czarniawska, B. (1998) *A Narrative Approach to Organizations Studies*. Thousand Oaks: Sage.
- Denning, S. (2001) *The Springboard: How Storytelling Ignites Action in Knowledge-Era Organizations*. Woburn: Butterworth-Heinemann.
- Dobiéy, D. (2014) „As We Might Work – Die Zukunft von Wissensmanagement“. *Zukunft der Wissensarbeit: Kongressband zur KnowTech 2014*. Hgg. M. Arns, J. Bentele, J. Niemeier, P. Schütt und M. Weber. Berlin: GITO Verlag. 151-66.
- Erickson, T. (1995) „Notes on Design Practice: Stories and Prototypes as Catalysts for Communication“. <http://www.pliant.org/personal/Tom_Erickson/Stories.html> (Zugriff: 20. Nov. 2014).
- Fisher, W. R. (1987) *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value and Action*. Columbia: Univ. of South Carolina Press.

- Fuchs, W. T. (2009) *Warum das Gehirn Geschichten liebt: Mit den Erkenntnissen der Neurowissenschaften zu zielgruppenorientiertem Marketing*. München: Haufe.
- Gabriel, Y. (2000) *Storytelling in Organizations: Facts, Fiction and Fantasies*. Oxford: Univ. Press.
- Götz, I. (2001) „Empirische Erhebungen in Industriebetrieben und bürokratischen Organisationen“. *Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweise der Europäischen Ethnologie*. Hgg. S. Götttsch und A. Lehmann. Berlin: Ethnologische Paperbacks. 213-33.
- Hansen, C. H., und W. M. Kahnweiler (1993) „Storytelling: An Instrument for Understanding the Dynamics of Corporate Relationships“. *Human Relations* 46.12: 1391-1409.
- Kleiner, A., und G. Roth (1998) „Wie sich Erfahrungen in der Firma besser nutzen lassen“. *Harvard Business Manager* 5: 9-16.
- Leiber, R. B. (1997) „Storytelling: A New Way to Get Close to Your Customer“. *Fortune* 3: 102-98.
- Lehner F. (2000) *Organizational Memory*. München: Carl Hanser.
- Martin, J. (1992) *Cultures in Organizations: Three Perspectives*. New York: Oxford Univ. Press.
- Martin, J., und M. Powers (1983) „Organizational Stories: More Vivid and Persuasive Than Quantitative Data“. *Psychological Foundations of Organizational Behaviour*. Hg. B. Staw. Glenview, IL: Scott Foresman. 161-68.
- Martin, J., M. Feldman, M. Hatch und S. Sitkin (1983) „The Uniqueness Paradox in Organizational Stories“. *Administrative Science Quarterly* 28: 438-53.
- Mishler, E. G. (1986) *Research Interviewing: Context and Narrative*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Mitroff, I. I. (1983) *Stakeholders of the Organizational Mind: Toward a New View of Organizational Policy Making*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Neal, L. (2001) „Storytelling at a Distance“. *eLearn Magazine*. <<http://elearnmag.acm.org/featured.cfm?aid=566979>> (Zugriff: 20. Nov. 2014)
- Nonaka, I., und H. Takeuchi (1995) *The Knowledge-Creating Company*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- North, K. (1998) *Wissensorientierte Unternehmensführung: Wertschöpfung durch Wissen*. Wiesbaden: Gabler.
- Nymark, S. R. (2000) *Organizational Storytelling: Creating Enduring Values in a High-tech Company*. Hinnerup: Ankerhus.
- Orr, J. E. (1996) *Talking about Machines: An Ethnography of a Modern Job*. New York: Cornell Univ. Press.
- Owen, H. (1987) *Spirit: Transformation and Development in Organizations*. Potomac, MD: Abbott.
- Pennington, N., und R. Hastie (1992) „Explaining the Evidence: Testing the Story Model for Juror Decision Making“. *Journal of Personality and Social Psychology* 62: 182-206.

- Peters, T., und R. H. Waterman Jr. (1982) *In Search of Excellence: Lessons from America's Best Run Companies*. New York: Harper & Row.
- Polanyi, M. (1966) *The Tacit Dimension*. New York: Anchor Day Books.
- Reinmann-Rothmeier, G., und F. Vohle (2001) „Was Schiedsrichter, Manager und Rotkäppchen gemeinsam haben: Mit Geschichten Wissen managen“. *Zeitschrift für Führung und Organisation* 5: 293-300.
- (2002) „Pädagogisch-psychologische Ideen für die Repräsentation und Kommunikation von Wissen im Netz – ein narrativer Ansatz“. *Bild, Medien, Wissen: Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter*. Hgg. H. D. Huber, B. Lockemann und M. Scheibel. München: kopaed. 337-62.
- Reinmann-Rothmeier, G., und H. Mandl (2002) „Das unausgesprochene Problem des impliziten Wissens im Wissensmanagement“. *Grundlagen der Weiterbildung* 1: 11-14.
- Schank, R. C. (1990) *Tell Me a Story. A New Look at Real and Artificial Memory*. New York: Collier Macmillan.
- Schank, R. C., und R. P. Abelson (1995) „Knowledge and Memory: The Real Story“. *Advances in Social Cognition* 8. Hg. R. S. Wyer. Hillsdale: Erlbaum. 1-85.
- Schein, E. H. (1985) *Organizational Culture and Leadership*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Schultz, C. (1972) „A System of Cognitive Stimulation in Instructional Strategies“. *Instructional Science* 1: 313-42.
- Shaw, G. (1992) „Using Literature to Teach Ethics in the Business Curriculum“. *Journal of Business and Technical Communications* 6.2: 187-99.
- Spitzer, M. (2007) *Lernen: Gehirnforschung und die Schule des Lebens*. Heidelberg: Spektrum.
- Strauss, A. L., und J. Corbin (1990) *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park: Sage.
- Thier, K. (2003) *Die Entdeckung des Narrativen für Organisationen: Entwicklung einer effizienten Story Telling-Methode*. Hamburg: Dr. Kovač.
- (2010) *Storytelling – Eine Methode für das Change-, Marken-, Qualitäts- und Wissensmanagement*. Heidelberg: Springer.
- Thier, K., und C. Erlach (2013) „Der Storytelling-Prozess. Narrative Methoden zur Reflexion und Prävention von Teamkonflikten“. *Konfliktodynamik* 4: 272-81.
- Van Maanen, J. (1979) „The Fact and Fiction in Organizational Ethnography“. *Administrative Science Quarterly* 24: 539-50.
- (1988) *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Vance, C. M. (1991) „Formalising Storytelling in Organisations: A Key Agenda for the Design of Training“. *Journal of Organizational Change Management* 4.3: 52-58.
- Weick, K. E., und L. D. Browning (1986) „Argument and Narration in Organizational Communication“. *Administrative Science Quarterly* 12: 243-59.
- Weick, K. E. (1995) *Sensemaking in Organizations*. London: Sage.

-
- Wilkins, A. L. (1983) „Organizational Stories as Symbols Which Control the Organization“. *Organizational Symbolism*. Hgg. L. R. Pondy, P. J. Frost, G. Morgan und T. C. Dandridge. Greenwich, Connecticut: Jai Press. 69-92.
- Wilkins, A. L., und M. P. Thompson (1991) „On Getting the Story Crooked (and Straight)“. *Journal of Organizational Change Management* 4.3: 18-26.

Autorenverzeichnis

Matthias Bauer ist Professor für Englische Philologie (Literaturwissenschaft) an der Eberhard Karls Universität Tübingen (www.englit.uni-tuebingen.de). Er ist Sprecher des Graduiertenkollegs 1808 „Ambiguität: Produktion und Rezeption“ und leitet mit Sigrid Beck das linguistisch-literaturwissenschaftliche Projekt „Interpretability in Context“ im SFB 833 „Bedeutungskonstitution“. Weitere Forschungsfelder sind Religion und Literatur, Theorie und Praxis des Kommentars im Kontext der *Digital Humanities*, frühneuzeitliche englische Literatur (Shakespeare, Metaphysicals), Dickens, Emily Dickinson. Matthias Bauer ist Herausgeber der Zeitschrift *Connotations: A Journal for Critical Debate* (www.connotations.de).

Brigitte Boothe, Prof. Dr. phil., vormals Professorin für Klinische Psychologie, Psychotherapie und Psychoanalyse am Psychologischen Institut der Universität Zürich. Forschungsinteressen: Klinische Erzählforschung, Theorie und Empirie des Wünschens, Traum- und Beziehungsanalyse. Aktuelle Publikationen: Boothe, B., und A. Riecher-Rössler (2013) Hgg. *Frauen in Psychotherapie: Grundlagen – Störungsbilder – Behandlungskonzepte*. Stuttgart: Schattauer; Boothe, B. (2013) Hg. *Wenn doch nur – ach hätte ich bloss: Die Anatomie des Wunsches*. Zürich: Rüffer & Rub.

Monika Fludernik ist Professorin der Englischen Philologie an der Universität Freiburg im Breisgau und Sprecherin des Graduiertenkollegs 1767. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Erzähltheorie, „Law and Literature“, Postkolonialismus und dem 18. Jahrhundert. Sie hat in Graz studiert und promoviert, in Wien habilitiert, und längere Forschungsaufenthalte an den Universitäten Oxford, Harvard, Berkeley und Amherst verbracht und Fellowships am National Humanities Center, All Souls College Oxford, dem FRIAS und am Institut des Etudes Avancées in Paris erhalten. Ihre Monographie *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) gewann den Perkins Prize der International Society for the Study of Narrative (ISSN); ihre *Erzähltheorie – Eine Einführung* (2006) ist mittlerweile in der vierten Auflage auf Deutsch und unter dem Titel *An Introduction to Narratology* (2009) auf Englisch erschienen. Monika Fludernik ist die Herausgeberin bzw. Mitherausgeberin diverser Sammelbände, u. a. von *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature* (1998), *In the Grip of the Law: Prisons, Trials and the Space Between* (gemeinsam mit Greta Olson, 2004), *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor* (2011) sowie *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature* (mit Miriam Nandi, 2014). Sie hat auch einige Sonderhefte von Zeitschriften herausgegeben, u. a. *German Narratology, Style* 38.2-3 (mit Uri Margolin, 2004) und *Style* 48.4 zum Thema *Interior Spaces and Narrative Perspectives before 1850* (mit Suzanne Keen, 2014), sowie *Beyond the New Historicism? Recent Approaches to Early Modern Studies, Poetics Today* (mit John Drakakis,

2015). Sie stellt derzeit eine Monographie zur Gefängnismetaphorik in englischsprachiger Literatur fertig und schreibt an einer Studie zum faktualen Erzählen.

Mary Fulbrook, Mitglied der British Academy (FBA), ist Professorin für Deutsche Geschichte, Direktorin des Europäischen Instituts und Dekanin der Fakultät für Geschichte und Sozialwissenschaften am University College London. Die Absolventin der Universitäten Harvard und Cambridge ist die Autorin und Herausgeberin von mehr als zwanzig Büchern, darunter das Standardwerk *Concise History of Germany* und *A History of Germany 1918-2014: The Divided Nation*. Zu ihren jüngeren Veröffentlichungen zählen die mit dem Fraenkel-Preis ausgezeichnete Monographie *A Small Town near Auschwitz: Ordinary Nazis and the Holocaust*, sowie *Dissonant Lives: Generations and Violence through the German Dictatorships*. Die Geschichte der DDR zählt zu ihren Forschungsschwerpunkten. In diesem Feld veröffentlichte sie *Anatomy of a Dictatorship: Inside the GDR, 1949-89* und *The People's State: East German Society from Hitler to Honecker*. Zu ihren weiteren Veröffentlichungen zählen *German National Identity after the Holocaust and Historical Theory*, sowie der Sammelband *The Oxford Short History of Europe, 1945-2000*. Fulbrook war Direktorin der Sektion für Moderne Geschichte der British Academy und der britischen Gesellschaft für deutsche Geschichte (GHS), sowie Gründungsmitherausgeberin der Zeitschrift *German History*. Zurzeit fungiert sie als Ratsmitglied der British Academy, im akademischen Beirat der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, sowie als Mitglied des internationalen Beirats der Willy-Brandt-Stiftung.

Hubert Irsigler (geb. 1945), Studium der Philosophie, Theologie und semitischer Sprachen an der LMU München und Univ. Tübingen (1966-1971), Spezialstudien in alttestamentlicher Exegese, semitischer Sprachen und Altorientalistik an der LMU München (1972-1976), Promotion Dr. theol. 1976, Habilitation für Exegese des Alten Testaments und biblisch-orientalische Sprachen und Privatdozent 1983. Wissenschaftl. Assistent und Akademischer Rat am Institut für Biblische Exegese LMU München (1975-1982, 1982-1986); Lehrstuhlvertretung an der Univ. Eichstätt (1985/86); o. Professor für Alttestamentliche Wissenschaften an der Univ. Bamberg 1986-1998; 1996 Gastdozentur an der Univ. Pretoria, Südafrika. Erster Sprecher des von der DFG genehmigten Graduiertenkollegs „Anthropologische Grundlagen und Entwicklungen im Christentum und Islam“ an der Univ. Bamberg 1997. o. Professor für Alttestamentliche Literatur und Exegese an der Univ. Freiburg i. Br. 1998-2011. Mitglied der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste (seit 1995). Forschungsschwerpunkte: Althebraistik, exegetische Methodik und Hermeneutik; Psalmen, Weisheits- und prophetische Literatur des Alten Testaments, Mythosforschung, Gottesbilder des Alten Testaments in geschichtlicher Perspektive.

Bettina Korintenberg promoviert seit Herbst 2012 am DFG-Graduiertenkolleg *Faktuales und fiktionales Erzählen* der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg zu

dem Thema „Museale Narrative. Formen und Funktionen der literarischen Repräsentation und Evokation von Museen in der lateinamerikanischen Literatur der 1960er bis heute“ bei Prof. Dr. Andreas Gelz (Romanische Literaturwissenschaft). Nach dem Studium der Hispanistik, Germanistik und Kunstwissenschaften in Freiburg (Abschluss 2010), kuratierte sie am Vitra Design Museum die Ausstellung *Pop Art Design* mit (Eröffnung 2012). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Bild- und Museumswissenschaften, lateinamerikanische Literatur sowie die europäische Moderne in Kunst und Literatur.

Barbara Korte ist Professorin für anglistische Literaturwissenschaft an der Universität Freiburg. Sie war Ko-Sprecherin der Forschergruppe „Historische Lebenswelten“ an der Universität Freiburg und hat in diesem Kontext zu verschiedenen Themen populärer Geschichtsdarstellung gearbeitet. Weitere Arbeitsgebiete: Englischer Reisebericht, Kriegsberichterstattung, britische Literatur des Ersten Weltkriegs, Short Story, *Black and Asian British Cinema*, viktorianische Zeitschriftenkultur.

Dietmar Mieth war von 1981 bis 2008 Professor für Theologische Ethik/Sozialethik an der Universität Tübingen. Von 1974 bis 1981 war er Professor und Direktor am Institut für Moraltheologie der Universität Fribourg, Schweiz. Mieth studierte Philosophie, Theologie und Literaturwissenschaft, promovierte in Würzburg in der Theologie und habilitierte sich in Tübingen. Als Gründungsdirektor leitete er von 1990 bis 2001 das Interfakultäre Zentrum für Ethik in den Wissenschaften (IZEW) an der Universität Tübingen. Zudem leitete er u. a. das von der europäischen Union geförderte Europäische Netzwerk zur Biomedizinischen Ethik (1996-1999). Er fungierte als Mitglied zahlreicher Ethikkommissionen auf nationaler und EU-Ebene, darunter die Europäische Kommission (1994-2000), der Europäische Rat (1999-2003), die vom Deutschen Bundestag eingesetzte Enquete-Kommission 'Ethik und Recht der modernen Medizin' (2002-2005), sowie die Bioethik-Kommission der Deutschen Bischofskonferenz (seit 2001). Seit 2009 ist Mieth Fellow am Max-Weber-Kolleg für kultur- und sozialwissenschaftliche Studien der Universität Erfurt. Er wurde im Jahr 2007 mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet. Seine Arbeiten zur „Erfahrungsethik“ und sein Ansatz zur „narrativen Ethik“ entwickelte er im Umfeld seiner Studien zum Mystizismus Meister Eckharts. Seit 2008 ist er Präsident der Meister Eckhart Stiftung. Zu seinen zahlreichen Publikationen zählen *Die Einheit von vita activa und vita contemplativa in den Deutschen Predigten und Traktaten Meister Eckharts und bei Johannes Tauler, Moral und Erfahrung, Was wollen wir können? – Ethik im Zeitalter der Bioethik, Meister Eckhart: Mystik und Lebenskunst*, sowie die demnächst erscheinende Monographie *Meister Eckhart: Mystische Vernunft und religiöse Erfahrung*.

Johannes Rohbeck, geb. 1947, studierte Philosophie, Germanistik, Politikologie und Soziologie an der Universität Bonn und an der Freien Universität Berlin; Magister 1971; Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Philosophie der Frei-

en Universität Berlin von 1972 bis 1976; Promotion und Erstes Staatsexamen 1976; Habilitation in Philosophie 1985; Gastprofessuren in Italien und den USA; von 1993 bis 2012 Professor für Praktische Philosophie und Didaktik der Philosophie an der Technischen Universität Dresden; seit April 2012 Seniorprofessor an der Technischen Universität Dresden. Mitherausgeber des Grundrisses der Geschichte der Philosophie (begründet von F. Ueberweg), Reihe 18. Jahrhundert, Romanische Länder; Mitglied des Kuratoriums des Grundrisses. Monographien: *Egoismus und Sympathie* (1978); *Die Fortschrittstheorie der Aufklärung* (1987); *Technologische Urteilskraft* (1993); *Technik – Kultur – Geschichte* (2000); *Geschichtsphilosophie zur Einführung* (2004); *Marx* (2006); *Didaktik der Philosophie und Ethik* (2008); *Aufklärung und Geschichte* (2010); *Zukunft der Geschichte* (2013).

Karin Thier ist selbstständige Unternehmensberaterin und Mitgründerin von NARRATA Consult, einem Beratungsnetzwerk, das sich auf die Entwicklung und den Einsatz narrativer Methoden zur Wissensweitergabe spezialisiert hat. Sie arbeitet als Beraterin, Trainerin und Coach für große und mittelständische Unternehmen und Organisationen. Dr. Karin Thier hat zahlreiche Fachpublikationen zum Thema narratives Management veröffentlicht und ist Autorin von *Storytelling. Eine Methode für das Change-, Marken-, Qualitäts- und Wissensmanagement* (Springer Verlag).

Isabel Toral-Niehoff, studierte Geschichte und Arabistik in Tübingen (Dr. phil 1997), Habilitation 2008 (FU Berlin). Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Arabien und der Nahe Osten in der Spätantike; kulturelle Identität und Transferprozesse; Arabische Geheimwissenschaften; Klassische Arabische Literatur und Historiographie. Sie hat vor kurzem eine Monographie veröffentlicht: *al-Hira. Eine arabische Kulturmetropole im spätantiken Kontext* (Brill 2014). Seit 2014 arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Courant Forschungszentrum „Bildung und Religion“ (EDRIS) an der Universität Göttingen.

Jutta Weiser ist Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaftlerin am Romanischen Seminar der Universität Mannheim. Sie promovierte 2003 mit einer Dissertation zur französischen Moralistik – *Vertextungsstrategien im Zeichen des 'désordre'. Rhetorik, Topik und Aphoristik in der französischen Klassik am Beispiel der 'Maximes' von La Rochefoucauld*. Heidelberg: Winter, 2005 – und habilitierte sich 2010 an der Universität Duisburg-Essen mit der Studie – *Poetik des Pathologischen. Medizin und Romanliteratur in Spanien (1880-1905)*. Rombach: Litterae, 2013. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen u. a. in den Bereichen Literatur und Medizin, Literatur- und Kulturtheorie, Psychoanalyse, Intermedialität, Autorschaftskonzepte und Autofiktion. Dazu hat sie zuletzt mit Christine Ott den Band – *Autofiktion und Medienrealität: Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg: Winter, 2013 – herausgegeben und in der *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123.4 (2013) den Artikel „Der Autor im Kulturbetrieb: Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion“ veröffentlicht.

Bernhard Zimmermann, seit 1997 Ordinarius für Klassische Philologie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Studium in Konstanz und London, Promotion 1983, Habilitation 1988, Lehrtätigkeit in Konstanz, Zürich, Basel, Bern, Düsseldorf, Pisa. Forschungsschwerpunkte im Drama der Antike, dem griechisch-römischen Roman, der griechischen Chorlyrik, der augusteischen Dichtung und der Rezeption antiker Literatur. Herausgeber mehrerer Zeitschriften und des Handbuchs der Altertumswissenschaft.