

I.  
Angewandte Fiktionstheorie



# Fiktion und Autopoiesis

## Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*

*In memoriam Eckhard Höfner (1944–2010)*

### Einleitung

Die poetische Fiktion steht seit Platon unter gravierendem Verdacht. Der Philosoph Sokrates weist dem Rhapsoden Ion nämlich im gleichnamigen Dialog nach, dass er, der behauptet, Homer besser als alle anderen zu verstehen und damit auch die in Homers Epen behandelten Wissensgebiete zu beherrschen, im Grunde gar nichts weiß – zumindest weniger als etwa der Wagenlenker, der Arzt oder der Feldherr in seinem jeweiligen Fachgebiet. Im 10. Buch der *Politeia* (604–605) wird von Sokrates alsdann begründet, weshalb die Dichter im idealen Staat nichts zu suchen haben: Ihre Werke sind nämlich (a), »gegen die Wahrheit gehalten, wertlos«, weil sie als Nachahmungen von Seiendem vom Reich der Ideen in zweifachem Grade entfernt sind; und sie sind (b) tadelnswert, weil sie die niederen Regungen der Seele darstellen und nicht die edlen.<sup>1</sup> Heinz Schlaffer hat den bei Platon virulenten Konflikt zwischen Philosophie und Poesie als Indiz eines historischen Ablösungs- und Ausdifferenzierungsprozesses gedeutet: »Der Philosoph enterbt den Dichter, indem er ihm die Fähigkeit abspriecht, Wissen zu überliefern; das Zeugnis der Musen erkennt er nicht mehr an. Damit verliert die Poesie ihre soziale Aufgabe, Lehre und Weisheit zu sein, an die Philosophie der Gebildeten und an die Religion des Volkes.«<sup>2</sup> Poetische Fiktion und Episteme stehen somit seit Platon in einem grundlegenden Gegensatz zueinander; erstere wird durch letztere delegitimiert.

In der Geschichte der abendländischen Dichtung zeigt sich immer wieder die schwere Belastung dieser Hypothek. Weil die poetische Fiktion keine Wahrheit im philosophischen – oder modern gesprochen: im wis-

---

1 Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. u. übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998, S. 404.

2 Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philosophischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2005 (<sup>1</sup>1990), S. 21.

senschaftlichen – Sinne enthält (vgl. den alten Topos »Dichter lügen«), unterliegt sie einem besonderen Rechtfertigungszwang.<sup>3</sup> Dies gilt vor allem für den Roman, dessen »systematisch legitime Stelle in unserer traditionellen Ästhetik« nach einer These von Hans Blumenberg durch das Fortwirken des Platonismus in der abendländischen Ästhetik infrage gestellt wird, was den Roman »zu einer *Gattung des schlechten ästhetischen Gewis-*

- 3 Auch in der zeitgenössischen Fiktionstheorie findet man noch vereinzelte Reflexe der platonischen Auffassung, insbesondere bei Searle, dem zufolge ein behauptender Sprechakt im Rahmen eines fiktionalen Textes nicht die zum Gelingen des Sprechaktes erforderlichen Regeln erfüllt, nämlich (1) die wesentliche Regel (»Wer etwas behauptet, legt sich auf die Wahrheit der ausgedrückten Proposition fest.«), (2) die Vorbereitungsregeln (»Der Sprecher muß in der Lage sein, Belege oder Gründe für die Wahrheit der ausgedrückten Proposition anzuführen.«), (3) eine Art kommunikativer Relevanzregel (»Die Wahrheit der ausgedrückten Proposition darf im Äußerungskontext nicht sowohl für den Sprecher als auch für den Hörer offensichtlich sein.«), (4) die Aufrichtigkeitsregel (»Der Sprecher legt sich auf die Überzeugung fest, dass die ausgedrückte Proposition wahr ist.« – alle Zitate bei John R. Searle, »Der logische Status fiktionaler Rede«, in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36, hier S. 25). Als platonisches Erbe lässt sich die programmatische Fixierung auf Wahrheit deuten: In jeder der von Searle formulierten Regeln kommt explizit der Wahrheitsbegriff vor. Da nun aber eine fiktionale Behauptung von einer nicht-fiktionalen formal nicht zu unterscheiden ist, kommt Searle in die Verlegenheit, dass er den fiktionalen Sprechakt nur mittels großer argumentativer Verrenkungen beschreiben kann, etwa indem er sagt: »Die vorgegebenen Vollzüge illokutionärer Akte, die das Schreiben eines fiktionalen Werkes konstituieren, bestehen im tatsächlichen Vollzug von Äußerungsakten, mit der Intention, jene horizontalen Konventionen in Kraft treten zu lassen, welche die gewöhnlichen illokutionären Festlegungen der Äußerungen außer Kraft setzen.« (Ebd., S. 30) Genette hat in seiner Kritik an Searle gezeigt, dass das Hauptproblem seines Ansatzes die Nicht-Unterscheidung zwischen textexternem Autor und textinternen Sprechinstanzen (Erzähler, Figuren) ist (Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991, S. 46ff.). Diese Nicht-Unterscheidung ist ursächlich für Searles Annahme, dass eine Behauptung im Rahmen eines fiktionalen Textes neben der Tatsache, dass es sich um eine unechte, eine Als-ob-Behauptung handelt (weil ja die Regeln für das Gelingen eines deklarativen Sprechaktes nicht erfüllt sind und die fiktionale Behauptung daher nur so tut, als wäre sie eine echte Behauptung), nicht zugleich noch etwas anderes sein könne, nämlich die Grundlage eines fiktionalen Sprechaktes. Dazu sagt Genette: »Produire des assertions feintes (ou feindre de produire des assertions) ne peut donc pas exclure *a priori* qu'en les produisant (ou en feignant de les produire) on accomplisse réellement un autre acte, qui est de produire une fiction.« (Dass man fingierte Aussagen hervorbringt [oder dass man fingiert, man brächte Aussagen hervor], kann somit nicht von vornherein ausschließen, dass man durch ihr tatsächliches (oder vorgebliches) Hervorbringen in Wirklichkeit einen anderen Sprechakt vollzieht, der darin besteht, eine Fiktion zu erzeugen.) (S. 48f.) Zur pragmatischen Analyse des fiktionalen Diskurses als einer Als-ob-Handlung siehe Rainer Warning, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.

sens werden ließ, deren Überwindung oder deren Assimilation an andere legitime Gattungen die kaum je verstummende Forderung wurde«.4

Dieses »schlechte ästhetische Gewissen« zeigt sich in besonders virulenter Weise in solchen Texten, die den Gegensatz von Fiktion und Nicht-Fiktion direkt zum Thema und zum Bestandteil ihrer Struktur machen. Hier ist zum einen an Stendhals *Le Rouge et le Noir* und Flauberts *Madame Bovary* zu denken, musterbildende Vertreter des modernen, wirklichkeitsdarstellenden5 Romans. Beide Texte sind geprägt durch das Spannungsverhältnis zwischen der Kritik an der literarischen Fiktion und der von ihr ausgehenden Faszination. Zum anderen ist auf das sehr viel ältere Paradigma des komischen Anti-Romans zu verweisen, dem Texte wie *Don Quijote* von Cervantes, *Tristram Shandy* von Sterne, *Jacques le Fataliste* von Diderot oder *Siebenkäs* von Jean Paul angehören. Die komischen Anti-Romane, die einen wesentlichen Strang in der Geschichte des modernen Romans bilden, zeigen, indem sie die Fiktion in der Fiktion selbst zur Darstellung bringen, worin die Möglichkeiten der Fiktion im Verhältnis zur Episteme bestehen.

Einige dieser Möglichkeiten möchte ich im Folgenden anhand des *Don Quijote* genauer untersuchen.6 Es geht mir dabei nicht darum, den literarischen Text primär oder gar ausschließlich als eine Manifestation oder einen Indikator epistemischer Voraussetzungen zu interpretieren und damit seinen literarischen Eigenwert zu negieren. Ich betreibe also keine Diskursanalyse im Foucault'schen Sinne, wenngleich ich natürlich an diskursanalytische Studien zu *Don Quijote* dankbar anknüpfen kann. Stattdessen ist es mein Anliegen, danach zu fragen, wie im *Don Quijote* das für Literatur seit jeher konstitutive Oppositionspaar Fiktion vs. Episteme korreliert und inszeniert wird und welche Bedeutungseffekte sich daraus ergeben. Die Ergebnisse dieser Analyse sollen dann Aufschluss über den epistemischen Status der Literatur geben. Als zur Beschreibung der Spezi-

---

4 Hans Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 9–27, hier S. 16 (Hervorh. im Text).

5 Zur intrikaten Problematik der Wirklichkeitsdarstellung im französischen Roman des 19. Jahrhunderts vgl. die grundlegende, epistemologisch informierte Darstellung bei Eckhard Höfner, *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1980.

6 Vgl. komplementär hierzu den Beitrag »Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion«, im vorliegenden Band, S. 69–94.

fik des *Don Quijote* besonders nützlich wird sich der Begriff der Autopoiesis (im Sinne von Maturana, Varela und Luhmann) erweisen.<sup>7</sup>

### 1. Die epistemische Ambivalenz der Fiktion im *Don Quijote*

Im Prolog des *Don Quijote* sagt der Erzähler über die Intention seines Textes, dass es ihm vor allem darum zu tun sei, die Leser vor der Gefährlichkeit der wirklichkeitsfremden Ritterromane, vor deren »fabulosos disparates«, zu warnen. So richtet ein im Prolog zitierter anonymer Freund folgende Worte an den Erzähler: »esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías.«<sup>8</sup> Der Text schreibt sich also selbst ein didaktisch-moralisches Ziel zu, welches im Einklang mit der Wissens- und Diskursordnung seiner Zeit steht, in der literarische Texte einerseits unterhaltsam, andererseits belehrend sein sollen – eine letztlich auf das Horazische *prodesse et delectare* zurückführbare Auffassung.<sup>9</sup>

Die Kritik an den Ritterromanen erfolgt nun im *Quijote* bekanntlich dadurch, dass ein Protagonist inszeniert wird, der zum Opfer seiner eige-

---

7 Der Begriff *Literatur* wird im vorliegenden Zusammenhang nicht weiter problematisiert. Dass man ihn nicht ohne Weiteres ahistorisch verallgemeinern kann, ist allseits bekannt. Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin 2017, S. 20–34.

8 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990, S. 18 (diese Ihre Schrift zielt nur darauf ab, die Autorität und den Stellenwert in Zweifel zu ziehen, den in der Welt und beim Volk die Ritterbücher besitzen).

9 Zu den historischen Bedingungen dieser Wissensordnung vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, »Selbstbestimmung und Identität im *Don Quijote*. Das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten«, in: Wolfgang Matzat/Bernhard Teuber (Hg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, S. 293–303, hier S. 296: »[...] unter dem wachsenden Mißtrauen der kirchlichen Autorität konnte der Roman dem Frivolitäts-, ja dem Heterodoxie-Verdacht (und damit dem Verbot) nur dann entgehen, wenn er die Unterhaltung mit Belehrung und das Vergnügen mit moralischer Reflexion verband.« Um ein weiteres zeitgenössisches Beispiel zu nennen, sei hier auf Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* verwiesen, dessen Textstruktur geradezu programmatisch in zwei Teile zerfällt: die pikareske Handlung (*delectare*) und die diese quantitativ überwuchernden moralisierenden Kommentare und Reflexionen des Erzählers (*prodesse*), welche zu ersteren allerdings insofern in einem widersprüchlichen Verhältnis stehen, als die in den Kommentaren und Reflexionen formulierten moralischen Regeln und Maximen vom Handlungsverlauf weitgehend konterkariert werden – zumindest auf der paradigmatischen Ebene des Textes.

nen Lesesucht wird.<sup>10</sup> Er glaubt vorbehaltlos an die Wahrheit und Wirklichkeit dessen, was in den Büchern geschrieben steht, wobei er weder einen Unterschied zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung noch einen solchen zwischen Büchern und Wirklichkeit anerkennt. Die von Don Quijote über alles geliebten Ritterbücher haben für ihn nicht fiktionalen, sondern epistemischen Status. Was er in den Büchern gelesen hat, versucht er folgerichtig in seiner Wirklichkeit nachzuerleben. Er wird dadurch zum komisch-grotesken Nachfolger seiner Helden Roland, Amadís de Gaula und vieler anderer. Seiner Weltwahrnehmung fehlt die Fähigkeit, kategoriale Differenzen wie diejenige zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu erkennen; sie steht im Zeichen der Ähnlichkeit, der universellen Analogie und der motivierten Zeichen.

Michel Foucault hat Don Quijote daher als »le héros du Mème« bezeichnet.<sup>11</sup> Er unterziehe die Welt einer Lektüre, deren Ziel es sei, die auf der epistemischen Ebene verlorengegangene Ähnlichkeit wiederzugewinnen, das Auseintreten von Sprache und Welt, von Zeichen und Dingen rückgängig zu machen. Insofern lasse sich der laut Foucault um 1600 einsetzende Umbruch von der Episteme der Ähnlichkeit hin zur Episteme der Differenz und der Repräsentation am Roman des Cervantes ablesen. Als »héros du Mème« verkörpert Quijote für Foucault demnach die Episteme der Renaissance, während seine Umwelt bereits im Zeichen der Episteme des klassischen Zeitalters lebe. Aus diesem epistemisch fundierten Widerspiel zwischen dem Helden und seiner Umwelt gewinne der Roman sein Thema. Foucault nimmt hier, wie man sieht, die literarische Fiktion als Belegmaterial für seine Diskursarchäologie in Anspruch. Diese Vorgehensweise, die ja in der Wissenschaft durchaus namhafte Vorbilder hat (man denke insbesondere an Sigmund Freud),<sup>12</sup> setzt voraus, dass sich in literarischen Texten außerliterarisches Wissen sedimentieren kann, dass al-

---

10 Carlos Fuentes liest den *Don Quijote* als grundlegende Kritik der Lektüre, die sich mit einer Kritik der literarischen Produktion verbinde: »Cervantes [...] es el primer novelista que radica la crítica de la creación dentro de las páginas de su propia creación, *Don Quijote*. Y esta crítica de la creación es una crítica del acto mismo de la lectura.« (*Cervantes o la crítica de la lectura*, México 1976, S. 32f. – Cervantes [...] ist der erste Romanautor, der die Kritik an dem von ihm selbst Geschaffenen auf den Seiten desselben verankert, im *Don Quijote*. Und diese Kritik am eigenen Schaffen ist eine Kritik am Leseakt.) Hier zeigt sich die komplexe Selbstreferentialität des Romans.

11 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 60.

12 Freud hat nicht nur den für die Psychoanalyse zentralen Begriff des Ödipus-Komplexes aus der Literatur abgeleitet, sondern auch den Begriff des Unheimlichen in einer Aus-

so Fiktion und Episteme, anders als Platon es nahelegt, nicht in Opposition zueinander stehen.<sup>13</sup>

Bernhard Teuber knüpft an Foucault an, zeigt aber in seiner Interpretation der Episode von der Höhle des Montesinos (II, 22), dass Quijote der Episteme der Ähnlichkeit nicht unreflektiert und unmittelbar verhaftet bleibt, sondern dass die »Signaturen einer ähnlichen Semiotik immer schon durch den Reflexionsprozeß seiner [sc. Quijotes] subjektiven Imagination hindurch angeeignet und transformiert worden sind.«<sup>14</sup> Bei Quijote verbinde sich die Wahrheitssuche im Zeichen der Ähnlichkeit mit einer modernen Subjektivität, die ihr Korrelat in der ästhetischen Erfahrung habe. Don Quijotes Kommentar über die Höhle des Montesinos, so Teuber, »steuert nichts zum aktuellen Wissen über die Welt bei, wie dies sein Urheber irrigerweise glaubt, aber er bewahrt für den Zuhörer eine ästhetische Faszinationskraft, weil er sich unter Absehung von Wahrheitsansprüchen an der vorgetragenen Erzählung zu erfreuen vermag.«<sup>15</sup>

Wenn man Teubers These zuspitzt, so ist der *Don Quijote* also nicht, wie es vordergründig den Anschein hat, eine Kritik an der Fiktion, sondern im Gegenteil eine Apologie der Fiktion und der durch sie ermöglichten ästhetischen Erfahrung, die sich jenseits des Epistemischen situiert. Es wäre im Übrigen, so möchte ich hinzufügen, auch sehr verwunderlich, wenn ein Autor 1000 Seiten lang in stets neuen Anläufen vor den Gefahren der literarischen Fiktion zu warnen versuchte. Ein Text, der sich in dieser plattsatirischen Intention erschöpfte, wäre ziemlich bald schon sehr langweilig und eindimensional, und das kulturelle Gedächtnis hätte ihn mit Sicherheit nicht seit nunmehr über 400 Jahren bewahrt und tradiert.

---

einandersetzung mit E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* entwickelt. Vgl. auch seine Schrift *Der Wahn und die Träume in W. Jensens* Gradiva (in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 9–85) in der er Probleme des Unbewussten an einem literarischen Text illustriert.

13 Foucault definiert Wissen als »ensemble d'éléments, formés de manière régulière par une pratique discursive« (*L'archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 238). Eine »pratique discursive« kann sich in medizinischen Fachbeiträgen, in Verwaltungsvorschriften, aber auch in literarischen und philosophischen Texten manifestieren. Zum Zusammenhang von literarischer Fiktion und Episteme im Sinne Foucaults vgl. auch Klaus W. Hempfer, »Ariosts *Orlando Furioso*. Fiktion und Episteme«, in: Hartmut Boockmann et al. (Hg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995, insbes. S. 47–50, sowie die Beiträge im zweiten Teil des vorliegenden Bandes.

14 Bernhard Teuber, *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalischen Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen 1989, S. 275.

15 Ebd., S. 276.



Ich möchte im Folgenden in Anknüpfung an Teuber anhand der Kapitel 32 bis 35 des ersten Teils des *Don Quijote* die Komplexität des Verhältnisses von Fiktion und Episteme weiter untersuchen. Dabei möchte ich im Unterschied zu Teuber mein Augenmerk besonders auf jene Textstellen richten, in denen der Fiktion selbst, von der Teuber sagt, sie verzichte auf Wahrheitsanspruch, eine epistemische Funktion zugesprochen wird. Im Mittelpunkt der Kapitel 32 bis 35 des ersten Teils steht die »Novela del curioso impertinente«, eine relativ lange und – im Gegensatz etwa zu den Erzählungen von Grisóstomo/Marcela, Cardenio/Luscinda, Dorotea/Fernando und dem Gefangenen<sup>16</sup> – von der Haupthandlung unabhängige Erzählung zweiten Grades, deren Text man in einem Bücherkoffer entdeckt. Dieser Koffer befindet sich im Besitz eines Gastwirts, bei dem Quijote und seine Begleiter nach dem Aufenthalt in der Sierra Morena eingekerkert sind. Der Wirt glaubt ähnlich wie Don Quijote bedingungslos an die Wahrheit des geschriebenen Wortes, ist also eine Art Doppelgänger des Protagonisten. Im Gespräch mit dem Pfarrer (Kap. 32) geht es um »los libros de caballerías«, welche der Wirt nicht weniger liebt als sein Bruder im Geiste Don Quijote.

In diesem Gespräch wird insbesondere die Opposition erfundene vs. wahre Geschichten hervorgehoben. Während der Wirt alles, was geschrieben wurde, in gleicher Weise für wahr hält, macht der Pfarrer einen Unterschied zwischen der historiographischen und der fiktionalen Darstel-

---

16 Zu den »novelas intercaladas« im *Quijote* vgl. unter anderem Georges Güntert, »*El Curioso impertinente*, novela clave del *Quijote*«, in: Manuel Criado de Val (Hg.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid 1981, S. 783–788; Hans-Jörg Neuschäfer, »*El Curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea«, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990), S. 605–620 und ders., »Selbstbestimmung und Identität im *Don Quijote*. Das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten«, Joachim Küpper, »Die *novelas intercaladas* in Cervantes' *Quijote*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), S. 387–421. Alle Autoren betonen den strukturellen Sonderstatus der »Novela del curioso impertinente«, der sich zum einen aus der diegetischen Diskontinuität der Erzählung in Bezug auf die Haupthandlung ergibt, zum anderen aus zahlreichen thematischen Bezügen zu derselben. Die wichtigste thematische Korrespondenz zwischen dem »Curioso impertinente« und der Haupthandlung ist zweifelsohne die partielle Äquivalenz zwischen Anselmo und Quijote: »De la misma forma que Don Quijote, Anselmo se inspira en un modelo ideal y toma como base de su concepción de la virtud un santo heroísmo resistente a todas las tentaciones.« (Neuschäfer, »*El Curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea«, S. 611 – Ebenso wie Don Quijote orientiert Anselmo sich an einem idealen Modell und legt seiner Auffassung von Tugend einen heiligen, allen Verführungen widerstehenden Heroismus zugrunde.) Dies erlaubt es, Aussagen, die sich aus einer Interpretation des »Curioso impertinente« ergeben, auch auf den Gesamttext zu beziehen, was im Folgenden geschehen soll.

lung von ritterlichen Helden. Die Fiktion wird vom Pfarrer aufgrund ihres fehlenden Wahrheitsgehaltes abgewertet und ihr wird die Funktion des bloßen Zeitvertreibs zugewiesen.<sup>17</sup> Die Opposition erfunden vs. wahr wird durch die Bücher *Don Cirongilio de Tracia* und *Felixmarte de Hircania* einerseits sowie *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba* andererseits markiert. Dabei ist zu bedenken, dass der zuletzt genannte Held in einem Zusammenhang mit der im Anschluss an das Literaturgespräch vom Pfarrer in Abwesenheit Don Quijotes vorgelesenen »Novela del curioso impertinente« steht. So heißt es am Ende des 35. Kapitels, dass Lotario, eine der Hauptfiguren dieser Novelle, in einer Schlacht gefallen sei, die zwischen Monsieur de Lautrec und eben jenem Gran Capitán Gonzalo Fernández (beziehungsweise Hernández) de Córdoba im Königreich Neapel stattgefunden habe. Diese Schlacht<sup>18</sup> situiert die »Novela« in einer historischen Zeit, die ca. 100 Jahre vor dem Erscheinen des *Don Quijote* liegt. Damit ist ein wichtiger Aspekt dieser eingeschobenen Erzählung benannt, nämlich der einer in historischer Wahrheit eingebetteten Geschichte.

Auf der anderen Seite ist diese Geschichte eine fiktive, die ihren Ausgang von einer Episode des *Orlando Furioso* nimmt, jenes berühmten komisch-phantastischen Epos, welches von Ludovico Ariosto in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts am Hof von Ferrara geschaffen wurde. Dieser Text, in dem in subtiler Ironie die seit dem Mittelalter bekannten Traditionen des Ritterromans und des Heldenepos miteinander verbunden werden,<sup>19</sup> ist bekanntlich eines der Lieblingsbücher von Don Quijote; sein Held Roland wird von ihm immer wieder als vorbildhaft zitiert und

---

17 »Mirad, hermano – tornó a decir el cura –, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo [...].« (*Don Quijote*, S. 343) (Ihr müsst bedenken, Bruder – sagte nun wiederum der Pfarrer –, dass es niemals auf der Welt einen Felixmarte de Hircania gab und auch keinen Cirongilio de Tracia ebenso wenig wie andere solche Ritter, von denen uns die Ritterbücher berichten, denn all das wurde von müßigen Geistern erfunden und erdichtet, mit dem Wirkziel, wie Ihr selbst sagt, dass man sich die Zeit damit vertreibe [...].)

18 Cervantes, *Don Quijote*, S. 390. Im Kommentar von Martín de Riquer wird die Schlacht als die »batalla de Ceriñola [sc. Cerignola]« identifiziert, welche am 28. April 1503 in Apulien stattgefunden hat.

19 Zur Stellung des *Orlando Furioso* in der Geschichte des vormodernen Romans vgl. Karlheinz Stierle, »Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit«, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, S. 253–313, hier S. 297–310.

imitiert.<sup>20</sup> Der *Furioso* wird nun auch im hier interessierenden Zusammenhang genannt, als es um einen Test geht, den eine Figur vornimmt, nämlich den Test auf die Treue der Ehefrauen («la prueba del vaso»),<sup>21</sup> den Rinaldo im *Furioso* jedoch klugerweise verweigert.<sup>22</sup> Dieser Test ist der Kern, um den herum sich die Handlung des »Curioso impertinente« entfaltet.

Durch die Rahmung des »Curioso impertinente« – auf der einen Seite eine historische Einbettung, auf der anderen Seite der Verweis auf die Fiktion des *Orlando Furioso* – entsteht ein deutliches Spannungsverhältnis, welches die Ambivalenz der Einstellung gegenüber der Fiktion erkennbar werden lässt.<sup>23</sup> Die »Novela del curioso impertinente« ist sowohl eine Fiktion als auch eine Erzählung mit historischem Wahrheitsanspruch, und sie ist eine Erzählung, in der die Fiktion immer wieder auch in expliziter Weise thematisiert wird. So wird der *Furioso* von Lotario als »ficción poética« bezeichnet, die dennoch einen Wahrheitskern besitze: »tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados.«<sup>24</sup> Mit diesem Verweis auf die literarische Fiktion des *Orlando Furioso*

20 Zu wichtigen strukturellen Übereinstimmungen zwischen *Don Quijote* und dem *Orlando Furioso* vgl. Margot Kruse, »Ariost und Cervantes«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961 [=1962]), S. 248–264. Auch die poetologischen Diskussionen über die »libros de caballerías« (Kap. 47 bis 50 des ersten Teils) verweisen, wie Klaus W. Hempfer, »Il dibattito sul ›romanzo‹ nel Cinquecento italiano e la teoria dei ›libros de caballerías‹ nel *Don Quijote*«, in: Javier Gómez-Montero/Bernhard König (Hg.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*, Salamanca 2004, S. 19–33 nachweist, auf den *Orlando Furioso*.

21 Cervantes, *Don Quijote*, S. 353.

22 Vgl. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, hg. v. Cesare Segre, Milano 1998 (1976), Gesänge XLII und XLIII.

23 Diese Ambivalenz wird auch auf der Figurenebene markiert. So kommentiert am Ende der Pfarrer den eben vorgelesenen Text mit folgenden Worten: »Bien [...] me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta.« (Cervantes, *Don Quijote*, S. 390f. – Gut [...] erscheint mir diese Geschichte; aber ich kann nicht glauben, dass sie wahr ist; und wenn sie erfunden ist, hat der Autor sie schlecht erfunden, denn man kann sich nicht vorstellen, dass es einen so törichten Ehemann gäbe, der eine so kostspielige Erfahrung wie Anselmo machen wollte. Hätte dieser Fall sich zwischen einem Liebhaber und einer Dame ereignet, könnte es angehen; aber zwischen Ehemann und Ehefrau ist es ein Ding der Unmöglichkeit; was indes die Art und Weise des Erzählens betrifft, so bin ich nicht unzufrieden.) Drei Ebenen werden hier unterschieden: die Qualität des Erzählens, die Opposition wahr vs. erfunden und die Wahrscheinlichkeit des Erzählten.

24 Cervantes, *Don Quijote*, S. 353 (enthält moralische Geheimnisse, die Beachtung, Verständnis und Nachahmung verdienen).

versucht Lotario seinen eifersüchtigen Freund Anselmo davon abzubringen, dass er seine Frau unnötig auf die Probe stellt. Diese Doppelung – einerseits Fiktion (und implicite somit Wertlosigkeit), andererseits »secretos morales« – ist von zentraler Bedeutung, zeigt sie doch, dass in der Fiktion die Wahrheit, das Wissen, die Episteme verborgen sein kann. Fiktion als das zu Imitierende, als Rezeptwissen ist nun nicht schon epistemische Wahrheit im Sinne von Foucault, aber es ist doch immerhin ein Wissen, welches es wert ist, berücksichtigt zu werden, zumal seine Berücksichtigung einem viel Leid ersparen kann.

Nun kann man zwar sagen, dass sich das Rezeptwissen der Bücher im *Quijote* in der Regel als wirkungslos erweist. Quijote imitiert die Handlungsweisen der Helden seiner Ritterbücher und scheitert an einer Wirklichkeit, in der diese Verhaltensweisen als inadäquat erscheinen. Aber in der »Novela del curioso impertinente« ist nun signifikanterweise gerade das Gegenteil der Fall. Die Fiktion des *Orlando Furioso* ist es, welche die Lösung enthält: »Verweigere den Keuschheitstest, gib deiner Neugierde nicht nach, dann wirst du die Katastrophe vermeiden.« An diese Devise hält sich der Protagonist Anselmo allerdings nicht; und die Missachtung dieses Wissens führt zur Katastrophe. Insofern kann man sagen, dass auch hier in gewisser Weise eine Apologie der Fiktion vorliegt, und zwar nicht, wie im Falle der Höhle des Montesinos, im Sinne einer ästhetischen Haltung, sondern in dem Sinne, dass der fiktionale Text Träger eines verborgenen Wissens sein kann.

Auf der anderen Seite muss man erkennen, dass die Fiktion nicht nur positives Wissen vermittelt, sondern auch eine negative Wirkung zeitigen kann. Das zeigt sich am Beginn der Erzählung. Auslöser der Katastrophenhandlung ist nämlich Anselmos Wunsch, die Treue seiner Frau Camila auf die Probe zu stellen. Aus einem Gespräch zwischen Anselmo und seinem Freund Lotario geht klar hervor, dass Anselmo mit dem Ist-Zustand seiner glücklichen Ehe nicht zufrieden ist, dass also sein Sinn sich nicht auf das richtet, was ist, sondern auf das, was möglicherweise sein könnte. Damit situiert er sich in der altbekannten aristotelischen Opposition Dichtung vs. Geschichtsschreibung. Letztere handelt von dem, was wirklich geschehen ist, erstere von dem, was sein könnte. Karl Eibl spricht in diesem Zusammenhang von der »Nichtwelt«.<sup>25</sup> Es ist Eibl zufolge die Funktion der literarischen Fiktion, die Nichtwelt darzustellen und zu strukturieren.

---

25 Vgl. Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 12–30. Vgl. auch Mario Vargas Llosa, »Cervantes y la ficción«, in: William Mejías López (Hg.), *Mo-*

Insofern besteht ein Zusammenhang zwischen Fiktion und Phantasie beziehungsweise Imagination.<sup>26</sup> Die imaginierende Vorstellung des Möglichen zeitigt nun aber im Falle des »Curioso impertinente« fatale Konsequenzen, führt sie doch dazu, dass der Freund Lotario, der sich dem Ansinnen zunächst verweigert, sich aus Freundschaft zur Verfügung stellt und die Treue Camilas auf die Probe stellt, sie schließlich verführt und dadurch die glückliche Ehe zwischen Anselmo und Camila zerstört. Dabei werden Simulationen und Fiktionen eingesetzt, es kommt zu komplexen Überlagerungen von Inszenierungen und zu dramatischen Situationen diskrepanter Informiertheit, etwa wenn Camila und Lotario nach dem Ehebruch gegenüber Anselmo so tun, als hätte dieser nicht stattgefunden. Hier spielt die Fiktion also eine höchst problematische Rolle, denn sie führt nicht nur dazu, dass der von allen Protagonisten perhorreszierte Ehebruch stattfindet, sondern auch, dass die Protagonisten am Ende den Tod finden. Gleichzeitig aber ist die literarische Fiktion dasjenige Element, welches das Wissen in sich birgt, das genügt hätte, um die katastrophalen Konsequenzen der ungezügelten Neugierde auf die Nichtwelt zu verhindern. Darin zeigt sich deutlich die grundlegende Ambivalenz der Fiktion. Das wiederum ist paradigmatisch für den Gesamttext, der ja in umfassender Weise ein Metaroman ist, in dem die Fiktion in vielfacher Weise dargestellt, reflektiert und perspektiviert wird.

---

*rada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, Bd. 2, San Juan 2002, S. 1659–1670, hier S. 1661: »Una ficción es [...] un acto de rebeldía contra la vida real« beziehungsweise »el transitorio alivio de una insatisfacción existencial« (Eine Fiktion ist [...] ein Akt der Auflehnung gegen die Wirklichkeit beziehungsweise die vorübergehende Befreiung von einer existentiellen Unzufriedenheit).

- 26 Zur grundlegenden Bedeutung des Imaginären im Rahmen einer Theorie der Fiktion vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993. Isters triadisches Modell, welches das Fiktive, das Reale und das Imaginäre in Bezug zueinander setzt, zielt auf eine Überwindung der binären Opposition Fiktion vs. Wirklichkeit. Diese Opposition, so Iser, sei fragwürdig, weil es im fiktionalen Text »sehr viel Realität« gebe, »die nicht nur eine solche identifizierbarer sozialer Wirklichkeit sein« müsse, »sondern ebenso eine solche der Gefühle und Empfindungen sein« könne (S. 19). Die Wiederholung lebensweltlicher Realität aber geschehe im Akt des Fingierens nicht mit dem bloßen Zweck, diese Wirklichkeit zu bezeichnen. Im Akt des Fingierens bringe sich »ein Imaginäres zur Geltung, das mit der im Text wiederkehrenden Realität zusammengeschlossen« werde (S. 20), dergestalt, dass »sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten« (ebd.) aufheben. Vgl. auch den Beitrag »Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien« im vorliegenden Band, S. 95–114.

## 2. Die Fiktion aus differenztheoretischer Perspektive

Der *Don Quijote* enthält, wie im Folgenden genauer gezeigt werden soll, eine implizite Theorie der Fiktion, welche man als differenztheoretisch bezeichnen könnte.<sup>27</sup> Das Problem der Fiktion wird im *Don Quijote* mindestens in vierfacher Weise beleuchtet:

(1) Durchweg thematisch ist auf einer ersten Ebene die die Handlung überhaupt erst in Gang setzende Wahnvorstellung des Protagonisten, der zu viele Ritterbücher gelesen, darüber den Verstand verloren hat und nun fälschlicherweise glaubt, er sei selbst ein Ritter. Er verwechselt zwei zu trennende Ebenen: die der dichterischen Fiktion und die der Wirklichkeit, in der er lebt. Diese seine Verwechslung aber bringt die normalerweise getrennten Sphären der Lebenswelt und der livresken Fiktion in Berührung miteinander. Dadurch wird erkennbar, dass der Gegensatz von Fiktion und Nicht-Fiktion konstitutiv für einen wie auch immer gearteten Umgang mit Wirklichkeit ist. Die Wirklichkeit bedarf der Fiktion als ihres Gegenbildes, um als Wirklichkeit in den Blick zu kommen. Nur wer den eingebildeten Ritter Don Quijote in seinem buchgespeisten Wahn erlebt, der erkennt im Gegenzug dazu das differentiell zu diesen Büchern sich konstituierende Wirkliche, das ja als solches zunächst einmal neutral und markierungslos ist und ohne spezifische Codierungsregeln in einem Buch

---

27 Eine differenztheoretische Theorie der Fiktion findet sich bei Remigius Bunia, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007, S. 98ff. Nachdem es keine Markierungen gibt, die einen Sprechakt stets mit Sicherheit und eindeutig als fiktional ausweisen, ist Bunia zufolge in jedem Falle eine grundlegende Entscheidung des Beobachters erforderlich, damit ein Text als fiktional oder als nicht-fiktional gelesen werden kann. Genau dies aber geschieht im *Don Quijote*, wo, wie ja oben bereits gezeigt wurde, bestimmte von einem Teil der Diskursgemeinschaft üblicherweise als fiktional behandelte Texte von einem anderen Teil derselben (nämlich Don Quijote und dem Wirt) für nicht-fiktional gehalten werden. Fiktionalität ist demnach keine essentielle Texteigenschaft, sondern ein Operationsmodus, den Rezipienten beim Umgang mit Texten anwenden (können). Indem der *Quijote* dies vorführt, wird er selbst zu einem epistemologischen, das heißt einem die epistemischen Grundlagen einer Kultur analysierenden Text. Die epistemologische Funktion des *Don Quijote* hat auch der Soziologe Alfred Schütz im Hinblick auf die Realitätswahrnehmung im Rekurs auf William James untersucht: »Die These, die wir aufstellen wollen, ist, daß sich Cervantes' Roman systematisch mit dem Problem der mannigfachen Wirklichkeiten befaßt, das von William James gestellt wurde, und daß die verschiedenen Phasen in Don Quixotes Abenteuern sorgfältig ausgearbeitete Variationen des Hauptthemas sind, nämlich wie wir Realität erfahren.« (Alfred Schütz, »Don Quixote und das Problem der Realität«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 2: *Studien zur soziologischen Theorie*, hg. v. Arvid Brodersen, aus dem Englischen übers. v. Alexander von Baeyer, Den Haag 1972, S. 102–128, hier S. 103.)

gar nicht prägnant dargestellt werden kann. Dietrich Schwanitz hat dies systemtheoretisch so formuliert: »[...] das Erzählen kann nun [sc. im *Don Quijote*] in seinem Selbstbezug zwischen Selbstreferenz [sc. durch Bücher vermittelter Wirklichkeit] und Fremdreferenz [sc. direkt erfahrener Wirklichkeit] hin- und herschalten und sich mit Hilfe dieser Differenz selbst beglaubigen.«<sup>28</sup> Diese *Selbstbeglaubigung des Erzählens von Wirklichkeit* ist eine wichtige, zugleich epistemische und darstellungstechnische Leistung der Fiktion.

(2) Daneben gibt es die *wirklichkeitssetzende Dimension*, die sich aus den Büchern ergibt. Bücher – auch fiktionale – können Wirklichkeit erzeugen: Don Quijote lebt den Regeln seiner Bücher zufolge, er versucht in Konflikten seine Sicht der Wirklichkeit durchzusetzen – und schafft dadurch Fakten. Er wird von einem Gastwirt zum Ritter geschlagen, auch wenn das nur ein leeres, sinnloses Ritual ist, weil ein Gastwirt ja gar nicht befugt ist, den Ritterschlag vorzunehmen (I, 3). Er wird von Windmühlenflügeln, die er fälschlicherweise für Riesen hält, erfasst, in die Luft geschleudert und dabei verletzt (I, 8). Er wird von den von ihm befreiten Galeerensträflingen zum Dank mit Steinen beworfen (I, 22). All diese Ereignisse finden auf Handlungsebene statt und konstituieren eine romanimmanente Wirklichkeit. Romaneske Fiktion (Don Quijotes Ritterbücher) kann also durch (und sei es inadäquate) Imitation in romaneske Wirklichkeit umgesetzt werden, sie hat nicht den Status einer völlig abgegrenzten Welt, die mit der Welt außerhalb der Bücher überhaupt nichts zu tun hätte.

(3) Die im *Quijote* erzählte Wirklichkeit wird durch *das Buch Don Quijote* in die Welt gesetzt und verbreitet. Dieses Buch hat bekanntlich mehrere einander überlagernde Erzähler, was unter anderem die Funktion hat zu zeigen, dass die »Heldentaten« des Don Quijote es wert sind, (gleich mehrmals) aufgeschrieben zu werden (von den »archivos de la Mancha«, von Cide Hamete Benengeli, vom »segundo autor«), dass sie also Relevanz beanspruchen können – woran auch die durchweg ironische Sprechhaltung nichts ändert. Die Wirklichkeit, die durch die Vermittlung des Buchdrucks unters Volk gebracht wird, wird nun im zweiten Teil des Romans in Form eines bereits allgemein bekannten Wissens rezipiert und in neue Handlung umgesetzt. (Hier greifen die romanimmanente Wirklichkeitsebene und die textexterne Kommunikationssituation des *Don Quijote* auf intrikate – und jeder Wahrscheinlichkeit hohnsprechende – Weise inein-

28 Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990, S. 157.

ander.)<sup>29</sup> Der Roman generiert somit autopoietisch die Elemente, die er zu seinem eigenen Fortbestand benötigt (s. u. Abschnitt 3 dieses Beitrags). Dabei bringt der Text in komplexer Weise die Fiktion in Konfrontation mit der Wirklichkeit und lässt durch die immer wieder hervorgehobene *Überschreitung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit* das Problem der Fiktion überhaupt erst erkennbar werden.

(4) Die vielleicht interessanteste Tatsache des Anti-Fiktions-Romans *Don Quijote* ist die, dass der Text ja *selbst eine literarische Fiktion* ist und dass er dieses auch deutlich werden lässt. Setzt man *énoncé* und *énonciation* miteinander in Bezug, so erkennt man, dass der Roman genau das leistet, was auf Handlungsebene antizipiert wird, etwa wenn Quijote zum ersten Mal ausreitet: »¿Quien duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: [...]«. <sup>30</sup> Die von Quijote antizipierte Beschreibung seiner ›Heldentaten‹ wird vom Text – wenn auch mit ironischer Distanz – tatsächlich vorgenommen: *énonciation* und *énoncé* kommen hier zur Deckungsgleichheit. Der Text ist also das eigentliche Telos der ›ritterlichen‹ Handlung und gehört somit seinerseits zu den »libros de caballerías«, die er kritisiert.

Hier wäre nun erneut die Frage nach der Episteme zu stellen. Welches Wissen wird durch die quijoteske Fiktion vermittelt? Es ist unter anderem ein Wissen über Fiktion, über Literatur und Buchdruck (Aufschreibesysteme, Text-Bild-Beziehungen),<sup>31</sup> über Wissensdisziplinen und Diskurse (Technik, Gender, Minderheiten, Religion, Feudalismus, Rittertum, Na-

---

29 Zwischen der zweiten und der dritten *salida* Don Quijotes, also zwischen dem 1605 erschienenen ersten und dem 1615 publizierten zweiten Teil, vergehen auf Handlungsebene nur etwa 30 Tage. Trotz dieser kurzen Zeitdauer heißt es in II, 2, dass das Buch des *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* bereits allseits bekannt sei und gelesen werde (Cervantes, *Don Quijote*, S. 578).

30 Cervantes, *Don Quijote*, S. 42 (Wer möchte daran zweifeln, dass in der Zukunft, wenn die wahre Geschichte meiner berühmten Taten ans Tageslicht kommt, der Weise, der sie aufschreiben wird, wenn er sich daran macht, diesen meinen ersten so frühmorgendlichen Ausritt zu erzählen, sich folgendermaßen ausdrücken werde?: [...]).

31 Zur Situierung des Romans im Aufschreibesystem der Frühen Neuzeit vgl. Ulrich Winter, *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstrepräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1998, S. 197–263; zur Funktion intermedialer Bezüge siehe Andreas Gelz, »Don Quijotes Kampf mit dem *vizcaino* zwischen Bild und Text. Intermediale Konstellationen im *Don Quijote* und die Entstehung des modernen Romans«, in: Christoph Schöch/Franziska Sick (Hg.), *Zeitlichkeit in Bild und Text*, Heidelberg 2007, S. 15–24.



turrecht usw.), über Gelehrsamkeit (»armas y letras«, I, 37), über Tugend und Gerechtigkeit (Sancho als gerechter Herrscher, II, 45) usw.<sup>32</sup> Allerdings wird dieses Wissen nicht unvermittelt und didaktisch präsentiert, so wie man das etwa in einem Traktat erwarten dürfte, sondern es wird einer fiktionalen Bearbeitung unterzogen. Durch diese Bearbeitung wird das Wissen vielfach gebrochen, metaphorisiert und entstellt. Es ist im Text nur als implizites Wissen vorhanden und bedarf der Rekonstruktionsarbeit des Lesers, um erkannt und ›gehoben‹ zu werden. Der *Don Quijote* rechnet mit einem Leser, der sich von den Widersprüchen der Textoberfläche nicht abschrecken lässt. Der Text inszeniert sich virtuos als fiktionaler Text mit allen denkbaren Finessen (mehrere Erzähler, Oralität und Buchdruck, Autoreferentialität, metadiegetische Erzählungen usw.), obwohl er ja seiner Einstellung nach antifiktional ist. Was er auf *énoncé*-Ebene ablehnt, das holt er auf der Ebene der *énonciation* wieder ein und überbietet es. Es zeigt sich, dass der Text das, was er scheinbar ablehnt, benötigt, um durch diese Abgrenzung seine eigene Identität konstituieren zu können: die eines fiktionalen Textes.

### 3. Autopoiesis und die Identität des *Don Quijote*

Seine Identität als Text gewinnt der *Don Quijote*, wie schon angedeutet wurde, auf autopoietische Art und Weise. Dies möchte ich im Folgenden näher erläutern. Der Biologe Humberto Maturana definiert autopoietische Systeme als »networks of productions of components that (1) recursively, through their interactions, generate and realize the network that produces them; and (2) constitute, in the space in which they exist, the boundaries of this network as components that participate in the realization of the network«.<sup>33</sup> Maturanas Schüler und Kollege Francisco Varela gibt folgende Erläuterung: »The individual organization can be shown to be one of self-construction through recursive production of components, and it is this specific organization, autopoiesis, which is at the base of the autonomy of living systems. The most clear paradigm of this autopoietic organi-

32 Vgl. hierzu die Beiträge in Christoph Strosetzki (Hg.), *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin 2005.

33 Humberto Maturana, »Autopoiesis«, in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York/Oxford 1981, S. 21–33, hier S. 21.

zation is the cell and its metabolic net«. <sup>34</sup> Die Einsicht, dass Systeme sich als Produkte ihrer eigenen Operationen realisieren, hat grundlegende Konsequenzen, wie Maturana erläutert:

Ein molekulares Netzwerk erzeugt demnach nur sich selbst – als eben dieses molekulare Netzwerk. / Das zeitigste höchst interessante Konsequenzen, mußte ich Lebewesen doch von nun an grundsätzlich als molekulare Systeme auffassen und stets bedenken, daß alles, was in ihnen vorgeht, streng durch ihre Struktur determiniert ist und sogar äußere Einwirkungen nur zuvor schon determinierte strukturelle Veränderungen auslösen können. Nahm ich mir diese Einsicht als Biologe und Wissenschaftler zu Herzen, dann lag auf der Hand, daß sie mich selbst ebenso betraf wie alle anderen: Als strukturdeterminierte Systeme sind wir von außen prinzipiell nicht gezielt beeinflussbar, sondern reagieren immer im Sinne der eigenen Struktur. So kann ich nicht steuern, wie meine Worte wirken: Jeder liest, was er oder sie liest, dafür trage ich keine Verantwortung! Nicht dieser Text legt fest, was Sie lesen, sondern Ihre Struktur, Ihre jeweilige Befindlichkeit. <sup>35</sup>

Die Auffassung von lebenden Organismen als von der Umwelt unterscheidbaren und gegen sie abgegrenzten Systemen (System-Umwelt-Differenz) hat somit weitreichende erkenntnistheoretische Implikationen:

Was heißt erkennen? Im Alltag tun wir meist so, als könnten wir uns auf eine *eigenständige* Außenwelt beziehen, die sich auch noch von *selbst* »zu erkennen« gebe und damit unsere Aussagen stütze. Doch wenn wir *strukturdeterminierte* Systeme sind, kann das nicht zutreffen – wie wir ja im Grunde wissen und ständig selbstverständlich voraussetzen. <sup>36</sup>

System (Organismus) und Umwelt sind also strikt zu trennen. Das System kann in keinen direkten Kontakt zur Umwelt treten und diese mithin auch nicht als eine von sich selbst unabhängige, objektive Außenwelt

---

34 Francisco Varela, »Describing the Logic of the Living. The Adequacy and Limitations of the Idea of Autopoiesis«, in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York/Oxford 1981, S. 36–48, hier S. 36.

35 Humberto Maturana, *Was ist erkennen?*, aus dem Englischen übers. v. Hans Günter Holl, München 1996, S. 36. Dies wusste im Übrigen bereits Marcel Proust, der seinen Erzähler in *Le Temps retrouvé* Folgendes sagen lässt: »En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même.« (*À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89, Bd. 4, S. 489f. – In Wirklichkeit ist jeder Leser, wenn er liest, der Leser seiner selbst. Das Werk des Schriftstellers ist nur eine Art optisches Instrument, welches er dem Leser anbietet, damit dieser erkennen kann, was er ohne dieses Buch vielleicht nicht in sich selbst gesehen hätte.)

36 Maturana, *Was ist erkennen?*, S. 36 (Hervorh. im Text).

wahrnehmen. Dennoch kann es sich zur Umwelt situieren. Dieses Wechselspiel mit der Umwelt nennt Maturana *Verhalten*. Das Verhalten ist indes strikt zu unterscheiden vom Inneren, der Biologie oder *Physiologie* des Systems. Die strikte und grundlegende Trennung von »Innen« und »Außen«, von System und Umwelt, kann nur in den Augen eines Beobachters zu einer Einheit werden; dabei ist jedoch zu bedenken, dass die beiden »Phänomenbereiche sich *nirgends* überlappen und nur ein Beobachter, der beide überblickt, sie aufeinander beziehen kann«.37 Beobachten konstituiert Maturana zufolge durch bestimmte Unterscheidungen den Gegenstand der Beobachtung, der niemals unabhängig als objektive Wirklichkeit existieren kann. Wirklichkeit erweist sich somit als Konstruktion.38

Der Autopoiesis-Begriff, der ursprünglich aus der Biologie stammt, wird nun auch im übertragenen Sinne in anderen Wissenschaften verwendet, insbesondere in der soziologischen Systemtheorie von Niklas Luhmann.39 In *Die Kunst der Gesellschaft* geht Luhmann davon aus, dass es eine strikte Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Kommunikation gebe (das entspricht in etwa Maturanas Unterscheidung zwischen Physiologie/Innen und Verhalten/Außen; Luhmann unterscheidet hier auch zwischen psychischen und sozialen Systemen). Was ist nun die Funktion der Kunst in diesem Zusammenhang?

Kunst macht Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar, und dies außerhalb der standardisierten Formen der (ihrerseits wahrnehmbaren) Sprache. [...] Sie kann Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen. [...] Das psychische System kann aus Anlaß der wahrnehmenden Teilhabe an Kunstkommunikation Erlebnisintensitäten erzeugen, die als solche inkommunikabel bleiben. Es muß dazu Formunterschiede wahrnehmen können, die im sozialen System der Kunst für Zwecke der Kommunikation erzeugt sind. Die Kommunikation mittels Kunstwerken muß deshalb Wahrnehmbares inszenieren, ohne sich selbst als Wahrnehmung in je individuell verkapselten psychischen Systemen reproduzieren zu können.40

37 Ebd., S. 39 (Hervorh. im Text).

38 Vgl. hierzu auch aus soziologischer Perspektive Peter L. Berger/Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie* (1966), aus dem Englischen übers. v. Monika Plessner, Frankfurt a. M. 1980, und aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht Paul Watzlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen* (1976), München 1995.

39 Vgl. einführend hierzu Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, Darmstadt 2003.

40 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 82f.

Die Verbindung von Kommunikation und Wahrnehmung geschieht mittels unterscheidbarer und wiedererkennbarer Formen. »Formen garantieren [...] Identität und Differenz zugleich: Identität in der Fixierung ihres Schemas und Differenz in der rekursiven Systemreferenz der Operationen, die das Schema jeweils aktualisieren – als Kontrast in der Wahrnehmung oder Anschauung oder als Ansatzpunkt für die Fortsetzung der Kommunikation im verstehenden Nachvollzug ihrer Anschlußmöglichkeiten.«<sup>41</sup> *Rekursiv* bedeutet hier »im Rückgriff und Vorgriff auf andere Formwahrnehmungen«,<sup>42</sup> es ist ein wesentliches Merkmal des Umgangs mit Kunstwerken. Solche Rekursivität ist die Voraussetzung für die Ausdifferenzierung eines Sozialsystems Kunst, in dem die Herstellung und der Umgang mit Kunstwerken institutionalisiert sind. Da aber das Kunstsystem aus lauter Einzelereignissen (Wahrnehmungen und Kommunikationen) besteht und somit auf dem »Dauerzerfall seiner Elemente, auf der Vergänglichkeit seiner Kommunikationen«<sup>43</sup> beruht, entsteht die für den Systemerhalt erforderliche dynamische Stabilität durch das ständige Auswechseln seines Bestandes. Das Kunstsystem muss stets neue, für seinen Fortbestand notwendige Elemente generieren, die durch Rekursivität aus den alten Elementen hervorgehen. Damit aber ist das Kunstsystem ein autopoietisches System. »Das besagt zunächst, dass die Elemente des Systems nur im Netzwerk der Elemente des Systems, also nur mit Hilfe von Rekursionen produziert und reproduziert sind.«<sup>44</sup>

Mein Vorschlag ist nun, diese Beschreibung der Funktionsweise des Sozialsystems Kunst auf das Einzelwerk zu übertragen.<sup>45</sup> Am *Don Quijote*

---

41 Ebd., S. 83.

42 Ebd., S. 83f.

43 Ebd., S. 84.

44 Ebd.

45 Obwohl die Brauchbarkeit des systemtheoretischen Ansatzes für die Literaturwissenschaft zum Teil grundsätzlich bezweifelt wurde (s. Klaus W. Hempfer, »Schwierigkeiten mit einer ›Supertheorie‹. Bemerkungen zur Systemtheorie Luhmanns und deren Übertragbarkeit auf die Literaturwissenschaft« (1990), in: ders., *Grundlagen der Textinterpretation*, hg. v. Stefan Hartung, Stuttgart 2002, S. 211–229), gibt es eine wachsende Anzahl von Studien, die sich systemtheoretischer Modelle bedienen. Vgl. etwa Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, Maximilian Giuseppe Burkhart, *Dekonstruktive Autopoiesis. Paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Frankfurt a. M. 2000, sowie – aus vorwiegend kunstwissenschaftlicher Perspektive – die Beiträge in Friedrich Weltzien, *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006 (die indes, wie der Herausgeber im Vorwort mitteilt, zum systemtheoretischen Gebrauch des Autopoiesis-Begriffs nur in marginaler Verbindung stehen).

lässt sich dies sehr schön exemplifizieren (wobei klar ist, dass nicht alles an diesem Text mithilfe von Autopoiesis erklärt werden kann und somit die Übertragung des Konzepts auch ihre Grenzen hat). Rekursivität beziehungsweise Produktion und Reproduktion der Elemente, die das System Text zur Aufrechterhaltung der eigenen Funktionen und zu seiner Abgrenzung von der Umwelt benötigt, finden im *Don Quijote* auf verschiedenen Ebenen statt:

- (1) Einmal entwickelte Grundmuster der Handlung werden immer wieder in neuer Variation durchgeführt. Man denke insbesondere an Quijotes Ritterwahn, an Sanchos *refranes*, an die ›verzauberte‹ Dulcinea, an die Reaktionen der Umwelt, die das ganze Spektrum zwischen Verständnislosigkeit, Widerstand, fingierter Anpassung und Gefolgschaft umfassen. Diese Elemente bilden in ihrer Interaktion und Kombinatorik ein dynamisches System: den Text *Don Quijote*.
- (2) Die Inszenierungen des zweiten Teils (›verzauberte‹ Dulcinea, Herzöge, Sansón Carrasco) sind rekursiv auf die Grundelemente des im ersten Teil dargestellten Wahnsystems von Quijote bezogen. Dies ist nur möglich, weil zwischen der Handlung des ersten und der des zweiten Teils nicht nur eine räumlich-zeitliche Kontinuität, sondern paradoxerweise auch eine metadiegetische Diskontinuität besteht. Was einige der Figuren des zweiten Teils über die Handlung und die Figuren des ersten Teils wissen, haben sie nicht selbst erlebt, sondern es wurde ihnen durch die Lektüre des ersten Teiles vermittelt. Der zweite Teil erzeugt sich somit als Text autopoietisch, indem er die Basiselemente des ersten Teiles aufnimmt und fortspinnt.
- (3) Der Text grenzt sich nach außen ab, indem er sich vom apokryphen *Don Quijote* Avellanedas distanziert und zugleich diesen, welcher seinerseits auf ihn zurückgreift, rekursiv in die eigene Struktur einbaut. Dies zeigt sich schon am Beginn des zweiten Teils, wenn in der Widmung an den Conde de Lemos auf Avellanedas Text als »otro don Quijote« verwiesen wird, welcher bei den Lesern »Ekel und Übelkeit« verursacht habe, die die nun vorgelegte echte Fortsetzung zu tilgen verspreche.<sup>46</sup> Immer wieder wird der apokryphe *Don Quijote* erwähnt und geschmäht, bis schließlich in II, 60 davon berichtet wird, wie Don Quijote beschließt, nicht, wie es bei Avellaneda heißt, nach Zaragoza

---

46 Cervantes, *Don Quijote*, S. 555.

zu reiten, sondern nach Barcelona, mit dem erklärten Ziel, den Fälscher Lügen zu strafen.

- (4) Rekursivität gilt auch im Verhältnis des Textes zu anderen Texten. *Don Quijote* ist – obwohl er häufig so missverstanden wurde – kein mimetischer, wirklichkeitsabbildender Roman, sondern er stellt dar, wie literarisches Erzählen rekursiv auf literarische Texte zurückgreift und sich aus diesen heraus (durch Differenzierung und Variation beziehungsweise Abweichung oder Parodierung) entwickelt. Die wichtigsten Beispiele hierfür wurden bereits genannt: Es sind zum einen die Ritterromane (*Amadís de Gaula*, *Orlando Furioso* usw.), zum anderen ist es die Tradition der Novellistik, welche Cervantes durch die *novelas intercaladas* in seinen Text integriert. Darüber hinaus wäre an die Gattungen Schäferroman und *novela picaresca* zu denken, die ebenfalls anzitiert werden. Nicht nur durch diese literarischen Bezugnahmen, sondern auch allgemein durch die Verwendung von nicht-literarischen (religiösen, politischen, historischen) Diskurselementen konstituiert sich der Text als Mosaik aus fremden Texten, als intertextuelle Montage.<sup>47</sup>
- (5) *Don Quijote* ist schließlich selbstreferentiell, indem er die ihm eigenen strukturbildenden Elemente sichtbar macht und indem er die System-Umwelt-Differenz, das heißt die Differenz zwischen Fiktion und Realität, in Form eines *re-entry* in das System integriert beziehungsweise diese Differenz im System symbolisch abbildet. Heinz-Peter Endress spricht in diesem Zusammenhang vom »triumfo de la ficción«, worunter er die Tatsache versteht, dass eine als Fiktion zweiten Grades ausgewiesene Erscheinung sich auf der Handlungsebene von ihrem Urheber und dessen Intentionen emanzipiert, etwa wenn Quijote nach seiner Rückkehr aus der Höhle des Montesinos davon berichtet, dass er die – von Sancho Panza erfundene – in eine Bäuerin verwandelte Dulcinea erblickt habe.<sup>48</sup>

Abschließend ist die Frage zu stellen, was mit der Anwendung des Auto-*poiesis*-Konzepts für die Betrachtung des *Don Quijote* gewonnen wird. Ich

---

47 Zum Begriff der Intertextualität siehe Julia Kristeva, »Le mot, le dialogue et le roman«, in: dies., *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143–173.

48 Heinz-Peter Endress, »El triunfo de la ficción« in *El retablo de las Maravillas y en episodios escogidos de la Segunda Parte del Quijote*, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid 2001, S. 472–478, hier S. 475–478.

hoffe gezeigt zu haben, dass eine Reihe von den diesen Text charakterisierenden Merkmalen auf diese Weise in einem neuen, einheitlichen Licht erscheint. Der wesentliche Aspekt ist hierbei ein epistemologischer. Die hier vertretene These lautet ja, dass der *Quijote* nicht nur als eine Kritik an der Fiktion, sondern zugleich auch als eine Apologie derselben lesbar ist, insofern er die epistemische Leistungsfähigkeit der Fiktion hervorhebt. Ein letzter Beleg für diese These soll hier genannt werden, und zwar anhand des *Quijote* selbst. Was der Text nämlich nicht zuletzt auch vermittelt, ist eine Einsicht in die autopoietische Funktionsweise psychischer Systeme.<sup>49</sup> Jedes System konstruiert auf der Basis interner Strukturbedingungen und Vorannahmen mittels der von ihm selektiv wahrgenommenen Elemente seiner Umwelt eine je individuelle Wirklichkeit. Quijotes Wirklichkeit unterscheidet sich maßgeblich von der seines Begleiters Sancho, etwa wenn er glaubt, in einer Rasierschüssel den aus Boiardos *Orlando Innamorato* bekannten Helm des Mambrino zu erkennen (I, 21). Was Sancho nüchtern als »un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra«<sup>50</sup> wahrnimmt, ist für Don Quijote ein »caballero [...] sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro«.<sup>51</sup> Der Grund für diese idiosynkratische Wahrnehmung besteht dem Erzähler zufolge darin, »que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos«.<sup>52</sup> Abstrahiert man von der komischen Dimension, die Quijotes Wirklichkeitswahrnehmung zweifellos innewohnt, hat man hier die Grundstruktur eines Modells vor Augen, welches exakt die Bedingungen erfasst, unter denen Wirklichkeitskonstruktionen aus der Sicht der Autopoiesis-Theorie entstehen. Insofern ist der Roman des Cervantes nicht nur als autopoietisches System zu beschreiben, sondern auch als Text, der eine implizite Autopoiesis-Theorie der Wirklichkeitskonstruktion enthält.

49 Vgl. hierzu Paul Watzlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*, sowie Niklas Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, in: Alois Hahn/Volker Kapp (Hg.), *Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a. M. 1987, S. 25–94.

50 Cervantes, *Don Quijote*, S. 206 (einen Mann auf einem Esel, braun wie meiner, der auf seinem Kopf ein Ding trägt, das glänzt).

51 Ebd. (ein Ritter [...] auf einem getüpfelten Pferd, der auf dem Kopf einen goldenen Helm trägt).

52 Ebd., S. 207 (dass er all die Dinge, die er sah, mit großer Leichtigkeit seinem Ritterwahn und seinen fehlgeleiteten Gedanken anpasste).

Literaturverzeichnis

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, hg. v. José María Micó, Madrid 2003.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, hg. v. Cesare Segre, Milano 1998 (<sup>1</sup>1976).
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie* (1966), aus dem Englischen übers. v. Monika Plessner, Frankfurt a. M. 1980.
- Blumenberg, Hans, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 9–27.
- Bunia, Remigius, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007.
- Burkhart, Maximilian Giuseppe, *Dekonstruktive Autopoiesis. Paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Frankfurt a. M. 2000.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990.
- Eibl, Karl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M./Leipzig 1995.
- Endress, Heinz-Peter, »El triunfo de la ficción« en *El retablo de las Maravillas* y en episodios escogidos de la Segunda Parte del *Quijote*«, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid 2001, S. 472–478.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- , *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.
- Freud, Sigmund, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* (1907), in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 9–85.
- , *Das Unheimliche* (1919), in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 4, Frankfurt a. M. 1982, S. 241–274.
- Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México 1976.
- Gelz, Andreas, »Don Quijotes Kampf mit dem *vizcaíno* zwischen Bild und Text. Intermediale Konstellationen im *Don Quijote* und die Entstehung des modernen Romans«, in: Christoph Schöch/Franziska Sick (Hg.), *Zeitlichkeit in Bild und Text*, Heidelberg 2007, S. 15–24.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Güntert, Georges, »*El Curioso impertinente*, novela clave del *Quijote*«, in: Manuel Criado de Val (Hg.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid 1981, S. 783–788.
- Hempfer, Klaus W., »Ariosts *Orlando Furioso*. Fiktion und Episteme«, in: Hartmut Boockmann et al. (Hg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995, S. 47–85.
- , »Schwierigkeiten mit einer ›Supertheorie‹. Bemerkungen zur Systemtheorie Luhmanns und deren Übertragbarkeit auf die Literaturwissenschaft« (1990), in: ders., *Grundlagen der Textinterpretation*, hg. v. Stefan Hartung, Stuttgart 2002, S. 211–229.



- , »Il dibattito sul ›romanzo‹ nel Cinquecento italiano e la teoria dei ›libros de caballeras‹ nel *Don Quijote*«, in: Javier Gómez-Montero/Bernhard König (Hg.), *Literatura cavalleresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*, Salamanca 2004, S. 19–33.
- Höfner, Eckhard, *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1980.
- Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993.
- Klinkert, Thomas, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin <sup>5</sup>2017 (<sup>1</sup>2000).
- Kristeva, Julia, »Le mot, le dialogue et le roman«, in: dies., *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143–173.
- Kruse, Margot, »Ariost und Cervantes«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961 [=1962]), S. 248–264.
- Küpper, Joachim, »Die *novelas intercaladas* in Cervantes' *Quijote*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001 [=2002]), S. 387–421.
- Luhmann, Niklas, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, in: Alois Hahn/Volker Kapp (Hg.), *Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a. M. 1987, S. 25–94.
- , *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- , *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, Darmstadt 2003.
- Maturana, Humberto, *Autopoiesis*, in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York/Oxford 1981, S. 21–33.
- , *Was ist erkennen?*, aus dem Englischen übers. v. Hans Günter Holl, München 1996.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, »*El Curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea«, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990), S. 605–620.
- , »Selbstbestimmung und Identität im *Don Quijote*. Das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten«, in: Wolfgang Matzat/Bernhard Teuber (Hg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, S. 293–303.
- Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89.
- Schlaffer, Heinz, *Poesie und Wissen*, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2005 (<sup>1</sup>1990).
- Schütz, Alfred, »Don Quixote und das Problem der Realität«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 2: *Studien zur soziologischen Theorie*, hg. v. Arvid Brodersen, aus dem Englischen übers. v. Alexander von Baeyer, Den Haag 1972, S. 102–128.
- Schwanitz, Dietrich, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990.
- Searle, John R., »Der logische Status fiktionaler Rede« (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36.

## I. Angewandte Fiktionstheorie

- Stierle, Karlheinz, »Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit«, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, S. 253–313.
- Strosetzki, Christoph (Hg.), *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin 2005.
- Teuber, Bernhard, *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen 1989.
- Varela, Francisco, »Describing the Logic of the Living. The Adequacy and Limitations of the Idea of Autopoiesis«, in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York/Oxford 1981, S. 36–48.
- Vargas Llosa, Mario, »Cervantes y la ficción«, in: William Mejías López (Hg.), *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, Bd. 2, San Juan 2002, S. 1659–1670.
- Warning, Rainer, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.
- Watzlawick, Paul, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen* (1976), München 1995.
- Weltzien, Friedrich (Hg.), *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.
- Werber, Niels, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992.
- Winter, Ulrich, *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstrepräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1998.