

Einleitung

Durch die Verwendung von sprachlichen Zeichen wird Abwesendes anwesend gemacht. Dies gilt unabhängig von dem Realitätsstatus dessen, worüber gesprochen wird. Angenommen, ein Redner in einem geschlossenen Saal würde sagen: »Draußen vor der Tür steht ein Elefant.« Alle in dem Saal Anwesenden könnten die Bedeutung dieser Äußerung verstehen und sich konkret vorstellen, wie es aussähe, wenn tatsächlich vor der Tür ein Elefant stünde. Niemand könnte aber sicher sein, dass die Aussage des Redners der Wirklichkeit entspricht, denn ein Abgleich mit derselben ist vom geschlossenen Saal aus nicht möglich. Und anhand der formalen Merkmale des Sprechaktes selbst ist nicht erkennbar, ob dieser sich auf einen tatsächlich gegebenen Sachverhalt oder auf etwas Erfundenes bezieht. In seinem Buch *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien* schreibt Remigius Bunia dementsprechend völlig zu Recht: »Fiktion und Nicht-Fiktion sind durch nichts, was ihren Welten eigen ist, unterschieden. Die Trennlinie zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion scheidet zwei Bereiche, die, was ihr Prozessieren angeht, völlig identisch sind oder sein könnten.«¹

Damit man dennoch die grundsätzliche und auch notwendige Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion treffen kann, bedarf es bestimmter Zusatzbedingungen, die auf der Ebene der Pragmatik erfüllt sein müssen. Dies wird in einem Passus des *Don Quijote* von Miguel de Cervantes trefflich analysiert. Im 32. Kapitel des ersten, 1605 erschienenen Teils dieses Romans kommt es zu einem Gespräch zwischen einem Gastwirt und einem Pfarrer. Der Gastwirt vertritt, wie auch Don Quijote, die Auffassung, dass grundsätzlich alles Geschriebene wahr sei. Der Pfarrer

1 Remigius Bunia, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007, S. 100. Eine analoge Einschätzung findet sich schon bei Karlheinz Stierle, »Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten«, in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 235–262, hier S. 235: »Freilich gibt es auf der linguistisch beobachtbaren Ebene der sprachlichen Manifestation kein Kriterium, das es erlaubte, fiktionale von nichtfiktionalen Texten zu unterscheiden.« – Der vorliegende Aufsatz knüpft an einige der im vorigen Beitrag (»Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*«, S. 23–46) enthaltenen Überlegungen an und entwickelt diese weiter. Es handelt sich um die überarbeitete Fassung meiner am 2. Mai 2016 gehaltenen Antrittsvorlesung an der Universität Zürich.

dagegen erklärt, dass es bestimmte Bücher gebe, deren Gegenstand nicht wahr, sondern fiktiv sei:

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, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores. Porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.²

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, so wie es auch Eure Schnitter zu tun pflegen, wenn sie diese Bücher lesen. Denn wahrhaftig, ich schwöre Euch, dass es niemals auf der Welt solche Ritter gegeben hat und dass auch keine solchen Heldentaten und Dummheiten stattgefunden haben.

Nicht nur wird hier vom Pfarrer die grundlegende Unterscheidung wahr vs. erfunden emphatisch affirmiert (»realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo«), sondern er nimmt darüber hinaus gleich auch eine Funktionsbestimmung vor. Bücher mit fiktivem Inhalt würden geschrieben, um dem Leser zum Zeitvertreib zu dienen (»entretener el tiempo«):

– Ya os he dicho, amigo – replicó el cura –, que esto se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguna destos libros.³

– Ich habe Euch ja schon gesagt, mein Freund – antwortete der Pfarrer –, dass man das tut, um unsere müßigen Gedanken zu beschäftigen; und so wie man in wohlgeordneten Staaten zulässt, dass man Schach, Ball oder Karten spielt, um einige zu unterhalten, die nicht arbeiten müssen, dürfen oder können, so erlaubt man auch den Druck und die Verbreitung solcher Bücher, in der wohlbegründeten Annahme, dass es niemanden geben kann, der so unwissend wäre, dass er diese Bücher für wahrhafte Geschichtsbücher halten würde.

2 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990, S. 343.

3 Ebd., S. 343f.

Die Funktionsbestimmung der Fiktion wird hier in einen Zusammenhang mit dem Spiel (»juegos«) gestellt und bezieht sich auf die freie Zeit, die man mit solchen Spielen oder eben mit dem Lesen erfundener Geschichten verbringen kann. Dazu gehört ein entsprechendes Wissen über die Diskurskonventionen. Niemand, so sagt der Pfarrer, könne so unwissend sein, dass er das in den Ritterbüchern Erzählte für wahr halte.

Man sieht an diesem Beispiel, dass es in literarischen Texten eine grundsätzliche Reflexion geben kann, die sich auf den Status und die Funktion der Fiktion bezieht. Diese Reflexion wird im *Don Quijote*, wie im vorangehenden Beitrag dieses Buches gezeigt wurde, auf verschiedensten Ebenen durchgeführt. Dass solche fiktionstheoretischen Reflexionen sich nicht nur in poetologischen Traktaten oder literaturwissenschaftlichen Untersuchungen finden, sondern auch in literarischen Texten, also in jenem Bereich, der gemeinhin als privilegiertes Territorium der Fiktion betrachtet wird, ist, so meine These, kein Zufall. Diese These beruht auf folgenden zwei Prämissen: Zum einen setze ich, wie eben dargelegt, voraus, dass die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion nicht schon anhand der formalen Beschaffenheit eines Sprechaktes getroffen werden kann, sondern abhängig ist von externen, pragmatischen (Wissens-)Bedingungen. Zum anderen postuliere ich, dass solche pragmatischen Bedingungen entscheidend dafür verantwortlich sind, dass literarische Sprechakte überhaupt möglich sind. Denn nur wenn es diskursive Konventionen gibt, die Fiktionalität als Sonderform der Kommunikation zulassen und legitimieren, kann es auch das geben, was wir als Literatur bezeichnen. Damit ist nicht behauptet, dass Fiktion und Literatur deckungsgleich wären. Es gibt in der Literatur, selbst innerhalb des Bereiches der fiktionalen Formen, auch nichtfiktionale Elemente.⁴ Umgekehrt gibt es Fiktion auch außerhalb der Literatur, etwa in der Philosophie oder der Mathematik.⁵ Dennoch gehört Fiktion zu den für die Möglichkeit von Literatur unverzicht-

4 Vgl. hierzu grundlegend Peter Blume, *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*, Berlin 2004.

5 Vgl. hierzu Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig ⁷⁻⁸1922 (Berlin ¹1911) (<https://archive.org/details/DiePhilosophieDesAlsOb/mode/2up>; zuletzt aufgerufen am 27.2.2020) sowie Elisabeth Ströker, »Zur Frage der Fiktionalität theoretischer Begriffe«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 95–118. Zu Vaihinger siehe auch den Beitrag »Literatur als Engführung von Fiktion, Imagination und Wissen – mit einem Blick auf Marcel Proust« im vorliegenden Band, S. 115, Fußnote 3.

baren Kategorien.⁶ Insofern ist es naheliegend, dass literarische Texte im Modus der Selbstbefragung und -reflexion die Grundlagen des eigenen Funktionierens bloßlegen und damit zugleich einen Beitrag zur Fiktionstheorie leisten. Einige Aspekte dieses Beitrags literarischer Texte zur Fiktionstheorie möchte ich im Folgenden schlaglichtartig anhand dreier namhafter Beispiele aus verschiedenen Epochen untersuchen: Cervantes' *Don Quijote*, Diderots *Jacques le Fataliste* und Perecs *La Vie mode d'emploi*.⁷

1. Rahmungen und Beobachtungen zweiter Ordnung (Cervantes)

Damit ein fiktionaler Sprechakt als solcher erkannt und entsprechend prozessiert werden kann, bedarf es einer kommunikativen Rahmung, die sich mit einer Beobachtungssituation verbindet. Betrachten wir als Beispiel folgenden Fall: Ein Mann und eine Frau erklären sich gegenseitig ihre Liebe. Diese Kommunikationshandlung kann unterschiedlich gerahmt sein. Wenn sich eine solche Handlung während eines gemeinsamen Restaurantbesuches vollzieht und von der Intention der beiden Beteiligten her nur sie beide involviert, also in einem geschlossenen Kommunikationssystem stattfindet, dann darf angenommen werden, dass diese Liebeserklärung auch ernst gemeint ist, das heißt, dass die gewählten Worte auf Gefühle verweisen, die die Sprecherin und der Sprecher tatsächlich hegen. Sollte dies nicht der Fall sein, dann läge eine Täuschung oder Lüge vor. Wenn dagegen diese beiden Menschen auf einer Bühne stehen und damit ihre Handlung im Rahmen einer explizit markierten übergeordneten Beobachtungssituation erfolgt, dann wird deutlich, dass in dieser Situation die Liebeserklärung Inszenierungscharakter besitzt und somit keinen lebensweltlichen Wahrheits- oder Gültigkeitsanspruch erhebt. Durch die Tatsache, dass der Sprechakt der Liebeserklärung eingebunden wird in eine übergeordnete Beobachtungssituation, also nicht Teil eines geschlossenen, sondern eines offenen beziehungsweise gespaltenen Kommunikationssystems mit doppeltem Adressatenbezug ist, wird sie zu einer fiktiona-

6 Vgl. Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980.

7 Vgl. ergänzend hierzu auch meinen Beitrag »La letteratura come teoria della finzione: Cervantes e Pirandello«, in: *Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti* 7 (2013 [2014]), S. 115–122.

len Sprechhandlung.⁸ *Fiktional* ist, wie man hieran leicht erkennt, nicht dasselbe wie *fiktiv*.⁹ Als fiktiv bezeichnet man Behauptungen, Sachverhalte und Entitäten, die kein Korrelat in der außertextuellen Wirklichkeit haben. Es handelt sich um eine Relation zwischen den Zeichen eines Textes und außertextuellen Gegenständen und Sachverhalten. Begriffe und Namen wie *Einhorn*, *Rotkäppchen*, *Emma Bovary* haben keine Referenz in der empirischen Wirklichkeit. *Fiktional* bedeutet dagegen, dass das, was ausgesagt wird, keine Gültigkeit besitzt im Rahmen der übergeordneten Beobachtungssituation, sondern nur innerhalb der beobachteten Situation, die sich aus der umgebenden Situation als eine zweite Wirklichkeit ausgrenzt. Es handelt sich nicht um eine Referenzrelation zwischen den Zeichen eines Textes und der außertextuellen Wirklichkeit, sondern um eine Relation zwischen Zeichen und ihrem Gültigkeitsbereich. Diese Relation aber wird überhaupt nur dadurch erfahrbar, dass eine gespaltene Kommunikationssituation, eine ›Theatersituation‹ vorliegt. Damit verbunden ist eine stillschweigende Übereinkunft, die da lautet: Wir spielen gemeinsam ein Spiel, bei dem wir so tun, als gäbe es vor unseren Augen eine zweite Wirklichkeit, in der Aussagen und Handlungen, die den in unserer Wirklichkeit üblichen mehr oder weniger ähnlich sein können, Gültigkeit allein

8 Vgl. hierzu grundlegend 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. Warning bestimmt den fiktionalen Diskurs mit dem Kriterium der »Situationsspaltung dergestalt, daß eine interne Sprechsituation in Opposition tritt zu einer externen Rezeptionssituation. Fiktionale Rede bestimmt sich also pragmatisch über die Simultaneität zweier Situationen, die über ein je eigenes deiktisches System verfügen. Eine solche Befangenheit in zwei gleichzeitigen Situationen führt die Subjekte der Sprech- wie die der Rezeptionssituation in jene widersprüchlichen Handlungsanweisungen, welche die Kommunikationstheorie beschrieben hat als das pragmatische Paradox des »double-bind.« (S. 193) Das Paradox dieser Doppelung wird in der Theatersituation besonders deutlich, die ein Rollenspiel auf Seiten des Autors ebenso verlangt wie die Akzeptanz dieses Rollenspiels auf Seiten des Rezipienten. Dieses doppelte Rollenspiel ist das entscheidende Fiktionalitätskriterium. Fiktionalität ist somit nicht textintern verankert, sondern das Resultat eines bestimmten Umgangs mit dem Text. Es handelt sich um einen Kontrakt zwischen Autor und Leser (S. 194).

9 Zu dieser für die Fiktionstheorie grundlegenden Unterscheidung vgl. etwa Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001. *Fiktivität* ist, so Zipfel, »Fiktion im Zusammenhang der *Geschichte*« (S. 68ff., Hervorh. im Text): »Spricht man von Fiktion in bezug auf die Geschichte eines Erzähl-Textes, meint man damit in der Regel, daß die dargestellte Geschichte nicht auf tatsächlichen Ereignissen beruht, daß ihr kein Geschehen in der Realität entspricht, daß sie nicht wirklich stattgefunden hat.« (S. 68) *Fiktionalität* ist dagegen »Fiktion im Zusammenhang des *Erzählens*« (S. 115ff., Hervorh. im Text).

innerhalb dieser zweiten Wirklichkeit besitzen.¹⁰ Der Schauspieler, der auf der Bühne stehend zu seiner Partnerin sagt: »Ich liebe dich«, verpflichtet sich nicht als Person auf die Gültigkeit dieser Aussage. Das Gesagte ist indes wahr und besitzt eine Referenz innerhalb der durch die kommunikative Rahmung erzeugten zweiten Wirklichkeitsebene.

Was am Beispiel des Theaters besonders deutlich wird, gilt analog für alle Formen fiktionaler Sprechakte. Es sind die kommunikativen Rahmungen, die der Fiktionalität und damit auch der Berechtigung von literarischer Fiktion in unserer Gesellschaft ihren Ort zuweisen. Durch solche kommunikativen Rahmungen wird beispielsweise der Unterschied zwischen Unwahrheit und Fiktion erkennbar. Wenn jemand in einer geschlossenen, nicht gespaltenen Sprechsituation behauptet, ein Komponist namens Adrian Leverkühn sei der Erfinder der Zwölftonmusik, dann handelt es sich um eine unwahre Aussage. Wenn jemand dagegen dieselbe Behauptung im Rahmen eines Romans vornimmt, dann handelt es sich um Fiktion. Thomas Mann, der Autor des Romans *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947), ist also kein Lügner, wenn er seinen Titelhelden zum fiktiven Doppelgänger des realen Komponisten Arnold Schönberg werden lässt und ihm dabei auch noch Eigenschaften und Merkmale anderer realer Personen wie Friedrich Nietzsche zuschreibt. Die kommunikative Zulässigkeit von Aussagen, die unter bestimmten Bedingungen wahrheitswidrig oder gar lügnerisch wären, hängt von der Existenz dessen ab, was man als Fiktionalitätskonvention bezeichnen kann und was durch die Rahmungen literarischer Texte ermöglicht wird. Solche Rahmungen sind auf der medialen Ebene vielfach dadurch gegeben, dass ein literarischer Text schon auf dem Buchdeckel paratextuelle Hinweise enthält, die auf seine Zugehörigkeit zum Bereich der fiktionalen Kommunikation verweisen. Häufig ist es die Gattungsbezeichnung, welche in diese Richtung weist. So befindet sich auf der Titelseite der Erstausgabe des *Doktor Faustus* unterhalb des Titels der Begriff *Roman*.¹¹

10 Vgl. hierzu grundlegend Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.)/London 1990. Zu Waltons Fiktionstheorie vgl. auch die entsprechenden Ausführungen in dem Beitrag »Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien« im vorliegenden Band, S. 95–114.

11 Dieser Roman ist aus fiktionstheoretischer Perspektive nicht zuletzt auch deshalb besonders aufschlussreich, weil der Autor am Ende des Buches in einer Nachbemerkung das Prinzip der Fiktionalisierung expliziert: »Es scheint nicht überflüssig, den Leser zu

Nun kommt es auch vor, dass literarische Texte Rahmenstrukturen auf textstruktureller Ebene verankern und damit das Grundprinzip der fiktionalen Kommunikation, nämlich die Spaltung der Kommunikationssituation, sichtbar machen. Der *Don Quijote* ist ein topisches Beispiel für solche textstrukturellen Rahmungen. Unter Rahmung verstehe ich in diesem Zusammenhang die Sichtbarmachung eines Kommunikationsaktes, der als solcher durch einen Beobachtungsakt zweiter Ordnung betrachtet wird. Niklas Luhmann versteht unter Beobachtung zweiter Ordnung »die Beobachtung von Beobachtungen«. ¹² Eine Beobachtung ist »das Einsetzen einer Unterscheidung in einen unmarkiert bleibenden Raum, aus dem heraus der Beobachter das Unterscheiden vollzieht«. ¹³ Eine Beobachtung zweiter Ordnung ist ihrerseits »als Operation eine Beobachtung erster Ordnung, nämlich die Beobachtung von etwas, was man als Beobachtung unterscheiden kann«. ¹⁴ Damit das Beobachten des Beobachtens stattfinden kann, muss es zwischen der Beobachtung erster und der Beobachtung zweiter Ordnung strukturelle Kopplungen geben. ¹⁵ Im *Don Quijote* werden solche strukturellen Kopplungen von Beobachtungen erster und zweiter Ordnung dadurch inszeniert, dass die Geschichte des Helden, der zunächst als exzessiver Leser von Ritterbüchern in Erscheinung tritt, um sodann in einem Akt komischer *imitatio* seinerseits zum ›Ritter‹ zu werden, indem er mit seinem ›Knappen‹ Sancho Panza auf Abenteuerfahrt geht, Gegenstand der Registrierung in den Annalen der Mancha und auch bei anderen Autoren wird. Die in den Annalen und anderswo gesammelten Informationen über den eingebildeten Ritter Don Quijote werden nun von einem ersten Autor, den Cervantes als »el autor desta historia« ¹⁶ bezeichnet, in eine zusammenhängende Geschichte verwandelt, die allerdings mit dem achten Kapitel des ersten Teiles unvermittelt abbricht. Die

verständigen, daß die im XXII. Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schoenbergs, ist und von mir in bestimmtem ideellem Zusammenhang auf eine frei erfundene Musikerpersönlichkeit, den tragischen Helden meines Romans, übertragen wurde. Überhaupt sind die musiktheoretischen Teile des Buches in manchen Einzelheiten der Schoenberg'schen Harmonielehre verpflichtet.« (Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a. M. 1986, S. 677.)

12 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 94.

13 Ebd., S. 92.

14 Ebd., S. 94.

15 Ebd.

16 Cervantes, *Don Quijote*, S. 97.

Erzählung des ›ersten Autors‹ wiederum wird von einem ›zweiten Autor‹ (»el segundo autor«)¹⁷ gelesen. Durch Zufall findet dieser ›zweite Autor‹, dessen Interesse an Don Quijote geweckt ist, später ein in arabischer Sprache verfasstes Manuskript, welches von dem Geschichtsschreiber Cide Hamete Benengeli stammt und die Geschichte des Don Quijote vollständig berichtet. Dieses Manuskript lässt der ›zweite Autor‹ sich ins Kastilische übersetzen und erzählt es auf seine Weise nach. Folgende Kommunikationsakte sind somit im Spiel: (1) Die Versprachlichung der ›Heldentaten‹ des Don Quijote in den Annalen von La Mancha; (2) die Zusammenfassung der in den Annalen befindlichen Informationen durch einen ersten Erzählakt; (3) die vollständige Darstellung von Don Quijotes Geschichte durch den arabischen Historiker Cide Hamete; (4) die Übersetzung dieses arabischen Manuskripts ins Kastilische; (5) die Nacherzählung des ins Kastilische übersetzten arabischen Manuskripts durch den übergeordneten Erzähler (»el segundo autor«) des *Don Quijote*.

Der ursprünglichste dieser Erzählakte lässt sich als Beobachtung erster Ordnung begreifen. Ein Erzähler X (der Verfasser der Annalen) kommuniziert mit einem Adressaten Y über einen Gegenstand Z: die ›Heldentaten‹ von Don Quijote. X und Y werden auf diese Weise zu Beobachtern von Z. Dieser Akt nun wird im *Don Quijote* als solcher beobachtet, indem der »autor desta historia« auf der Grundlage dessen, was in den Annalen und bei anderen Autoren zu finden ist, die Geschichte kohärent erzählt, zumindest bis zu ihrem unvermittelten Abbruch mitten in der Episode des »vizcaíno« im 8. Kapitel. Da für den Leser des *Don Quijote* nicht die Annalen der Mancha, sondern allein der Erzählakt des ›ersten Autors‹ materiell vorhanden ist, kann man sagen, dass der erste manifeste Erzählakt des Buches bereits Ausdruck einer Beobachtung zweiter Ordnung ist. In diesem Buch nun werden mehrere Erzählakte hintereinandergeschaltet und somit strukturell gekoppelt. Dadurch entstehen Beobachtungssituationen zweiter Ordnung nach folgendem Muster: Ein Erzähler X_1 und ein Leser Y_1 beobachten, wie Erzähler X zusammen mit Leser Y beobachtet, was in der Handlung Z passiert. Durch die Beobachtung zweiter Ordnung wird das Prinzip der Beobachtung als solches sichtbar gemacht. Dieses Grundprinzip wird im *Don Quijote* rekursiv angewendet, vielfach variiert und mit Komplexität angereichert. Der Gesamttext lässt sich somit als strukturelle Kopplung von Beobachtungen erster und zweiter Ordnung beschreiben.

17 Ebd.

Das Prinzip der gespaltenen Kommunikationssituation als Kriterium für Fiktionalität ist dem Buch somit strukturell eingeschrieben. In einer selbstreflexiven Schleife beschreibt der Text nun sich selbst als fiktionalen Text, indem er auf der Ebene der primären Handlung den Umgang mit Fiktion thematisiert. Um noch einmal auf das oben zitierte Beispiel zurückzukommen: Das Gespräch zwischen dem Gastwirt und dem Pfarrer beruht auf einer Beobachtung erster Ordnung in Bezug auf Wahrheit und/oder Fiktion in Büchern. Diese Beobachtung verweist zurück auf das dem Leser zu diesem Zeitpunkt bereits bekannte Grundproblem des Romans *Don Quijote*, dessen Held seinerseits ein Beobachter von Büchern ist und diese auf eine bestimmte Art und Weise als wirklichkeitskonform interpretiert. Indem der Gastwirt zum Doppelgänger Don Quijotes wird und der Pfarrer dessen Sicht auf Bücher durch eine alternative Sichtweise konterkariert, entsteht ein Akt der Beobachtung zweiter Ordnung, der Don Quijotes Lektüreverhalten perspektiviert und infrage stellt. Das Prinzip der Beobachtung zweiter Ordnung ermöglicht somit die theoretische Perspektivierung des Problems der Fiktion. Dergestalt wird der Roman zu einem metafikionalen Text.

2. Das Erzählen des Erzählens (Diderot)

In Tradition des *Don Quijote* steht Diderots *Jacques le Fataliste et son maître* (1771–83).¹⁸ Dieser Roman enthält ebenfalls eine metafiktionale Dimension. Wie Don Quijote und Sancho Panza reiten auch Jacques und sein Herr über Land. Dabei begegnen ihnen zahlreiche andere Figuren und es ereignen sich unerwartete Zwischenfälle, die wie auch im *Don Quijote* häufig komischen Charakter besitzen. Die wichtigste Dimension dieses Romans ist das Erzählen von Geschichten. Während am Beginn des *Don Quijote* das Lesen steht, kreist *Jacques le Fataliste* strukturell um das Erzählen. Im Zentrum stehen Jacques und sein Herr, die sich gegenseitig Geschichten erzählen. Wie im *Don Quijote* ist auch hier der Erzählakt eingebettet in eine Rahmenstruktur, denn nicht nur Jacques und sein Herr erzählen sich Geschichten, sondern auch der Erzähler und sein Leser kom-

18 Zur komplexen Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte dieses Romans vgl. die entsprechenden Bemerkungen im Beitrag »Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion« im vorliegenden Band, S. 69–94, dort S. 82, Fußnote 32.

munizieren miteinander. Darüber hinaus gibt es noch weitere Erzählakte, die entweder vom Erzähler oder von einer der beiden Hauptfiguren oder aber von verschiedenen Nebenfiguren des Romans generiert werden. Wie im *Don Quijote* haben wir auch hier eine komplexe Verschachtelung mehrerer Erzählsituationen vorliegen. Wie im *Don Quijote*, so geht es auch hier um die Frage der Fiktionalität, die in *Jacques le Fataliste* durch immer wieder eingeschobene Bemerkungen des Erzählers thematisiert wird. Dabei gibt der Erzähler dem Leser zu verstehen, dass es, wenn er nur wollte, in seiner Macht stünde, allerhand Geschichten und abenteuerliche Handlungen zu erfinden. Diese Freiheit der Erfindung aber nehme er, wie er behauptet, für sich nicht in Anspruch, sondern er insistiert im Gegenteil immer wieder darauf, dass er sich an die »vérité de l'histoire«¹⁹ zu halten gedenke. Indem der Erzähler in solchen kommentierenden Einschüben den Gegensatz zwischen der »vérité de l'histoire« und der fiktionsgesättigten Gattung Roman deutlich markiert, spielt er mit den Erwartungshaltungen seiner Leser, von denen er annehmen kann, dass sie zahlreiche Abenteuerromane des 18. Jahrhunderts kennen und somit deren Merkmale aus einer Beobachtungsperspektive zweiter Ordnung kritisch betrachten können. Der vom Erzähler immer wieder aufgerufene Erwartungshorizont wird auf diese Weise systematisch durchbrochen, wodurch der Text seine eigene Innovativität markiert.²⁰

Doch bleibt es nicht bei der einfachen Gegenüberstellung von Wahrheit und Fiktion; vielmehr besteht der fiktionstheoretische Beitrag Diderots nicht zuletzt in der Infragestellung des Gegensatzes Wahrheitsaussage vs. Fiktion. Diese Infragestellung zeigt sich etwa an folgender Stelle:

Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.²¹

Man erkennt deutlich, dass ich keinen Roman schreibe, da ich ja das verschmähe, was ein Romanschreiber mit Sicherheit tun würde. Wer das, was ich schrei-

19 Vgl. Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 475–711, hier S. 476, 484, 504.

20 Vgl. hierzu genauer meinen Aufsatz »Codification et déconstruction. *Jacques le Fataliste* de Diderot«, in: Gernot Kamecke/Jacques Le Rider (Hg.), *La Codification: perspectives transdisciplinaires*, Paris/Genève 2007, S. 147–159. Dort finden sich auch weiterführende Literaturhinweise zu *Jacques le Fataliste*.

21 Diderot, *Jacques le Fataliste*, S. 484f.

be, für die Wahrheit hielte, wäre vielleicht weniger im Irrtum als derjenige, der es für eine Fabel hielte.

Einerseits betont der Erzähler hier einmal mehr den Gegensatz zwischen romanhaften Erfindungen und seinem eigenen Text, der der Fiktion angeblich abschwört. Andererseits aber wird dieser Gegensatz hier auch schon vorsichtig relativiert, und zwar in dem auf mehrfachen Einschränkungen beruhenden zweiten Satz, wo gesagt wird, dass derjenige, der das Geschriebene für die Wahrheit hielte, sich weniger irren würde als derjenige, der es für eine Erfindung nähme. Das heißt im Klartext nichts anderes, als dass offenbar beide Einschätzungen nicht ganz der Wahrheit entsprechen.

Dieser relativierende Gestus findet sich auch an späterer Stelle wieder, wo von der grundsätzlichen Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit die Rede ist, die Wahrheit zu sagen. Der Herr befiehlt Jacques, eine Sache so zu erzählen, wie sie ist (*»Dis la chose comme elle est«*),²² worauf Jacques Folgendes antwortet:

Cela n'est pas aisé. N'a-t-on pas son caractère, son intérêt, son goût, ses passions, d'après quoi l'on exagère ou l'on atténue? Dis la chose comme elle est!... Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville. Et celui qui vous écoute est-il mieux disposé que celui qui parle? Non. D'où il doit arriver que deux fois à peine en un jour, dans toute une grande ville, on soit entendu comme on dit.²³

Das ist nicht einfach. Hat man etwa nicht seinen Charakter, sein Interesse, seinen Geschmack, seine Leidenschaften, denen gemäß man eine Sache übertreibt oder abschwächt? Sag es, wie es ist!... Das kommt vielleicht an einem Tag in einer großen Stadt keine zweimal vor. Und ist derjenige, der einem zuhört, besser eingestellt als derjenige, der spricht? Nein. Daher kommt es unweigerlich, dass kaum zweimal an einem Tag in einer ganzen großen Stadt jemand so verstanden wird, wie er es gemeint hat.

Sowohl auf der Seite der Produktion als auch auf der der Rezeption sei es, so Jacques, schwierig, wenn nicht unmöglich, eine vollkommene Übereinstimmung zwischen einer Sache und deren sprachlicher Darstellung zu erzielen. Zwischen einem Sachverhalt und dem Versuch, diesen in Worte zu fassen, klafft demnach ebenso eine Lücke wie zwischen der von einem Sprecher seinem eigenen Sprechakt zugeordneten Bedeutung und deren Decodierung durch einen Rezipienten. Diese doppelte Diskrepanz ist da-

22 Ebd., S. 517.

23 Ebd.

für verantwortlich, dass es so gut wie niemals möglich ist, eine Sache so zu sagen, wie sie ist.

Wenn dies aber prinzipiell schon schwierig ist, dann gilt das in besonderer Weise für einen komplexen literarischen Text, in dem sich verschiedene Sprechakte überlagern und dadurch perspektivische Vielstimmigkeit erzeugen. Wie sollte es möglich sein, dass ein solcher Text sich strikt an die Wahrheit einer Geschichte hielte? Gerade die insistierende Wiederholung dieser Behauptung durch den Erzähler lässt den Leser misstrauisch werden und scheint nahezulegen, dass der Text in Wirklichkeit das genaue Gegenteil zum Ausdruck bringen möchte. Er ist nicht etwa ein Plädoyer für die historiographische Wahrheit, sondern im Gegenteil ein Plädoyer für die literarische Fiktion. Dies zeigt sich etwa deutlich an einer Stelle, wo der Erzähler dem Leser eine klare Auskunft bezüglich des weiteren Weges von Jacques und seinem Herrn verweigert. Er schlägt verschiedene Möglichkeiten vor, ohne diese jedoch zu bestätigen, und gibt dann spielerisch folgende Auskunft:

Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui; pourquoi pas?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: »Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez.«²⁴

Wenn Sie darauf bestehen, dann werde ich sagen, dass sie sich aufmachten zu... ja; warum nicht?... zu einem riesigen Schloss, auf dessen Risalit zu lesen war: »Ich gehöre niemandem und ich gehöre allen. Sie waren schon hier, bevor Sie eingetreten sind, und Sie werden immer noch hier sein, wenn Sie wieder aufgebrochen sind.«

Auffällig ist hier zum einen die Weigerung des Erzählers, eine ihm zweifellos zur Verfügung stehende Information preiszugeben; wie man etwas später erfährt, sind Jacques und sein Herr nämlich nach Conches weitergeritten.²⁵ An dieser Stelle jedoch wird dem Leser diese Information bewusst vorenthalten. Stattdessen wird nun eine ganz klar als fiktiv markierte Information gegeben, die noch dazu den Charakter des Paradoxen besitzt, denn die auf dem Risalit des angeblich von Jacques und seinem Herrn betretenen Schlosses zu lesende Inschrift ist ein sich selbst aufhebender Sprechakt, der auf dem Prinzip des logischen Selbstwiderspruchs beruht, wie sodann auch vom Erzähler expliziert wird. Aus diesem Widerspruchsprinzip lässt sich sodann alles Mögliche ableiten, etwa eine Serie von mög-

24 Ebd., S. 492.

25 Ebd., S. 497.

lichen Handlungsverläufen, die aber allesamt nicht bestätigt werden. Der Text öffnet hier ein Fenster auf die Welt des Möglichen, die, wie man seit Aristoteles weiß, der Bereich der poetischen Fiktion ist.

3. Das sich selbst annullierende Kunstwerk als Allegorie der Fiktion (Perec)

In der Literatur der Moderne finden sich viele Beispiele von Erzähltexten, die, wie die beiden bisher untersuchten Romane, das Erzählen als einen fiktionalen Sprechakt durch bestimmte Rahmungen, Verdoppelungen und Spiegelungen inszenieren. Was in der Vormoderne eher Ausnahmecharakter hatte, wird in der Moderne zu einer allgemeinen Tendenz des Erzählens. Man könnte zahlreiche Beispiele hierfür anführen, etwa Luigi Pirandello, Miguel de Unamuno, Marcel Proust, André Gide, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Danièle Sallenave usw.

Ich möchte im abschließenden Teil dieses Beitrags einen exemplarischen Text der Spätmoderne im Hinblick auf das hier gegebene Thema Literatur als Fiktionstheorie untersuchen. Es handelt sich um Georges Perecs *La Vie mode d'emploi* (1978). Der Text trägt den pluralischen Gattungsbegriff *Romans*, das heißt, dass der Autor hiermit den Anspruch markiert, eine Art Summe seines eigenen Schaffens und damit auch der Ästhetik der Gruppe Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*) vorzulegen. Das enzyklopädische Unternehmen, welches sich mit diesem Roman verbindet, zeigt sich nicht zuletzt auch in der äußeren Aufmachung des Buches, welches fast wie ein wissenschaftlicher Text mit Anhängen (*pièces annexes*) versehen ist. So findet man einen Index, der sage und schreibe 69 Seiten umfasst. Außerdem fügt Perec eine Zeittafel bei, welche die wichtigsten Ereignisse der Handlung chronologisch präsentiert, und eine Auflistung einiger der in diesem Roman erzählten Geschichten. Die Infragestellung der Grenze zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Diskurs wird schon auf diese Weise als wichtiges Thema des Textes markiert.

Im *Préambule* des Romans findet sich eine ausführliche Reflexion über das Puzzlespiel. Perec spricht von der Kunst des Puzzlespiels (»l'art du puzzle«)²⁶ und stellt eine Reihe von Überlegungen über die Prinzipien dieser Kunstform an. Eine wichtige hier eingeführte Erkenntnis ist die Tatsache, dass nicht die einzelnen Elemente das Ganze bestimmen, sondern umgekehrt das Ganze den Stellenwert der einzelnen Elemente fest-

26 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris 1978, S. 15.

legt. Man könne nicht von der Struktur eines einzelnen Puzzleteils auf das Ganze schließen, sondern nur umgekehrt von der des Ganzen auf die Bedeutung eines einzelnen Teils, welches nur als Element eines größeren Ganzen einen Wert besitzt. In dem Moment aber, in dem ein einzelnes Puzzleteilchen in eine Konfiguration eingefügt worden ist, verschwindet es als Einzelteil. Durch die Parallelisierung des Puzzles mit einem Spiel, dessen Beherrschung hohe Kunstfertigkeit voraussetzt – Perec verweist hier insbesondere auf das asiatische Go-Spiel –, erweisen sich die Reflexionen als metapoetisch. Indem Perec hier zu Beginn seines gewaltigen Werkes über das Verhältnis zwischen dem Hersteller eines Puzzles und demjenigen spricht, der das Puzzle zusammensetzen versucht, macht er zugleich implizit auch Aussagen über das Verhältnis zwischen Autor und Leser des Romans. Der Hersteller eines Puzzles als Autor wird hier konzipiert als einer, der alle Versuche des Puzzlespielers, der die Rolle des Lesers übernimmt, geistig schon vorweggenommen haben muss. Das Puzzlespiel wie auch das Verhältnis zwischen Autor/Text und Leser erscheint hiermit als ein Wettstreit.

Diese einleitenden Bemerkungen sind nun auch insofern ein metapoetischer Kommentar über das ganze Werk, als eines der zentralen Handlungselemente dieses multiperspektivischen Romans seinerseits ganz wesentlich etwas mit einem Puzzlespiel zu tun hat. Der exzentrische Milliardär Percival Bartlebooth beschließt, sein Leben einem einzigen gewaltigen Werk zu widmen:

Imaginons un homme dont la fortune n'aurait d'égale que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – mais un fragment constitué de celui-ci: face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible.²⁷

Stellen wir uns einen Mann vor, dessen Vermögen genauso groß wäre wie seine Gleichgültigkeit in Bezug auf das, was man sich als Mann von Vermögen üblicherweise leisten kann, und den es – stolz wie er ist – danach verlangte, die Welt nicht etwa in ihrer Totalität zu erfassen und vollständig zu beschreiben – ein Projekt, das allein schon dadurch zugrunde gerichtet würde, dass man es zu formulieren wagte –, sondern ein wohldefiniertes Fragment derselben: angesichts der unentwirrbaren Inkohärenz der Welt soll es darum gehen, ein zwar beschränktes, aber ganzes, intaktes, irreduzibles Programm bis an sein Ende umzusetzen.

27 Ebd., S. 156.

In diesem Passus zeigt sich deutlich der Anspruch, den Bartlebooth mit seinem Vorhaben verbindet. Es geht ihm darum, ein Fragment der Welt möglichst systematisch, umfassend und vollständig darzustellen und zu erfassen. Mit anderen Worten: Er entwickelt ein Programm, das zwar begrenzten Charakter besitzt, aber als solches dann vollständig, intakt und irreduzibel umgesetzt werden kann. So wie die künstlerische Fiktion ein Modell der Wirklichkeit sein kann und häufig zu sein beansprucht, soll hier ein Programm entwickelt und umgesetzt werden, welches Modellcharakter besitzt.²⁸ Dieses Programm besteht darin, dass Bartlebooth, der künstlerisch eher unbegabt ist, zunächst einmal zehn Jahre lang bei dem Künstler Serge Valène das Malen von Aquarellen erlernt. Die Lehre vollzieht sich in den Jahren 1925 bis 1935. In den folgenden zwanzig Jahren, 1935 bis 1955, bereist Bartlebooth sodann die ganze Welt, um etwa im Abstand von zwei Wochen jeweils ein Aquarell an einem bestimmten Ort zu malen. Damit schafft er in diesen 20 Jahren 500 Bilder, die alle das gleiche Format haben, 65 x 50 cm, und auch alle ein ähnliches Motiv, nämlich einen Seehafen. Jedes der Bilder schickt er sodann an den Puzzlekünstler Gaspard Winckler in Paris. Dieser klebt die Aquarelle auf eine Holzplatte und zerschneidet sie in 750 Puzzleteile. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich gibt sich Bartlebooth schließlich weitere zwanzig Jahre, von 1955 bis 1975, um sämtliche Puzzles wieder zusammenzusetzen:

À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient »retexturées« de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où – vingt ans auparavant – elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge.

Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur.²⁹

Indem die Puzzles wieder zusammengesetzt würden, würden die Seestücke »retexturiert«, sodass man sie von ihrer Unterlage abtrennen könnte, und sie würden an eben jenen Ort zurückgebracht, an dem sie – zwanzig Jahre zuvor – gemalt worden waren, und dort mit einer Säurelösung behandelt, sodass am Ende nichts als ein Blatt Whatman-Papier übrig bliebe, wohlbehalten und leer.

Somit bliebe von dieser Operation, die ihren Urheber über fünfzig Jahre hinweg vollständig in Beschlag genommen haben würde, keine einzige Spur übrig.

28 Zum Modellbegriff vgl. Max Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca/New York 1968 (1962). Black bezeichnet Modelle als »heuristic fictions« (S. 228), Fiktionen also, die etwas zu entdecken erlauben.

29 Perec, *La Vie mode d'emploi*, S. 158.

Es handelt sich also um ein Projekt, das auf einem totalisierenden Anspruch beruht. Dieses Projekt ist zwar, wie der Erzähler sagt, weder spektakulär noch heroisch, aber es ist ein Projekt, welches zu seiner Umsetzung das gesamte Leben von Bartlebooth vollständig in Anspruch nimmt. Außerdem ist es ein Projekt, welches auf die Ausschaltung jeglicher Kontingenz abzielt:

[...] l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.³⁰

[...] bei diesem Unterfangen würden Zeit und Raum als abstrakte Koordinaten funktionieren, und es würden ihnen in unvermeidlicher Wiederholung identische Ereignisse, die unabwendbar an einem für sie vorbestimmten Ort und zu einer vorbestimmten Zeit stattfinden, eingeschrieben.

Das gesamte Leben und alle in ihm relevanten Ereignisse sind durch das Projekt vorherbestimmt und durchgeplant. Auf der ästhetischen Ebene verbindet sich das mit dem Anspruch auf Perfektion, welcher durch die paradoxe Selbstannullierung bekräftigt werden soll:

[...] inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait; sa perfection serait circulaire: une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient: parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis.³¹

[...] ohne jeden Zweck, wobei diese Zwecklosigkeit die einzigartige Garantie für seine Folgerichtigkeit wäre, würde dieses Projekt sich in dem Maße selbst zerstören, in dem es sich vollenden würde; seine Vollkommenheit wäre zirkulär: eine Folge von Ereignissen, die sich, indem sie sich aneinanderreihen, auslöschen: ausgehend vom Nichts, würde Bartlebooth auf dem Weg über präzise Transformationen von endlichen Gegenständen zum Nichts zurückkehren.

Zwischen dem ursprünglichen Nichts und dem als finales Ziel des Projekts angestrebten wiederhergestellten Nichts entfaltet sich ein sich über 50 Jahre erstreckender Prozess des Lernens, des Reisens, der Produktion von Bildern, der mehrfachen Verarbeitung dieser Bilder durch deren Dekomposition und Rekombination in Form eines Wettstreits zwischen zwei Männern, dem Maler und Puzzlespieler Bartlebooth, und dem Puzzlehersteller Winckler, die versuchen, sich gegenseitig zu besiegen. Am Ende tri-

30 Ebd., S. 157.

31 Ebd.

umphiert Winckler über Bartlebooth, der über dem unvollendeten und unvollendbaren 439. Puzzle stirbt.³²

Die Bedeutung dieses künstlerischen Projekts ist nicht eindeutig bestimmbar. Zum einen handelt es sich um eine Anlehnung an wichtige Positionen der modernen Ästhetik wie zum Beispiel Flauberts Projekt eines *livre sur rien*³³ oder Mallarmés Poetik des Nichts.³⁴ Man kann auch an die avantgardistische Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Leben denken. Bartlebooth als Künstler verwandelt sein ganzes Leben in die Arbeit an einem Kunstwerk, welches keinerlei außerhalb seiner selbst angesiedelte Zweckbindung besitzt, also in gewisser Weise das autonome Kunstwerk *par excellence* darstellt, eine Art *acte gratuit*, ein sich selbst auslöschendes Werk. Ebenfalls typisch für manche Positionen der modernen Kunst ist der Dilettantismus, mit dem der malerisch nicht gerade sehr begabte Bartlebooth zu Werke geht. Hier lassen sich Anknüpfungspunkte etwa bei Diderots *Neveu de Rameau*, dem *Vieux Saltimbanque* von Baudelaire oder Kafkas *Hungerkünstler* finden. Nicht ausgeblendet werden darf der zeitgeschichtliche Horizont: Zwischen den Jahren 1925 und 1975 liegen die Jahre des Nationalsozialismus 1933–45 und hier insbesondere die genozidale Politik des Hitlerregimes, der unter anderem Perecs Eltern zum Opfer gefallen sind.³⁵ All diese künstlerischen und politischen Dimensionen sind in dieser Konzeption eines totalen Kunstwerks präsent, welches in seiner Radikalität eine modellhafte Verdichtung von Kunst überhaupt darstellt.

Es handelt sich um ein Metakunstwerk, welches in vielfache Rahmungen eingebettet ist. Der primäre Kommunikationsrahmen ist das Verhältnis zwischen Bartlebooth und Gaspard Winckler. Verschiedene Arten von Beobachtungen zweiter Ordnung werden nun in der Gesamtanlage des Romans von Georges Perec eingeführt. Dieser Roman fungiert auf seiner primären Darstellungsebene als eine multidimensionale Bildbeschreibung. Basis der Beschreibung ist ein Wohnhaus in der fiktiven Pariser Rue

32 Ebd., S. 600.

33 Vgl. Jean Rousset, »Madame Bovary ou le livre sur rien«, in: ders., *Forme et signification*, Paris 1962, S. 109–133.

34 Vgl. Hugo Friedrichs Bemerkungen zum Zusammenhang zwischen dem Nichts und der Form bei Mallarmé: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek 1985 (1956), S. 114f.

35 Perec spricht davon in seinem autobiographischen Buch *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 1995. Vgl. hierzu auch den Beitrag »Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano« im vorliegenden Band, S. 381–401.

Simon-Crubellier. Ein Profilschnitt dieses Wohnhauses wird als Basis der Präsentation aller in ihm befindlichen Wohnungen verwendet, wobei die Abfolge der Wohnungen der Bewegung des Springers auf einem Schachfeld entspricht. Demgemäß sind die einzelnen Kapitel des Romans jeweils einem bestimmten Raum, einer Wohnung oder einem sonstigen Teil des Hauses gewidmet, wobei in den verschiedenen Teilen des Romans dieselben Räume öfter vorkommen. Die Wohnung von Bartlebooth etwa wird in den Kapiteln 26, 70, 80, 87 und 99 dargestellt. Die Wohnung von Winckler steht in den Kapiteln 8, 44 und 53 im Mittelpunkt. Durch die Anordnung der einzelnen Kapitel gemäß einer serialisierten räumlichen Ordnung (der Plan des Wohngebäudes ist im Text selbst auf S. 603 abgedruckt) entsteht eine Beobachtungsebene zweiter Ordnung. Die einzelnen Geschichten, die sich mit den Bewohnern der Wohnungen verbinden, werden dadurch auf eine diegetisch »tiefere« Ebene verschoben. Die primäre Ebene ist die eines imaginären Beobachters dieses Gebäudes, dessen Blick von Wohnung zu Wohnung schweift und in den Wohnungen zunächst einmal hauptsächlich das visuell Wahrnehmbare beschreibt. Die Geschichten, die ebenfalls eingefügt werden, sind gewissermaßen Ergänzungen zu dieser Beschreibungsaktivität und der damit verbundenen Beobachtung. Das Hierarchieverhältnis zwischen Narration und Deskription wird somit in diesem Roman umgekehrt. Dominant sind die Beschreibungen, ihnen untergeordnet die Erzählungen.³⁶

Durch die Einbettung in dieses komplexe Dispositiv von Beobachtungen, Beschreibungen und Erzählungen wird das künstlerische Projekt von Bartlebooth zum Gegenstand einer Beobachtung zweiter Ordnung. Das Projekt ist Teil eines Netzes ohne Zentrum, in dem sich hunderte von Einzelschicksalen begegnen und überkreuzen. Diese Einzelschicksale sind wie die Teile eines Puzzles. Der Sinn des einzelnen Teils kann nicht aus diesem selbst erschlossen, sondern, wie Perec es ja programmatisch im *Préambule* schreibt, nur aus dem Ganzen heraus verstanden werden. Dieses Ganze ist, wie der Titel anzeigt, das Ganze schlechthin, das Leben, wenngleich der zweite Teil des Titels ironisch zu verstehen ist, denn es finden sich keinerlei Elemente einer Gebrauchsanweisung für das Leben in Perecs Buch. Allenfalls die Exhaustivität und der stets gleichbleibende en-

36 Vgl. hierzu meine Analyse in Thomas Klinkert, »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.

zyklopädisch-distanzierte Ton, die Sachlichkeit, mit der die ganze Spannweite des Dargestellten von den banalsten Gegenständen des Alltags bis hin zu den aufregendsten künstlerischen oder wissenschaftlichen Entdeckungen oder von abenteuerlichen Lebensgeschichten bis hin zu Vernichtungs- und Todeserfahrungen beschrieben wird, erinnern in gewisser Weise an den Duktus einer Gebrauchsanweisung.

Eine weitere Beobachtung zweiter Ordnung entsteht durch die Existenz von Projekten oder Sachverhalten, die man allegorisch auf Bartlebooths Projekt beziehen kann. Als Beispiel hierfür möchte ich das Kapitel 59 nennen. Hier wird ein anderer Maler vorgestellt mit Namen Franz Hutting. Er beschließt eines Tages, 24 imaginäre Porträts zu malen, und zwar über einen Zeitraum von zwei Jahren je ein Porträt pro Monat. In seinem Planungscharakter und seiner Serialisierung ähnelt das Hutting'sche Projekt dem Projekt Bartlebooths. Hutting vertritt die Auffassung, dass ein Porträt sich am Kreuzungspunkt von Traum (= Fiktion) und Wirklichkeit befindet. Der Auftraggeber eines Porträts fungiere hierbei nicht als Vorbild für eine mimetische Abbildung, sondern als Strukturmodell:

[...] le commanditaire, ou, mieux encore, comme pour la peinture du Moyen Age, le donateur, sera l'initiateur de son portrait: son identité, plus que ses traits, viendra nourrir la verve créatrice et la soif d'imaginaire de l'artiste.³⁷

[...] der Auftraggeber oder, besser noch, wie in der mittelalterlichen Malerei, der Stifter wird der Urheber seines eigenen Porträts sein: seine Identität wird, mehr als seine Gesichtszüge, den schöpferischen Schwung des Künstlers und dessen Sehnsucht nach dem Imaginären beflügeln.

Hier geht es also mit anderen Worten um das Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischer Gestaltung, wofür man auch den Begriff Fiktion verwenden kann. Der Künstler im Sinne Huttings bildet die Wirklichkeit nicht einfach ab, sondern verwandelt sie mittels seiner »verve créatrice« und seiner »soif d'imaginaire«. Dies ist eine Beschreibung des Prozesses der Fiktionalisierung, welcher auch dem Roman von Georges Perec zugrunde liegt und der sich wiederum in den Projekten eines Bartlebooth und eines Hutting spiegelt. Die Affinität zwischen Huttings Malerei und Perecs Schreiben manifestiert sich nicht zuletzt darin, dass Hutting bei der imaginären Gestaltung seiner Porträts bestimmte regelhafte Prinzipien verwendet, welche den oulipotistischen Textkonstruktionsprinzipien äh-

37 Perec, *La Vie mode d'emploi*, S. 354f.

neln.³⁸ Im Blick auf den Zusammenhang der drei hier untersuchten Texte ist es im Übrigen besonders aufschlussreich, dass Hutting sich selbst mit Don Quijote vergleicht.³⁹

Schluss

Anhand dreier exemplarischer Fälle habe ich zu zeigen versucht, in welcher Art und Weise das Verhältnis zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in literarischen Texten reflektiert, analysiert und zur literarischen Gestaltung nutzbar gemacht werden kann. Im *Don Quijote* wird die Handlung aus der Lektüre des Protagonisten heraus entwickelt. Dieser unterscheidet nicht zwischen der Darstellung fiktiver und nicht-fiktiver Welten und glaubt somit vorbehaltlos an die Existenz dessen, was er in seinen Ritterbüchern gelesen hat. Er versucht, das Gelesene in seiner eigenen Wirklichkeit wiederzufinden und sich imitatorisch in Bezug auf die Helden seiner Bücher zu verhalten. Durch die Handlung, die sich als Serie komischer Fehlleistungen des eingebildeten Ritters vollzieht, durch die komplexe Erzählsituation, aber auch durch verschiedene metapoetische Passagen wird das Lektüreverhalten des Protagonisten problematisiert, womit zugleich eine Theorie der Fiktion entwickelt wird. Dass die Einstellung zur Fiktion im *Don Quijote* ambivalent ist, lässt sich unter anderem aus der Tatsache schließen, dass der Held trotz seines Wahns keineswegs ausschließlich negativ dargestellt wird.⁴⁰ Diderots *Jacques le Fataliste et son maître* schließt an Cervantes an, stellt aber weniger den Akt der Lektüre, als vielmehr den des Erzählens in den Mittelpunkt. Auch hier wird das Verhältnis zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in zentraler Weise thematisiert, und zwar in Gestalt der Opposition zwischen »roman«/»conte« und »vérité de l'histoire«. Auch hier kommt es zu Ambivalenzen und Selbstinfragestellungen, indem etwa faktuale Informationen durch den Erzähler vorenthalten und stattdessen mögliche hypothetische Szenarien entworfen werden. In Georges Perecs

38 Ebd., S. 356. – Diese Prinzipien werden etwa erläutert bei Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris 1988, S. 173–221; Hans Hartje/Bernard Magné/Jacques Neefs (Hg.), *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. *Georges Perec*, Paris/Cadeilhan 1993, S. 7–35.

39 Perec, *La Vie mode d'emploi*, S. 355.

40 Zur ambivalenten Einstellung bezüglich der Bewertung der Fiktion, welche sich im *Don Quijote* nachweisen lässt, vgl. ausführlich den Beitrag »Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*«, in diesem Band, S. 23–46.

La Vie mode d'emploi schließlich wird die Fiktion als ein die moderne Kunst modellhaft zusammenfassendes Programm reflektiert. Der dilettantische Künstler Bartlebooth schafft ein nach strengen Regeln organisiertes, prozesshaftes, das ganze Leben erfassendes und sich am Ende selbst annullierendes Kunstwerk, welches zugleich eine Allegorie der modernen Kunst und ein Kommentar zur genozidalen Geschichte des 20. Jahrhunderts ist. Dieses Projekt wird vielfach gerahmt und gespiegelt, etwa durch parallele Projekte auf diegetischer Ebene – man denke an das Projekt des Malers Hutting – oder durch das seinerseits totalisierende und strengen Regeln folgende Schreiben von Georges Perec.

Was sich an diesen Texten zeigt, ist ein Bewusstsein für die vieldimensionale und komplexe Funktion von Fiktionalität, gepaart mit einer virtuoson Anwendung von Fiktionalität. Was damit selbstverständlich nicht behauptet werden soll, ist, dass diese Texte einzig und allein die Funktion hätten, Theorien der Fiktionalität zu produzieren. Neben solchen Theorien enthalten diese Romane zahlreiche andere thematische Aspekte und formale Strukturen. Es geht dabei keineswegs nur um eine Selbstbetrachtung der Kunst und ihrer Darstellungsprämissen, sondern auch um wichtige Dimensionen und Probleme des Lebens, der Gesellschaft, des Individuums usw. Ohne diese Texte also auf den hier fokussierten Aspekt reduzieren zu wollen, möchte ich doch behaupten, dass es ein lohnendes Unterfangen wäre, nicht nur diese, sondern viele andere literarische Texte auf die ihnen inhärente Fiktionstheorie zu befragen.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980.
- Black, Max, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca/New York 1968 (1962).
- Blume, Peter, *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*, Berlin 2004.
- Bunia, Remigius, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007.
- Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris 1988.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990.
- Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 475–711.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek 1985 (1956).

- Hartje, Hans/Magné, Bernard/Neefs, Jacques (Hg.), *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Georges Perec, Paris/Cadeilhan 1993.
- Klinkert, Thomas, »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.
- , »Codification et déconstruction. Jacques le Fataliste de Diderot«, in: Gernot Kamecke/Jacques Le Rider (Hg.), *La Codification: perspectives transdisciplinaires*, Paris/Genève 2007, S. 147–159.
- , »La letteratura come teoria della finzione: Cervantes e Pirandello«, in: *Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti* 7 (2013 [2014]), S. 115–122.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a. M. 1986.
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 1995.
- , *La Vie mode d'emploi*, Paris 1978.
- Rousset, Jean, »Madame Bovary ou le livre sur rien«, in: ders., *Forme et signification*, Paris 1962, S. 109–133.
- Stierle, Karlheinz, »Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten«, in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 235–262.
- Ströker, Elisabeth, »Zur Frage der Fiktionalität theoretischer Begriffe«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 95–118.
- Vaihinger, Hans, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig ^{7–8}1922 (Berlin ¹1911) (<https://archive.org/details/DiePhilosophieDesAlsOb/mode/2up>; zuletzt aufgerufen am 27.2.2020).
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.)/London 1990.
- 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.
- Zipfel, Frank, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001.