

Dirk Werle (Leipzig)

Dokumente in fiktionalen Texten als Provokation der Fiktionstheorie¹

Es scheint nahe zu liegen, Fakt und Fiktion als binäre Opposition gegenüberzustellen. Das hat sicher einen rhetorischen Grund, nämlich den Umstand, dass sich hier zwanglos eine Alliteration einstellt. Die Gegenüberstellung leuchtet intuitiv auch sachlich ein: Fakten sind reale Entitäten, Fiktionen dagegen sind etwas Ausgedachtes. Gleichwohl ist die Gegenüberstellung etwas irreführend: Unter Fiktionen versteht man doch in der Regel eher *Resultate* des Ausdenkens in Gestalt von Texten oder ähnlichen Artefakten, wogegen man zwar Texte oder ähnliche Artefakte auch als Fakten ansprechen kann; in der Regel würde man jedoch eher davon reden, dass Fakten Entitäten sind, die in Texten oder ähnlichen Artefakten enthalten sind, zum Beispiel in Gestalt von Beschreibungen. Trotzdem hat die Notorietät der Gegenüberstellung von Fakten und Fiktionen ihre Berechtigung, ist damit doch ein prekäres Verhältnis angesprochen, das eines der zentralen Probleme oder wenigstens Themen der Fiktionstheorie darstellt. Um einen Aspekt dieser Thematik soll es in diesem Beitrag gehen: Was bedeutet es, wenn Dokumente in fiktionale Texte integriert werden? Diese Frage möchte ich in drei Teilfragen aufteilen und nacheinander behandeln: 1.) Was versteht man überhaupt unter ‚Dokument‘ innerhalb einer literaturwissenschaftlichen Terminologie? 2.) Was bewirken Dokumente, wenn sie in fiktionalen Texten auftauchen? Diese Frage werde ich nicht verallgemeinert beantworten können, sondern nur mit Blick auf einige historische Beispiele. 3.) Was für Implikationen hat die Frage nach Dokumenten in fiktionalen Texten für die Fiktionstheorie?

1.) Was versteht man überhaupt unter ‚Dokument‘ innerhalb der literaturwissenschaftlichen Terminologie?

Diese Frage ist insofern berechtigt und erklärungsbedürftig, als der Begriff des Dokuments im Rahmen literaturwissenschaftlicher Behandlung fiktionaler Literatur häufig Verwendung findet: Manche fiktionalen Texte, kann man lesen, seien Dokumente für etwas, Dokumente erfüllen innerhalb anderer fiktionaler Texte eine bestimmte Funktion, wieder andere fiktionale Texte basierten auf Dokumenten. Der Begriff des Dokuments hat aber seinen angestammten Platz nicht die der Literaturtheorie, sondern in der Rechts- und in der Geschichtstheorie. In

¹ Für wichtige Hinweise danke ich den Mitgliedern des Netzwerks Fiktion sowie Marcus Wiegand (Leipzig).

einschlägigen literaturtheoretischen Wörterbüchern findet man deshalb auch keine Einträge zum Begriff des Dokuments. Stattdessen enthalten sie Lemmata zu ‚Dokumentarliteratur‘. Dabei handle es sich, nach der Definition von Walter Fähnders im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, um „eine mit bereits vorgefundenem, authentischen Materialien operierende Literatur“,² beziehungsweise, nach der Definition Hans Grotes im *Metzler Lexikon Literatur*, um eine „Sammelbez. für gesellschaftskritisch und politisch orientierte Lit.formen, die aus vorgefundenen Textmaterialien der Alltagswelt wie Berichten, Protokollen, Akten, Briefen oder Tonbandaufnahmen komponiert sind“. ³ Im Hintergrund steht hier weniger der Begriff des Dokuments als der des Dokumentarischen. Dokumentarische Literatur ist nicht bloß und nicht vor allem Literatur, die Dokumente enthält, sondern Literatur, die mit Dokumenten ‚operiert‘ oder daraus ‚komponiert‘ ist. Das heißt, dokumentarische Literatur kann auch auf der Verwendung von Dokumenten basieren und muss sie nicht enthalten. Im Falle der gattungsmäßig bedeutsamsten Form dokumentarischer Literatur, des Dokumentartheaters, komme eine weitere Differenzierung hinzu: Theatertexte unterscheiden sich bekanntlich von Erzähltexten oder lyrischen Texten dadurch, dass sie eine Spielvorlage darstellen, die nicht als solche schon das ‚eigentliche‘ Kunstwerk bildet, sondern auf die Inszenierung abzielt, die selbst dann noch nicht unbedingt Dokumente enthalten muss, wenn der Theatertext sie enthält. Umgekehrt kann die Inszenierung Dokumente enthalten, die nicht im Theatertext enthalten sind.⁴

Wenn nun ein Text ein Dokument, das er nicht selbst zur Gänze ist, enthalten soll, dann heißt das, dass das Dokument in den Text eingeschaltet ist. Es handelt sich um ein Zitat mit einem Rahmen, der es vom umgebenden Text abgrenzt. Die Abgrenzung des Dokuments durch einen Rahmen trägt dazu bei, dass es als Artefakt im Artefakt lesbar ist. Das Prinzip der Einschaltung des Zitats in den umgebenden Text ist das der Montage, und zwar der demonstrativen, offenen und irritierenden Montage, nicht der integrierenden, verdeckten, die „die Idee des ‚organischen‘, illusionär abgedichteten Kunstwerks nicht sprengt“. ⁵ Nicht jedes Zitat ist aber ein Dokument.

² Walter Fähnders: „Dokumentarliteratur“ [Art.], in: Klaus Weimar u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin / New York: de Gruyter 1997, S. 383–385, hier S. 383.

³ Hans Grote: „Dokumentarliteratur“ [Art.], in: Dieter Burdorf u.a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart / Weimar: Metzler 2007, S. 163 f., hier S. 163. Vgl. auch Reinhard Döhl: „Dokumentarliteratur“, in: Dieter Borchmeyer / Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearbeitete Auflage Tübingen: Niemeyer 1994, S. 82–88.

⁴ In dem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass die Begriffe ‚Inszenierung‘ und ‚Fiktion‘ unterschiedliche Phänomene bezeichnen. Fiktion ist ein bestimmter Darstellungsmodus von Texten, Inszenierung eine bestimmte Form theatraler Präsentation. Auf einige weitere theoretische Implikationen des Dokumentartheaters macht aufmerksam Benedikt Descourvières: „Das Dokumentartheater: Wissenschaftliche Analyse und theatrale Darstellung“, in: ders. u.a. (Hrsg.): *Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2006, S. 139–158.

⁵ Viktor Žmegač: „Montage/Collage“, in: Dieter Borchmeyer / Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearbeitete Auflage Tübingen: Niemeyer 1994, S. 286–291, hier S. 287.

Um ein Zitat als Dokument bezeichnen zu können, würde man vielleicht einige Zusatzeigenschaften verlangen, vor allem die Eigenschaft, dass es eine besondere Beweiskraft hat. Es sollte das, wofür es ein Dokument sein soll, in der Terminologie von Nelson Goodman nicht bloß denotieren oder zum Ausdruck bringen, sondern es in besonders anschaulicher Form exemplifizieren.⁶ Das können vor allem Abbildungen. Ein Dokument wäre demnach eine besondere Form von Zitat, nämlich ein Bildzitat. Es bildet ein Element der Wirklichkeit ab zum Zweck der Beglaubigung von etwas Gesagtem. Insofern also ein Dokument stets eine Abbildung ist, führt die Präsentation eines Dokuments in einem Text zu einem Text-Bild-Hybrid und somit zu einem intermedialen Artefakt. Das Bild im Text kann besondere dokumentarische Kraft aufgrund seiner semiotischen Besonderheit entfalten, die Michael Titzmann genauer charakterisiert hat: Die diskreten Zeichen, die sprachliche Äußerungen konstituieren, werden von einem sprachkompetenten Rezipienten in der Regel ohne Weiteres als Signifikanten identifiziert, wogegen im Falle von Bildern als nicht-diskreten, ikonischen Äußerungen zunächst eine Interpretationsleistung vorangehen muss, die feststellt, welche Elemente der Äußerung als Signifikanten verstanden werden sollen. Daher wird im Falle der Rezeption von Bildern „die Aufmerksamkeit des wahrnehmenden Subjektes notwendig auf [die] Materialität gelenkt, da erst anhand und aufgrund ihrer entschieden werden muß, ob der potentielle Signifikant auch ein faktischer ist“.⁷ Auf diese Materialität vor der Zeichenfunktion bezieht sich die Rezeption eines Bildartefakts als Dokument. Für Text-Bild-Hybride allgemein gilt nach Titzmann, was auch für den speziellen Fall von Dokumenten in Texten relevant ist: Zwar „dominiert die Textsemantik über die Bildsemantik“, doch können „Propositionen des Bildteils [...] von solchen des Textteils nicht widerlegt werden“.⁸

Als Zitat ist das Dokument innerhalb eines veröffentlichten, technisch reproduzierten Texts aber nicht als Original enthalten, sondern als Reproduktion. Das bringt hinsichtlich der Beglaubigungsfunktion zusätzliche Schwierigkeiten mit sich. Der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich hat in seinem 2009 erschienenen Essay *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* eindrücklich gezeigt: Reproduktionen sind nicht auf die sie abbildenden Originale hin restlos transparent, sie erschaffen durch ihre Faktur ein eigenes Bild der Originale, das von den Originalen selbst abweicht.⁹ Eine weitere Schwierigkeit kommt hinzu: Nicht jedes Original, nicht

⁶ Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [1968]. Übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 21998, vor allem S. 59–63.

⁷ Michael Titzmann: „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen“, in: Wolfgang Harms (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart: Metzler 1990 (= *Germanistische Symposien. Berichtsbände*, Bd. 11), S. 368–384, hier S. 377.

⁸ Ebd., S. 382.

⁹ Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin: Wagenbach 2009.

jede Realie taugt als Dokument, insofern nicht jede Realie für die Erfordernisse der Reproduktionstechnik geeignet ist: So ist etwa nicht jede Realie fotogen.

Das Stichwort ‚fotogen‘ verweist auf einen weiteren wichtigen Aspekt: In unserem Kulturraum zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheint nach wie vor die Fotografie das prototypische Medium für Dokumente darzustellen. Dem werden medientheoretisch informierte Leser manches entgegenzuhalten wissen: Auch Fotos können Inszenierungen sein; bereits die Auswahl des Abbildungsausschnitts ist ein massives Element der Komposition; gerade in Zeiten digitaler Fotografie ist es sehr einfach, ein Foto in fast jeder Hinsicht zu bearbeiten, so dass es am Ende etwas ganz anderes zeigt als die ‚Realität‘; auch traditionell produzierte Fotografien sind aufgrund der vielen kompositorischen Entscheidungen, die beim Herstellungsprozess erforderlich sind, ganz und gar nicht restlos transparent auf die abgebildete Wirklichkeit.¹⁰ Gleichwohl evozieren Fotografien beim Betrachter, in den Worten Corey K. Creekmurs, eine „evidence of the actuality of the objects they represent“. Dieser Evidenz kann sich kaum jemand entziehen: Sogar ein Semiotiker, glaubt Creekmur, wird durch die affektive Kraft, die von einer Fotografie eines „lost loved one“ ausgeht, emotional betroffen werden.¹¹ Das hat mit einer medialen Eigenschaft der Fotografie zu tun, die sie vom geschriebenen Text oder von der Zeichnung, vom Gemälde oder vom Kupferstich unterscheidet. Auf diese Eigenschaft hat Kendall Walton in seinem 1984 erschienenen Aufsatz „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“ aufmerksam gemacht: Alle diese Darstellungsformen beschreiben oder zeigen etwas, das vollständig von der Perspektive, den Wahrnehmungen und Überzeugungen eines Autors abhängig ist, der als Zeuge des Dargestellten fungiert. Die Fotografie aber, ähnlich wie phonographische Techniken, ist eine Technik der Aufzeichnung, die den Autor als Zeugnisgeber teilweise ausschaltet, indem eine Apparatur als Sehhilfe, analog zu Spiegeln, Teleskopen und Mikroskopen, zwischen Autor und Gegenstand tritt, die einen unvermittelten Kontakt auch zwischen dem Betrachter und dem Gegenstand der Fotografie ermöglicht und die bewirkt, dass das Produkt, das einen Realitätspartikel mit einer bestimmten Funktion abbildet, in seiner prinzipiellen Transparenz auf die Wirklichkeit zum Teil nicht-intendierte, motivationslose Reste

¹⁰ Diese ‚nicht-dokumentarischen‘ Aspekte hebt Silke Horstkotte: „Fotografie, Gedächtnis, Postmemory. Bildzitate in der deutschen Erinnerungsliteratur“, in: dies. / Karin Leonhard (Hrsg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln u.a.: Böhlau 2006, S. 177–195 hervor, wenn sie analysiert, wie in Texten der Erinnerungsliteratur „Fotografien den fingierten und fiktionalen Charakter von Gedächtnis und Vergangenheit“ offenlegen (ebd., S. 179). Das scheint mir aber keine meiner eigenen konträre Position zu markieren, sondern lediglich die andere Seite der Medaille. Ähnlich wie Horstkotte, aber radikaler konstruktivistisch argumentiert mit Blick auf die mediale Charakteristik von Fotografien in literarischen Texten Nancy Pedri: „Documenting the Fictions of Reality“, in: *Poetics Today* 29 (2008), S. 155–173.

¹¹ Corey K. Creekmur: „Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning“, in: Marsha Bryant (Hrsg.): *Phototextualities. Reading Photographs and Literature*, Newark: University of Delaware Press 1996, S. 73–82, hier S. 75.

enthält.¹² Hinzu kommt, dass die fotografische Darstellung, anders als die ‚realistische‘ schriftliche Beschreibung und vermutlich in noch höherem Grade als phonografische Aufzeichnungen, an ihrer ‚Oberfläche‘ keine Leerstellen enthält, die vervollständigende Akte der Interpolation von Zusatzinformation erforderlich machen würden.¹³

Wem dieses Argument zu essentialistisch klingt, der wird sich vielleicht zumindest für ein konventionalistisches Argument erwärmen können, das für den prototypischen Charakter der Fotografie als Dokument spricht: ‚Dokument‘ ist eine Kategorie mit Geschichte.¹⁴ Der Begriff des Dokuments ist, wie alle Begriffe, nicht immer schon in unveränderter Weise da, sondern besitzt eine Geschichte. Ein wichtiger Teil dieser Geschichte ist der, dass die Entscheidung darüber, ob etwas als Dokument gesehen wird oder nicht, abhängig ist von medienhistorischen Gegebenheiten. So würden wir vielleicht etwas in Schreibrift Geschriebenes eher als Dokument betrachten als etwas in Druckschrift Gesetztes. Im 18. Jahrhundert war man vielleicht geneigt, bestimmte Arten von Zeichnungen und vor allem Kupferstiche als Dokumente anzuschauen, am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind es Fotografien. Auch heute können auch nicht-fotografische Abbildungen als Dokumente fungieren, vermutlich aber nur unter bestimmten Bedingungen. In einer Graphic Novel wie in Will Eisners *Das Komplott*, einer Darstellung der Geschichte der Protokollen der Weisen von Zion, wird die Abbildung eines Zeitungsausschnitts als Dokument wahrgenommen werden können, insofern hier ein exakt identifizierbarer, dokumentfähiger Gegenstand, ein Ausschnitt aus der *Times* vom 8. Mai 1920, zeichnerisch abgebildet wird und diese Abbildung in der Art einer Montage in die Bildergeschichte eingefügt wird.¹⁵ Abgesehen von der Dokumentfähigkeit gewisser nicht-fotografischer Abbildungen ist, auch abgesehen von der oben angedeuteten Problematik der Reproduktion, nicht jede Fotografie in gleicher Weise geeignet, zum Dokument zu werden. Um

¹² Kendall Walton: „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism, in: *Critical Inquiry* 11 (1984), S. 246–277. In der Terminologie von Gregory Currie: „Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (1999), S. 285–297, können Fotografien nicht bloß als Zeugnisse („testimonies“) dienen, sondern sie sind immer auch Spuren („traces“). Das, was ihren Abbildungen zugrunde liegt, sind nicht Modelle („sitter“), sondern Quellen („sources“). Vgl. ders.: „Pictures of King Arthur: Photography and the Power of Narrative“, in: S. Walden (Hrsg.): *Photography and Philosophy: New Essays on the Pencil of Nature*, Oxford: Blackwell 2008, S. 265–283, hier S. 267–269. Zum durch Fotografien bewirkten „Reiz der Referenz“ und zur Kritik an einer referentiellen Sicht der Fotografie vgl. auch Silke Horstkotte: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln u.a.: Böhlau 2009, S. 30–37.

¹³ Vgl. zum Konzept der Interpolation Remigius Bunia: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin: Schmidt 2007 (= *Philologische Studien und Quellen*, Bd. 202), S. 206–214.

¹⁴ Konventionalisten beanspruchen gegenüber Essentialisten häufig einen Avantgardestatus: Das vermeintlich Essentielle lässt sich, so das Argument, als historisches Ergebnis sozialer und kultureller Gewöhnungsprozesse entlarven. Die Frage, wer hier Avantgarde ist, ist aber nicht endgültig entschieden: Ein reflektierter Essentialismus kann gegenüber einem zum stereotypen Mantra abgesunkenen Konventionalismus gleichfalls eine Avantgardeposition behaupten. Vgl. zu dem Zusammenhang Simon Blackburn: „Kehrt die Wahrheit tatsächlich zurück?“ In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2007), H. 3, S. 5–20.

¹⁵ Will Eisner: *Das Komplott. Die wahre Geschichte der Protokolle der Weisen von Zion*. Mit einer Einführung von Umberto Eco, München: DVA 2005, S. 75.

das zu erklären, müsste man näher auf die Unterschiede von Dokumentarfotografie und Kunstfotografie eingehen sowie zwischen Fotografien, die zu Dokumentationszwecken entstanden sind und solchen, die nachträglich als Dokumente dienstbar gemacht werden. Bemerkenswert ist, dass Filme nicht per se als Kandidaten für Dokumente gesehen werden, obwohl sie ja aus Sequenzen von Fotografien bestehen. Hier scheint – neben den Faktoren Bewegung und Akustik – der Umstand eine Rolle zu spielen, dass als Prototyp des Films am ehesten der Spielfilm gilt, der aber ja eine fotografische Repräsentation einer Aufführung darstellt. Daneben ist von Bedeutung, dass Filme in der Regel nicht in ein anderes Darstellungsmedium, etwa in einen schriftlichen Text, hineinmontiert werden, sondern in der Regel eine bruchlose Einheit der Darstellung entwickeln.¹⁶ In diesem Zusammenhang spielt vor allem auch der Sequenzcharakter des Films eine Rolle: Durch die Bildfolge wird es in besonderem Maße möglich, eine räumlich und vor allem zeitlich hinreichend komplexe fiktionale Welt zu erzeugen.¹⁷ Eher wie die Einzelfotografie als wie der Film funktioniert die Fotosequenz im eigentlichen Sinne, ein Sonderfall und Mittelding, wie es etwa in Jonathan Safran Foers Roman *Extremely loud and incredibly close* zum Einsatz kommt. Der Roman erzählt die Geschichte eines neunjährigen Jungen in New York, dessen Vater beim Anschlag auf die Twin Towers ums Leben gekommen ist. Am Ende des Romans findet sich als Peritext eine Folge ganzseitiger Fotografien, die in der Art eines Daumenkinos funktionieren und verschiedene Stadien des Sturzes einer Person von einem der Twin Towers zeigen. Der Clou ist nun der, dass die Sequenz, wenn man sie in der richtigen Weise ablaufen lässt, rückwärts erfolgt – das Geschehen wird gewissermaßen in einer medientechnischen Utopie rückgängig gemacht.¹⁸ Egal aber, ob man die Affinität der Fotografie zum Dokument essentialistisch oder konventionalistisch erklärt, wird man feststellen, dass viele Rezipienten im westlichen Kulturraum am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts Fotografien eine besondere Evidenzkraft

¹⁶ Eine wichtige Ausnahme bilden Dokudramen im engeren Sinne. Vgl. dazu Tobias Ebbrecht / Matthias Steinle: „Dokudrama in Deutschland als *historisches Ereignisfernsehen* – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive“, in: *Medienwissenschaft* 2008, H. 3, S. 250–255 sowie Christian Hißnauer: „Das Doku-Drama in Deutschland als *journalistisches Politikfernsehen* – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive“, ebd., S. 256–265 und den Schwerpunkt „Doku-Hybride: Formationen zwischen Dokument und Fiktion“, in: *Medienwissenschaft* 2010, H. 1, S. 9–37.

¹⁷ Currie, „Visible Traces“ (Anm. 12), S. 288 sieht hier nicht so einen großen Unterschied: „The difference between the photograph and the cinematic image is merely that the film image is capable of revealing *more* things the photographer did not expect, for the film image records movement as well as the things a still photograph records.“ Anders sieht es ders., „Pictures of King Arthur“ (Anm. 12), S. 276–278, der auf die erzählerische Kraft der filmischen Sequenz aufmerksam macht, die Aufmerksamkeit des Rezipienten in einem dynamischen Prozess der Imagination zu absorbieren.

¹⁸ Jonathan Safran Foer: *Extrem laut & unglaublich nah*. Deutsch von Henning Ahrens, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005, S. 439–467. Vgl. dazu Timothy Dow Adams: „Photographs on the Walls of the House of Fiction“, in: *Poetics Today* 29 (2008), S. 175–195, hier S. 181 f.

zuschreiben würden, die selbst dann noch wirkt, wenn man erfährt, dass Illusion im Spiel ist, etwa dass eine vorliegende Aufnahme ‚gestellt‘ ist.

2.) Was bewirken Dokumente, wenn sie in fiktionalen Texten auftauchen?

Dokumente sind nicht dasselbe wie Tatsachen. Die ‚Tatsache‘ als ein Element der Realität lässt sich als Gegenbegriff zum ‚Fiktiven‘ als ontologische Kategorie bestimmen, das ‚Dokumentarische‘ als Textsortenbezeichnung dem Fiktionalen gegenüberstellen. ‚Dokumente‘ dagegen bezeichnen ein Drittes, das sich in die fiktionstheoretisch geläufige duale Unterscheidung von Textsorte und ontologischer Kategorie nicht einpasst: Sie sind eine Form von Darstellungen, die in besonderer Weise auf die Welt der Tatsachen verweisen.

Wenn man einen eng gefassten Dokumentbegriff im Sinne der Ausführungen in Abschnitt 1.) verwendet, wie ich das hier empfehlen möchte, dann ist das Auftauchen von Dokumenten in fiktionalen Texte erstens ein Ausnahmefall und zweitens ein Phänomen, das nicht zu jeder Zeit gleich häufig auftaucht. Viele Autoren möchten das Phänomen für das 20. und 21. Jahrhundert reservieren und seit den 1990er Jahren eine bisher nicht da gewesene Hochzeit beobachten. Ich tue mich ein wenig schwer damit, derlei Innovationsbehauptungen für die unmittelbare Gegenwartsliteratur nicht der historischen Unkenntnis ihrer Urheber zuzuschreiben; gleichzeitig ist meine eigene historische Unkenntnis nicht in der Lage, die Behauptung zu widerlegen – zumal ich mich vor allem mit deutschsprachiger Literatur auskenne, wie die in diesem Beitrag verwendeten Beispiele zeigen.

Mindestens zwei große Erzählungen können die Behauptung von der Hochzeit fiktionaler Literatur seit den 1990er Jahren stützen. Die erste ist die Erzählung eines sich stetig radikalierenden Realismus: Der Realismus des 19. Jahrhunderts radikalisiert sich – bezogen auf die deutsche Literaturgeschichte – zum Naturalismus, der wiederum radikalisiert sich in Richtung einer Entwicklung ‚realistischer‘ Hybridformen in den 1920er Jahren wie Collagen von Wirklichkeitspartikeln oder Reportageromanen bis hin zur Entwicklung des Features, dessen Geschichte im deutschsprachigen Bereich nach dem Zweiten Weltkrieg Fahrt aufnimmt.¹⁹ Die weitere Radikalisierung führt über die Dokumentarliteratur der 1960er Jahre zum rezenten Interesse an Dokufiktion. Mit dieser Erzählung lässt sich zwanglos die Idee einer medien- und sozialhistorisch beflügelten Krise des an der Wahrscheinlichkeit orientierten

¹⁹ Eine einfache Version der skizzierten Geschichte würde sich auf das Printfeature konzentrieren, eine komplexere Geschichte dagegen auch Hör- und Filmfeature einbeziehen. Vgl. dazu Dirk Werle: „Feature“ [Art.], in: Ralf Klausnitzer u.a. (Hrsg.): *De Gruyter Lexikon Literarische Gattungen*, Berlin / New York: de Gruyter 2012 [in Vorbereitung].

Repräsentationalismus in der Literatur des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verknüpfen, die zu einem modernen Intuitionismus führe, einem Interesse an „Wahrnehmung als ausgezeichnete[r] Weise unmittelbaren Lebens“.²⁰ Damit gehe wiederum die moderne Kritik an der Idee des organisch-ganzheitlichen Kunstwerks einher sowie das Ideal der Betonung der Gemachtheit und Offenheit des Kunstwerks. Die zweite Großerzählung ist weniger vergangenheits- und eher zukunftsbezogen. Sie beobachtet, einhergehend mit dem Siegeszug der neuen Medien und damit verbundenen veränderten Begriffen von Bildern und von technischer Reproduktion, ein „Ende des fotografischen Zeitalters“.²¹ Dieses Ende spiegle sich darin wider, dass die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums in der Krise auch in der fiktionalen Literatur zum Thema gemacht würden.

Das Florieren der Dokumentarliteratur in den 1960er und 1970er Jahren lässt sich darüber hinaus deuten als das Wahrnehmen einer Option des Erzählens nach Adorno, der, etwa in seinem zuerst 1954 erschienenen Essay „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“, die Möglichkeit einer einfachen literarischen Repräsentation von Wirklichkeit und Erfahrung für obsolet erklärt hatte.²² Die Dokumentarliteratur enthielt in der Regel keine Dokumente, sondern sie basierte auf Dokumenten.²³ Es gibt aber Ausnahmen. Das Beispiel von Alexander Kluges zuerst 1964 erschienener *Schlachtbeschreibung*, einem Text über die deutsche Niederlage bei Stalingrad im Zweiten Weltkrieg, zeigt nebenbei, warum man Dokumentarliteratur zunächst ausschließlich als Sonderform politisch-engagierter Literatur betrachtete: Ihr lag meistens eine Poetik zugrunde, die auf einer Radikalisierung der marxistischen Widerspiegelungstheorie beruhte und normative Implikationen besaß: Wenn man die Wirklichkeit nur möglichst getreu abbildet, dann wird das mit Blick auf die kritikablen historisch-politischen Prozesse entlarvend wirken und das politische Bewusstsein der Leser aktivieren. Der Text enthält etwa eine Reproduktion aus einer Heeresdienstvorschrift, in der gezeigt wird, wie deutsche Soldaten sich mit Zeitungspapier gegen die Kälte schützen können, sowie die Fotografie eines Soldaten, der eine Kanalöffnung als

²⁰ Gottfried Willems: „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven“, in: Wolfgang Harms (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart: Metzler 1990 (= *Germanistische Symposien. Berichtsbände*, Bd. 11), S. 414–429, hier S. 426.

²¹ Daniel Fulda: „Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium“, in: Wolf Gerhard Schmidt / Thorsten Valk (Hrsg.): *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin / New York: de Gruyter 2009 (= *spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien*, Bd. 19), S. 401–433.

²² Diese Deutung schlägt Uwe Timm in seiner Frankfurter Poetikvorlesung vor. Uwe Timm: *Vom Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt Poetikvorlesung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 112–114. Vgl. Theodor W. Adorno: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ [1954], in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 [zuerst 1958] (= *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann u.a., Bd. 2), S. 41–48.

²³ Neben dem ‚Enthalten‘ und dem ‚Basieren auf‘ ist das ‚Thematisieren von‘ eine mögliche Relation zwischen fiktionalen Texten und (fotografischen) Dokumenten. Sie besitzt keine fiktionstheoretische, dafür aber poetologische und medientheoretische Relevanz. Das zeigt etwa Marcus Willand: „Faktizität im Fiktionalen? Funktionen des Fotos in Lenz’ *Schweigeminute* (Vortrag gehalten auf der Tagung *Mediales Erzählen*, FU Berlin, 09.–10. April 2010, Typoskript) am Beispiel der im Titel genannten Novelle von Siegfried Lenz.“

Bunker benutzt.²⁴ In den 1970er Jahren erfuh der Umgang mit Dokumenten in literarischen Texten neue Funktionszuweisungen: Beglaubigung subjektiver Authentizität und zu medientheoretischer Reflexion anregender Verfremdungseffekt. Die Funktion der Beglaubigung subjektiver Authentizität kann man ablesen etwa an Rolf Dieter Brinkmanns Reisetagebuch *Rom, Blicke*, in das der Autor Collagen aus Fotos und vorgefundenen Materialien einfügt, die seinen Alltag dokumentieren sollen. Die erste dieser Collagen zu Beginn des Tagebuchs ist aus einer Fahrkarte von Köln nach Rom, einem Zeitungsausschnitt, einem Foto einer leicht geöffneten Tür, durch das grelles Licht dringt, und einer Fotografie des Bahnhofs Roma Termini komponiert.²⁵ Das Beispiel Brinkmann gibt nebenbei Anlass zu der Erkenntnis, dass Dokumente nur Dokumente sein können, wenn sie öffentlich gemacht werden – einen privaten Vergangenheitsrest, der nur seinem Eigentümer etwas sagt, würde man nicht als Dokument bezeichnen. Die Provokation im Falle Brinkmanns besteht darin, dass er seine Privatsachen veröffentlicht und für sie so Dokumentcharakter in Anspruch nimmt.²⁶ Einen zu medientheoretischer Reflexion anregenden Verfremdungseffekt evoziert etwa das Gedicht „Lesen und Schreiben“ von Peter Handke, in dem zweimal derselbe Satz hintereinandergeschaltet wird – einmal als fotografisches Dokument eines Zeitungsartikels, einmal als Zitat.²⁷ Der Leser soll dazu angeregt werden, darüber zu reflektieren, inwiefern die unterschiedliche Präsentationsform dem Satz unterschiedliche pragmatische Bedeutung verleiht. Die drei genannten Textbeispiele haben eine Gemeinsamkeit: Die meisten Leser würden sie nicht als fiktionale Texte lesen; somit ist in ihnen das Thema dieses Beitrags im engeren Sinne noch nicht berührt. Ob man für die 1960er und 1970er Jahre viele Beispiele finden könnte, die fiktional sind und Dokumente enthalten, weiß ich nicht. Seit den 1980er Jahren aber erscheinen solche Texte mit zunehmender Häufigkeit. Das bekannteste Beispiel aus dem Bereich der deutschsprachigen Literatur ist vermutlich W. G. Sebald, der in seinen Romanen und Erzählungen exzessiv fotografische Dokumente einmontiert und dabei die drei aus den 1960er und 1970er Jahren überlieferten Funktionen kombiniert: kritische, verfremdende und beglaubigende Funktion.²⁸ Die Verfremdung betrifft im Falle Sebalds häufig die Frage nach dem

²⁴ Alexander Kluge: „Schlachtbeschreibung. Organisatorischer Aufbau eines Unglücks“ [zuerst 1964], in: *Chronik der Gefühle*, Bd. 1: Basisgeschichten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 509–793, hier S. 524 und S. 527.

²⁵ Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*, Reinbek: Rowohlt 1992 [zuerst 1979], S. 7.

²⁶ Darüber hinaus besitzt das Medium Fotografie für Brinkmann poetologische Relevanz; vgl. dazu Dieter Stolz: „Poetry and Photography in the Works of Rolf Dieter Brinkmann“, in: Arthur Williams u.a. (Hrsg.): *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*, Bern u.a.: Lang 1996, S. 141–159.

²⁷ Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 48.

²⁸ Horstkotte, *Nachbilder* (Anm. 12), S. 51 weist darauf hin, dass Sebald sich bewusst auf „Vorbilder wie Peter Weiss und Alexander Kluge“ bezieht. Ausführlich zu der literaturhistorischen Reihe Brinkmann, Kluge, Sebald Thomas von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*, Bielefeld: Transcript 2007. Žmegač: „Montage/Collage“ (Anm. 5), S. 288 sieht ähnlich der hier entwickelten Reihe dokumentarischer Funktionen mit Blick auf Formen offensiver Montage zwei

Status des Texts hinsichtlich seiner Fiktionalität oder Nicht-Fiktionalität. Die erste Abbildung des Erzähltexts *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* zeigt ein Fenster, durch das der Ich-Erzähler und Protagonist angeblich bei einem Krankenhausaufenthalt hinausgeschaut hat.²⁹ Da hier aus der Sicht des Lesers nur irgendein Fenster abgebildet ist, bleibt der Status des Texts hinsichtlich seines fiktionalen oder nicht-fiktionalen Charakters trotz der Integration des Dokuments im Unklaren.³⁰ Intrikater ist ein anderes Beispiel aus demselben Text: eine Abbildung der Fassade eines vielleicht um die vorletzte Jahrhundertwende erbauten, mehrstöckigen Hauses.³¹ Eingeschaltet ist es an einer Stelle, an der der Ich-Erzähler und Protagonist von der englischen Ostküste in Richtung Holland schaut und sich daran erinnert, wie er in der Vergangenheit in Den Haag in einem Hotel übernachtet hat. Hier ist das Foto abgebildet, das aber aufgrund seiner räumlichen und zeitlichen Entfernung von der erzählten Situation wenig über den Status des Erzählten aussagt: Das Dokument bezieht sich nicht auf die erzählte Handlung, das Geschehen, sondern auf den Inhalt eines erinnernden Bewusstseinsberichts des Erzählers, also auf eine ziemlich vermittelte Ebene der Darstellung.³²

Ein weiteres bekanntes und besonders konsequentes Beispiel für den Einsatz von Dokumenten in fiktionalen Texten ist Wolfgang Hildesheimers Biographie einer fiktiven Persönlichkeit, des englischen Aristokraten und Kunstkritikers Andrew Marbot. Das Buch enthält einen Bildteil mit Abbildungen realer historischer Persönlichkeiten, die der Protagonist in der fiktionalen Welt des Texts während seines Lebens trifft, etwa die Reproduktion einer Radierung, die Giacomo

Wirkungsschwerpunkte: ein metapoetisches und ein verfremdendes Moment. Die Verbindung von kritischer, verfremdender und beglaubigender Funktion findet sich bereits im Dokumentartheater. Dessen Entwicklung lässt sich erzählen als Geschichte, bei der es um die Lösung der Probleme geht, wie man erstens als undarstellbar geltende Zusammenhänge wie die moralische Verantwortung des Individuums gegenüber der Shoa oder auch der atomaren Bedrohung darstellen kann und ob und wie man zweitens die historische Wirklichkeit angemessen rekonstruieren kann. Vgl. dazu Hans-Edwin Friedrich: „Datenschutz‘ und ‚Unsicherheitsrelation‘. Die ästhetische Konstruktion von Wirklichkeit im Dokumentartheater (Hochhuth, Kipphardt, Weiss), in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119 (2000), S. 268–289.

²⁹ W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main: Fischer 2003 [zuerst 1995], S. 12.

³⁰ Eine differenziertere Interpretation der Stelle bietet Horstkotte, *Nachbilder* (Anm. 12), S. 64–66. Dies., „Fotografie, Gedächtnis, Postmemory“ (Anm. 10), S. 183 spricht mit Blick auf Sebald von einer Überschreitung der „Gattungsgrenzen von fiktionaler und nichtfiktionaler Literatur“. Das scheint mir fiktionstheoretisch gesehen keine geeignete Beschreibungsoption zu sein; stattdessen wird man sagen müssen, dass Sebalds Text – ähnlich wie andere in diesem Beitrag erwähnte – die Grenzen von Fiktion und Nichtfiktion zum Gegenstand seines fiktionalen Texts macht.

³¹ Sebald, *Die Ringe des Saturn* (Anm. 29), S. 100.

³² Horstkotte, *Nachbilder* (Anm. 12), S. 272 spricht von der „Einbindung von Fotografien in Zitatketten, die auf keinen einheitlichen Ursprung zurückgeführt werden können“. Zu Sebalds Umgang mit Fotografien am Beispiel der *Ausgewanderten* vgl. auch Adams, „Photographs on the Walls of the House of Fiction“ (Anm. 18), S. 182–193. In der Sebald-Forschung wird häufiger darauf hingewiesen, dass die in die Texte einmontierten Fotografien gleichfalls ‚fiktional‘ seien. Das mag unter dem Gesichtspunkt einer literaturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung eine zutreffende Beschreibung sein, ist aber unter fiktionstheoretischer Perspektive nicht der relevante Aspekt der Sache – zumal unter dieser Perspektive auch der zu weite Begriff des ‚Fiktionalen‘ kritisiert werden muss.

Leopardi darstellt.³³ Daneben enthält der Bildteil aber auch Reproduktionen von offensichtlich realen Bilddarstellungen, die in der Darstellung des Texts fiktive Persönlichkeiten darstellen, etwa den Vater des Protagonisten.³⁴ Die Funktion ist hier die Herstellung der größtmöglichen Illusion im Sinne der Imitation eines nicht-fiktionalen Textgenres durch ein fiktionales. Ähnlich wie später bei Sebald wird das Verhältnis von Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität spielerisch thematisiert. Dieses spielerische Moment der Illusionserzeugung mit Blick auf eine fiktive Persönlichkeit hat im Bereich der amerikanischen Literatur Peter Schickele noch weiter getrieben durch die Erfindung des fiktiven Komponisten P. D. Q. Bach, im Rahmen von Schickeles Imagination der letzte Sohn Johann Sebastian Bachs, unter dessen Autornamen Schickele im Laufe der Jahrzehnte ein ganzes musikalisches Œuvre komponiert hat. Daneben entstand eine Biographie des fiktiven Komponisten, die ebenfalls zahlreiche Dokumente enthält, deren authentifizierender Status jedoch in vielfältiger Form humoristisch unterhöhlt wird.³⁵ Weitere Beispiele aus der internationalen Erzählliteratur der letzten Jahre weisen auf zusätzliche Funktionen des Phänomens hin. Ob Amos Oz' autobiographischer Roman *Eine Geschichte von Liebe und Finsternis* ein fiktionaler Text ist, darüber kann man geteilter Meinung sein; ich würde ihn als solchen sehen, insofern er im Paratext als Roman ausgewiesen ist. Dieser Roman erzählt von der Jugend eines Kindes namens Amos in Israel in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Man liest den Text wie einen zeithistorisch grundierten Entwicklungsroman, obwohl ein beträchtlicher Reiz auch darin liegt, dass man beim Lesen beständig annimmt, es handle sich beim Dargestellten um die Lebensgeschichte des empirischen Autors. Gegen Ende des mehrhundertseitigen Romans, im Rahmen der Schilderung des Suizids der Mutter des Ich-Erzählers und Protagonisten, stößt der Leser auf eine Fotografie, die offenbar den Protagonisten und Ich-Erzähler als Kind mit seiner Mutter und seinem Vater zeigt – und gleichzeitig zeigt sie offenbar Amos Oz als Kind mit seiner Mutter und seinem Vater.³⁶ Die Funktion dieser Fotografie am Ende eines Erzähltexts, der, wie gewohnt, ansonsten keine Abbildungen enthält, ist die eines Schockeffekts: Dem Leser soll mit plötzlicher Evidenz vermittelt werden, dass das Erzählte auf wahren Begebenheiten beruht.³⁷

³³ Wolfgang Hildesheimer: *Marbot. Eine Biographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, unpaginierter Bildteil, Abb. 24.

³⁴ Ebd., Abb. 2.

³⁵ Peter Schickele: *Die endgültige Biographie des P. D. Q. Bach. Ein Leben gegen die Musik*. Aus dem Amerikanischen von Rudolf von Bitter, Köln: DuMont 1985 [Original 1976].

³⁶ Amos Oz: *Eine Geschichte von Liebe und Finsternis*. Aus dem Hebräischen von Ruth Achlama, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 [Original 2002], S. 725.

³⁷ Horstkotte, *Nachbilder* (Anm. 12), S. 52 weist darauf hin, dass auch Sebald im Kontext seiner „intermedialen Poetologie der Wahrnehmung“ die in den Text montierten Fotografien nutzt, um wiederholt ein „Überraschungsmoment“ zu erzielen.

Umberto Ecos Roman *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana* enthält auf den ersten achtzig Seiten bloß eine Abbildung, um dann ab Seite achtzig eine wahre Abbildungsflut über den Leser zu ergießen. Es handelt sich um Illustrationen von Elementen des kulturellen Gedächtnisses der Nachkriegszeit, wie es in Druckerzeugnissen aller Art enthalten ist und wie es dem Ich-Erzähler und Protagonisten teils in konkret-materieller Form, teils als Erinnerung sich darbietet. Die erste in den Text einmontierte Abbildung soll eine Napoleon-Zeichung des Protagonisten darstellen – sie dient wohl vor allem der ‚Einübung‘ des Lesers in die folgende exzessive Text-Bild-Lektüre.³⁸ Die zweite Abbildung stammt aus einem Disney-Comic und bildet mit ihrer ostentativen Farbigkeit den Auftakt für die bildgestützte Evokation des kulturellen Gedächtnisses.³⁹ Die Funktion der Dokumente lässt sich in diesem Fall als Erstellung eines ‚Tableaus der Nachkriegskultur beschreiben; die adäquate Haltung des Lesers gegenüber diesem Tableau ist antiquarische Neugierde. Moritz Baßler hat die deutschsprachige Popliteratur der Gegenwart als Archiv des kulturellen Gedächtnisses gedeutet, weil sie zur Auflistung von Elementen der kulturellen Wirklichkeit tendiere.⁴⁰ Das trifft, wenn überhaupt auf einen Text, auf Ecos Roman zu, insofern bei ihm die Auflistung in Form von Dokumenten geschieht.

Die antiquarische Neugierde, die sich auf die aktuelle Wirklichkeit richtet, nicht auf eine fiktionale Welt, wird in Ecos Text aber nur in besonders elaborierter Form angesprochen. Im Grunde ist sie der Rezeptionseffekt aller vorgestellten Beispiele und damit eine gemeinsame Funktion des hier diskutierten Phänomens. Das korreliert mit einer medienhistorischen Beobachtung: Das Nebeneinander von Text und Bild, wie es in den vorgestellten Texten mal mehr, mal weniger ins Werk gesetzt wird, hat, wie Volker Klotz einmal in anderem Kontext geschrieben hat, sein historisches Vorbild eher in der Zeitung als in der literarischen Tradition.⁴¹ Die Zeitung ist aber das moderne Medium zur Befriedigung der auf die Wirklichkeit gerichteten Neugierde.

Da fiktionale Texte mit Dokumenten ein formal ziemlich auffälliges Phänomen sind, ihren Wirklichkeitsbezug und Authentizitätsanspruch recht plakativ ausstellen und dabei einer wiedererkennbaren ‚Rhetorik der Sachlichkeit‘ verpflichtet sind, liegt, wie das Beispiel der fiktiven Biographie von Bachs letztem Sohn zeigt, ihre humoristische, parodistische und/oder satirische

³⁸ Umberto Eco: *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana. Illustrierter Roman*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, München / Wien: Hanser 2004 [Original 2004], S. 28. Nicht ausgeschlossen scheint mir darüber hinaus, dass die Napoleon-Abbildung einen Kommentar des Literaturtheoretikers Eco zur fiktionstheoretischen Debatte darstellt, innerhalb derer Napoleon gerne als Beispiel aufgerufen wird für den Umstand, dass historische Figuren in fiktionalen Texten ein Eigenleben entwickeln können, das jedoch parasitär am Leben der historischen Figur partizipiert.

³⁹ Ebd., S. 82.

⁴⁰ Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München: Beck 2005 [12002].

⁴¹ Volker Klotz: „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 60 (1976), S. 259–277, hier S. 264.

Brechung nahe.⁴² Sie findet sich in der deutschsprachigen Literatur etwa bereits in bestimmten lyrischen Texten Robert Gernhardts, zum Beispiel in dem Gedicht „Frage und Antwort“, das in der 1981 zuerst erschienenen Sammlung *Wörtersee* enthalten ist: „Die Gamsen stehen wie gebannt, / sie schauen starr und unverwandt / hinunter auf des Försters Haus, / der kam seit Tagen nicht mehr raus – sag warum? // „Den Förster hat ein Weib becirct, / das beider Suff durch Scherze würzt. / Er folgt mit klebrigem Interesse / auch noch dem schalsten ihrer Späße – ‘ / Ach darum.“⁴³ Die Komik des Gedichts wird entscheidend verstärkt durch den Umstand, dass es nicht bloß aus dem hier zitierten Text besteht, sondern eine intermediale Montage aus den beiden Gedichtstropfen und zwei Fotografien darstellt, die das im Text Beschriebene scheinbar illustrieren. Die erste Fotografie zeigt eine Gruppe Gamsen im Gebirge, die gen Tal blicken. Die zweite Fotografie zeigt die Stube eines – durch Geweihe, ein Gewehr und ähnliche Accessoires als solches kenntlichen – Försterhauses, darin einen weißbärtigen Förster und eine Frau im Dirndl, die mit einem Schoppen Wein anstoßen. Die Komik wird hier durch den Umstand gesteigert, dass die scheinbaren Dokumente nicht wirklich etwas dokumentieren, allenfalls die Darstellungskonventionen von Alpenkitsch, der ironisch kommentiert wird. Im Bereich erzählender Prosa findet sich die Parodie von Dokumenten etwa bei Helge Schneider. Der 2005 erschienene „Expeditionsroman“ *Globus Dei. Vom Nordpol bis Patagonien* schildert die Weltreise des Protagonisten im Stile von Expeditionsberichten etwa Reinhold Messners. Wie diese enthält auch Schneiders Parodie Fotodokumente, die ihre Komik größtenteils aus dem Umstand beziehen, dass sie nicht das zeigen, was sie vorgeblich zeigen sollen. Exemplarisch ist etwa eine Fotografie eines Bettes mit zerwühlter, auf der Schwarz-Weiß-Fotografie weiß erscheinender Bettwäsche, unter der das wuschelige Haupthaar eines schlafenden Menschen hervorlugt. Die Bildunterschrift lautet: „Vegetation in Sicht! Der lange Weg durch das Eismeer nimmt ein Ende.“⁴⁴ Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass hier der Umgang mit Dokumenten nicht in fiktionalen Texten, sondern in einer Authentizität beglaubigenden nicht-fiktionalen Textsorte wie dem Reisebericht parodiert wird. Dass Schneiders Text als fiktionaler gelesen wird, hat genuin mit seinem parodistischen Charakter und den damit einhergehenden Fiktionalitätssignalen wie etwa unglaubwürdig übertreibenden Beschreibungsaspekten zu tun. Besonders profiliert hat zuletzt Rafael Horzon die Funktion von Dokumenten im autobiographischen Text parodiert, mehr noch als der Reisebericht eine Authentizität

⁴² Darauf weist analog für den Bereich filmischer Dokumentationen, die öfters in Gestalt von Fake-Dokus parodiert werden, Florian Mundhenke: „Polyphone Friktionen – die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive“, in: *Medienwissenschaft* 2010, H. 1, S. 29–37, vor allem S. 32 hin. Vgl. auch Christian Hißnauer: „MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik *Fiktiver Dokumentationen*“, ebd., S. 17–28, hier S. 21.

⁴³ Robert Gernhardt: „Frage und Antwort“, in: *Wörtersee*, Zürich: Haffmans 1995 [zuerst 1981], S. 244 f.

⁴⁴ Helge Schneider: *Globus Dei. Vom Nordpol bis Patagonien*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005, S. 31.

beglaubigende Textsorte. *Das weisse Buch*, erschienen 2010, enthält keinerlei gattungsbezogene Lesehinweise im Untertitel, etwa als ‚Roman‘ oder ‚Autobiographie‘.⁴⁵ Der Klappentext weist es als Unternehmerautobiographie aus. Der Stil des autodiegetischen Erzählers orientiert sich am Ton des den Bildungsroman parodierenden Schelmenromans à la *Felix Krull*. Auch die damit verbundene konsequent übertreibende Darstellung sowie die Einschaltung phantastischer Passagen legen eine fiktionale Lektüre nahe. Das wird jedoch konterkariert durch die Beigabe zweier Bildteile unter der Überschrift „Dokumentarfotos“, Teil 1 und 2. Die hier versammelten Fotografien tragen erstens qualifizierende Bildunterschriften und besitzen zweitens ‚Legenden‘ in Form einer Wiederholung der jeweiligen Textpassage, auf die das Foto sich angeblich bezieht und die es illustrieren soll. Diese ‚Dokumentarfotos‘ reißen den Leser aus seinem fiktionalen Lektüremodus heraus und verweisen auf den realhistorischen Charakter der Darstellung. Gleichzeitig greift der ironisch-parodistische Ton des Haupttexts auch auf die Fotografien über: erstens in konkreten Einzelfällen, wenn das auf den Fotografien Gezeigte ebenfalls als ironisch oder hyperbolisch markiert ist, zweitens global, indem die Disposition des Fototeils als Bestandteil der Ironisierung und Parodie einer bestimmten authentifizierenden ‚Rhetorik der Sachlichkeit‘ kenntlich wird. Gleichwohl bewirken die Fotos eine authentifizierende Lektürehaltung, die sich trotz der übertreibenden, ironischen und parodistischen Darstellung einstellt.

Zum Schluss des kleinen historischen Tableaus möchte ich noch auf zwei besonders interessante Fälle eingehen, Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und Olaf Schmidts Roman *Friesenblut*. Beide Texte enthalten Dokumente, und beide besitzen eine Gemeinsamkeit in der Art, wie die Dokumente in die fiktionale Welt des Romans integriert werden. In beiden Fällen existiert nämlich eine fiktive Rahmenhandlung, innerhalb derer dann auf reale historische Zusammenhänge eingegangen wird. Bei Ransmayr nimmt diese dokumentarische Binnenhandlung einen breiten Raum ein, bei Schmidt dagegen kommt sie eher punktuell in den Blick.

Ransmayrs Roman berichtet von der sogenannten Payer-Weyprecht-Expedition 1872–1874 ins Nordpolarmeer, die zu der Entdeckung von Franz-Josefs-Land geführt hat. Eingebettet ist der Bericht über die Expedition in die fiktive Rahmenerzählung von einem jungen Österreicher, der Anfang der 1980er Jahre in die nördliche Polarregion reist, um die Expedition nachzuempfinden. Das erste von der historisch verbürgten Payer-Weyprecht-Expedition berichtende Kapitel besteht aus einer Anwesenheitsliste, die in der Art einer Dramatis-personae-Tafel die Teilnehmer der Expedition vom Leiter bis zu den Schlittenhunden aufführt. Diese Liste wird illustriert durch die

⁴⁵ Rafael Horzon: *Das weisse Buch*, Berlin: Suhrkamp 2010.

Reproduktion eines Gedenkblatts zum fünfzigjährigen Jubiläum der Expedition mit Fotografien der Expeditionsteilnehmer.⁴⁶ Nachdem deren historisch-reale Existenz dergestalt fotografisch belegt ist, können später auch Kupferstiche als Dokumente dienen, die einem 1876 als Buch erschienenen Expeditionsbericht entnommen sind. Der erste im Roman wiedergegebene Kupferstich besitzt gleich neben der Illustration eine weitere Funktion, nämlich die einer Vorausdeutung: Auf der Textebene wird im weiteren Verlauf berichtet werden, was im Bild bereits vorweggenommen ist: Das Schiff der Expedition friert im Polarmeer ein und wird für zweieinhalb Jahre nicht wieder loskommen.⁴⁷ Ransmayr integriert in seinen fiktionalen Text Dokumente aus nicht-fiktionalen Quellen, insbesondere aus Expeditionsberichten. Er spielt damit, ähnlich wie Schneider, auf die Textsortentradition des Reiseberichts an, hier genauer auf die Tradition populärer Darstellungen der polaren Entdeckungsreisen und deren Strategien der medialen Beglaubigung und Dokumentation; die Dokumente treten so in den Dienst der Situierung des fiktionalen Texts vor dem Hintergrund einer bestimmten nicht-fiktionalen Gattungstradition.⁴⁸ Gleichzeitig erfüllen die Dokumente die Funktion, Hauptthemen des Romans zu illustrieren, nämlich die Probleme der Nichtdarstellbarkeit authentischer Erfahrung sowie der Konstruiertheit historischer Wirklichkeit.⁴⁹ Weder Erzählungen noch Bilder, so die Botschaft der Dokumente, können diese Erfahrung vermitteln.⁵⁰ Diese Botschaft erscheint in verstärkter Form in der im Wiener Brandstätter-Verlag erschienenen Erstausgabe, in der zusätzlich zu den Schwarzweiß-Abbildungen Farbfotografien der arktischen Landschaft des Fotografen Rudi Palla enthalten sind.⁵¹ Angesichts dieser recht konsequent verfolgten poetologischen Konstruktion erscheint es fast wie ein Versehen, dass der Roman auch die Einschaltung eines fiktiven Dokuments enthält, nämlich eine Darstellung der „Tabelle der Sonnenauf- und Untergänge“ im Nordmeer zwischen Spitzbergen und Franz-Josefs-Land, die der Protagonist der fiktiven Rahmenhandlung an Bord des Forschungsschiffs betrachtet, das ihn zum Ziel seiner Reise bringen soll.⁵²

⁴⁶ Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 23 Abbildungen*, Frankfurt am Main: Fischer 1996 [zuerst 1984], S. 28 f.

⁴⁷ Ebd., S. 49.

⁴⁸ Vgl. zum Hintergrund Dorit Müller: „Transformationen populären Wissens im Medienwandel am Beispiel der Polarforschung“, in: Petra Boden / D. M. (Hrsg.): *Populäres Wissen im medialen Wandel seit 1850*, Berlin: Kadmos 2009 (= *LiteraturForschung*, Bd. 9), S. 35–79.

⁴⁹ Letzteres arbeitet bereits Anja Oesterheld: „Literarische Durchquerungen der Leere. Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*“, in: Iris Hermann / Anne Maximiliane Jäger-Gogoll (Hrsg.): *Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2008, S. 199–213 heraus. Dort auch eine Bibliographie der zum Roman bis 2008 erschienenen Forschungsliteratur.

⁵⁰ Vgl. Margarete Lamb-Faffelberger: „Christoph Ransmayr’s *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*: Interweaving Fact and Fiction into a Postmodern Narrative“, in: Paul F. Dvorak (Hrsg.): *Modern Austrian Prose. Interpretations and Insights*, Riverside, Ca.: Ariadne Press 2001, S. 269–285, hier S. 278.

⁵¹ Vgl. Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 8 Farbfotografien von Rudi Palla und 11 Schwarzweiß-Abbildungen*, Wien: Brandstätter 1984.

⁵² Ransmayr, *Schrecken* (Anm. 46), S. 165.

Schmidts Roman ist eine Art Kriminalerzählung und spielt auf der Insel Föhr. Das Buch enthält Fotografien nur im marginalen Peritext, nämlich auf den Umschlaginnenseiten vorne und hinten. Diese Fotografien scheinen zunächst bloß diffus illustrierenden Charakter zu besitzen, tauchen aber, wie sich herausstellt, als thematische Bestandteile der Romanhandlung auf. Im Falle des unteren Fotos auf der hinteren Innenseite⁵³ exerziert der Autor traditionsbewusst die alte Konkurrenz zwischen Text und Bild, indem er an der entsprechenden Stelle im Text eine sich auf die fiktionale Welt beziehende, ganzseitige Bildbeschreibung vornimmt – ohne einen Hinweis darauf, dass es sich gleichzeitig um eine Beschreibung des im Peritext gezeigten Fotos handelt.⁵⁴ Eine der auf der Fotografie abgebildeten realen Personen wird in besonderer Weise Teil der fiktionalen Romanhandlung. Da Schmidt nicht nur Autor literarischer Texte, sondern auch Literaturwissenschaftler ist und sich als solcher unter anderem mit dem Verhältnis von Text und Bild in E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* auseinandergesetzt hat, liegt es nahe anzunehmen, dass das in seinem Roman vorliegende Verfahren eine Form des theoretisch informierten Traditionsverhaltens darstellt. Schmidt möchte in seinem Text wie Hoffmann in der *Prinzessin Brambilla* durch die wechselseitige Kommentierung von Text und Bild „atmosphärische[] Unsicherheit“ erzeugen: „Die Zeichensysteme bilden sich gegenseitig in ironischer Verzerrung ab.“ Als Resultat dieses Verfahrens soll der Rezipient „die Fiktion als Fiktion durchschauen und sich ihr zugleich aussetzen“. Insofern fungiert das Foto bei Schmidt ähnlich wie Jacques Callots Kupferstiche bei Hoffmann „in einem zweifachen Sinne“ als „Basis“: „Sie werden dem Leser als ‚Quelle‘ des Textes vorgestellt, und sie sind ‚Basis‘ der Rezeption, insofern der Leser sie naturgemäß vor dem Text wahrnimmt.“⁵⁵ Letzteres trifft im Falle Schmidts nur mit Einschränkungen zu, insofern das Foto einerseits Teil des Peritexts, andererseits ganz am Ende des Buchs situiert ist. Es hängt von den individuellen Lesegewohnheiten des jeweiligen Rezipienten ab, ob er das Foto vor dem Text wahrnimmt oder ganz am Ende, nach der Lektüre. Das würde einen Überraschungseffekt ähnlich wie im Falle von Oz erzeugen, aber der Überraschungseffekt wäre kein plötzlicher, sondern ein nach und nach sich einstellender, insofern der Leser erst einmal erkennen muss, dass das reproduzierte Foto die Vorlage für das im Text beschriebene Foto bildet, und sich dann noch erinnern muss, wo und in welchem Zusammenhang das Foto in der Geschichte aufgetaucht ist. Man darf annehmen, dass die

⁵³ Olaf Schmidt: *Friesenblut. Roman*, München / Zürich: Piper 2008 [zuerst 2006], hintere Umschlaginnenseite, Abb. 2.

⁵⁴ Ebd., S. 50 f.

⁵⁵ Ders.: „Die Wundernadel des Meisters‘ – Zum Bild-Text-Verhältnis in E. T. A. Hoffmanns Capriccio *Prinzessin Brambilla*“, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 7 (1999), S. 50–62, die Zitate S. 50, 55, 59 und 61. Ausführlich ders.: „*Callots fantastisch karikierte Blätter*“. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns*, Berlin: Schmidt 2003.

Positionierung des Fotos am Ende und die damit implizierten Lesereaktionen vom Autor geplant waren und keine zufällige Entscheidung bei der Herstellung des Buchs darstellen.

Dass in den beiden letztgenannten Beispielen die Rahmenhandlung fiktiv ist und die Wirklichkeit verbürgenden Dokumente sich jeweils auf eine relativ zur Rahmenhandlung historisch weiter zurückliegende Binnenhandlung beziehen, und dass es sich nicht etwa umgekehrt verhält, ist, folgt man den Überlegungen Peter Blumes, kein Zufall. Er versucht diesen Sachverhalt allgemein im Rahmen der Diskussion des Konventionalisierungsgrades nichtfiktionaler Konzepte in fiktionalen Texten mit Mitteln der kognitiven Semantik zu erklären.⁵⁶ Ob dieser Erklärungsversuch plausibel ist, möchte ich nicht beurteilen – wichtig ist, dass auch in diesen Fällen die Neugier des Rezipienten auf Sachverhalte der realen Wirklichkeit gelenkt wird. Wie bei Ransmayr tritt bei Schmidt der Umstand hinzu, dass die Verwendung von Dokumenten durch eine komplexe implizite Poetik flankiert und perspektiviert wird, die das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit problematisiert. Das kann ich aber in diesem Rahmen nicht detaillierter ausführen.

3.) Was für Implikationen hat die Frage nach Dokumenten in fiktionalen Texten für die Fiktionstheorie?

Die meisten einflussreichen Fiktionstheorien sind nicht ausgehend von der Frage nach der Integration von Realien modelliert, sondern vom Gegenteil: der Frage nach der Integration fiktiver Entitäten. Es geht also zunächst eher um Einhörner, nicht so sehr um Napoleon. Das hier in Rede stehende Phänomen, in fiktionalen Texten enthaltene Dokumente, zeigt ein Problem an, das als zwar wichtiges, aber in der Regel eher als Grenzfall zu behandelndes Phänomen diskutiert wird: Wieviel an Realien verträgt der fiktionale Text? In der Regel wird man davon ausgehen können, dass er sehr viel an Realien verträgt – aber die Einschaltung von Dokumenten ist vielleicht in dieser Hinsicht ein Extremum, das aus folgendem Grund interessant ist: Nicht nur Arthur Danto hat darauf aufmerksam gemacht, dass es sinnvoll sein kann, für ein besseres Verständnis der ‚Ontologie‘ von Kunstwerken Grenzfälle wie Andy Warhols Brillo-Boxes oder Marcel Duchamps’ *Fountain* anzuschauen, die sich von Nicht-Kunstwerken scheinbar nicht oder nur marginal unterscheiden.⁵⁷ In einem ähnlichen Sinne kann es vielleicht auch aufschlussreich

⁵⁶ Peter Blume: *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*, Berlin: Schmidt 2004 (= *Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften*, Bd. 8), S. 106–118.

⁵⁷ Vgl. trotzdem vor allem Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Übersetzt von Max Looser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 31996 [Original 1981].

sein, fiktionale Texte oder Elemente fiktionaler Texte aufzusuchen, die sich von nicht-fiktionalen Texten oder Elementen nicht-fiktionaler Texte nicht oder kaum unterscheiden, um besser zu verstehen, was das Besondere fiktionaler Texte ist. Das Extrem fiktionaler Texte mit Dokumenten darin kann vielleicht einsichtig machen, dass ein wichtiges Charakteristikum vieler, wenn nicht aller fiktionalen Texte nicht so sehr ihre ostentative Abgehobenheit von der Wirklichkeit ist, sondern ihre ostentative Bezogenheit auf die Wirklichkeit, auf die Welt der Tatsachen. Bernd Seiler hat diese These bereits 1983 in seinem Buch *Die leidigen Tatsachen* plausibel zu machen versucht.⁵⁸ Die besondere Bezogenheit der Fiktion auf die Wirklichkeit macht den Reiz fiktionaler Texte mit Dokumenten darin wesentlich aus, in dem Sinne, dass der Leser darin entweder interessante Dinge über die Wirklichkeit erfährt oder in ein Spiel mit Wirklichkeitselementen verwickelt wird, so dass er sich fragt, was von dem Dargestellten sich nun wirklich auf die Wirklichkeit bezieht und was nicht. In dieser Hinsicht handelt sich bei der Einschaltung von Dokumenten in Fiktionen um einen Sonderfall der Aktivierung dessen, was Remigius Bunia als Korrealitätsprinzip bezeichnet.⁵⁹ Der fiktionale Text unterhält eine Beziehung zur Wirklichkeit, die es beispielsweise erlaubt, etwas Neues über die Wirklichkeit aus dem fiktionalen Text zu lernen. Seiler hatte die zeitgenössischen Literaturtheorien mit dem Einwand konfrontiert, dass sie die Bezogenheit literarischer Texte auf die Welt der Tatsachen nicht hinreichend berücksichtigten. Das liege in einem allgemeinen Dogma begründet, nach dem Literatur autonom zu sein habe. Ob dieses Argument stimmt, darüber wäre genauer nachzudenken. Seiler könnte man allerdings entgegenhalten, dass er seinen Einwand nicht scharf genug zuspitzt, weil er die Art, wie Texte auf die Welt der Tatsachen referieren, nicht näher spezifiziert, sondern eher global darauf verweist. Nun gibt es unterschiedliche Weisen, wie Texte auf die Welt der Tatsachen referieren können; die Art aber, wie Dokumente das tun, ist in besonderer Weise erklärungsbedürftig.

Das hat bereits mit den medialen Besonderheiten der Fotografie als dem prototypischen Medium von Dokumenten zu tun. Wenn Fiktion eine besondere Form der Beschreibung ist, dann stellt das Foto eine Unterbrechung der Beschreibung dar. Diese Unterbrechung steht erstens in einer längeren Tradition, die mindestens bis auf die *black page* und die *marble page* in Laurence Sternes *Tristram Shandy* zurückgeht: Die symbolischen Sprachzeichen werden unterbrochen, indem die Aufmerksamkeit auf die ikonische Ebene der Darstellung verlagert wird. Als Foto ist das Dokument darüber hinaus eine auf die Wirklichkeit hin transparente Abbildung. In abgemilderter Form kann man Ähnliches für Dokumente allgemein behaupten: Sie funktionieren nicht in erster

⁵⁸ Bernd W. Seiler: *Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1983 (= *Sprache und Geschichte*, Bd. 6), vor allem S. 15–46 [Kap. 1] und S. 304–335 [Kap. 7].

⁵⁹ Bunia: *Faltungen* (Anm. 13), S. 150–162.

Linie als Prompter für Vorstellungen; in erster Linie präsentieren sie etwas in anschaulicher Form. So gesehen, bedeutet die Konzentration auf Dokumente in fiktionalen Texten eine Zuspitzung von Seilers Argument.

Ein weiterer, medienunabhängiger Aspekt, warum die Einschaltung von Dokumenten in fiktionale Texte eine besondere Form des Wirklichkeitsbezugs evident macht, ist das Phänomen der doppelten Autorschaft. In der Regel wird man davon ausgehen, dass Dokumente als Zeichen intendierte Artefakte sind. Zwar kann man sich auch vorstellen, dass ein nicht als Zeichen intendiertes Artefakt oder ein nicht artefaktartiger Gegenstand als Dokument verwendet wird, aber das wird eher nicht die Regel sein. Insofern wird man sich auch schwer tun, den Begriff des Dokuments unter Absehung vom Konzept der Autorintention zu beschreiben. Der Urheber des zeichenhaften Artefakts ist in der Regel nicht identisch mit dem Autor, der das Artefakt als Dokument in den fiktionalen Text einsetzt. So muss man im Falle von Dokumenten in fiktionalen Texten mit einer doppelten Bedeutung rechnen: die vom Artefakturheber intendierte Bedeutung a und die vom Autor des fiktionalen Texts intendierte Dokumentbedeutung a'. So gesehen stellt das Dokument ein ‚Zeugnis anderer‘ dar und impliziert die mit diesem Phänomen verbundenen erkenntnistheoretischen Phänomene.

Dokumente in fiktionalen Texten stellen für die Fiktionstheorie eine Herausforderung dar, auf die unterschiedliche Schulen unterschiedlich reagieren würden. Wenn ich es richtig sehe, würden Theorien, die Fiktionalität im Stil von Käte Hamburger über Texteigenschaften erklären möchten,⁶⁰ gewisse Schwierigkeiten mit diesem Phänomen bekommen. Vielleicht würden sie mit der Annahme von Fiktional/Nicht-fiktional-Hybriden operieren müssen. Possible-Worlds-Theorien im Stile David Lewis' oder Lubomír Doležels⁶¹ würden das Phänomen als Fall der Grenzüberschreitung erklären, innerhalb derer das ursprünglich auf die aktuelle Welt referierende Dokument seinen Referenzrahmen wechselt: Innerhalb des fiktionalen Texts verweist es nicht mehr auf die aktuelle Welt, sondern auf die im Text erzeugte fiktionale Welt.⁶² Damit bleibt aber die Evidenzkraft, mit der für vielen Leser Dokumente auf Tatsachen der aktuellen Welt verweisen, unberücksichtigt. Ein weiteres notorisches Problem von Possible-Worlds-Theorien tritt auch an dieser Stelle auf: Es ist unter Possible-Worlds-Theoretikern umstritten, welchen Status die ‚aktuelle Welt‘ besitzt: Besitzt sie als ‚Realität‘ innerhalb des Ensembles möglicher Welten eine besondere Dignität, insofern sie den primären Referenzrahmen aller fiktionalen

⁶⁰ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1994 [1957], S. 53–84.

⁶¹ David Lewis: „Truth in Fiction“, in: *American Philosophical Quarterly* 15 (1978), S. 37–46; Lubomír Doležal: „Possible Worlds and Literary Fictions“, in: Sture Allén (Hrsg.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin / New York: de Gruyter 1989, S. 221–242.

⁶² In diesem Sinne spricht auch Horstkotte, *Nachbilder* (Anm. 12), S. 272 f. von der Möglichkeit der ‚Fiktionalisierung‘ von Fotografien durch ihre Kontexte.

Welten darstellt, oder handelt es sich bloß um einen Hilfsausdruck, weil eine ‚reale Welt‘ gar nicht existiert, sondern bloß viele Welten, Weltentwürfe und Weisen der Welterzeugung?⁶³ Will man die besondere Evidenzkraft von Dokumenten in fiktionalen Texten angemessen berücksichtigen, dann wird man sich für die erstere Option entscheiden müssen, kauft sich damit aber alle Schwierigkeiten ein, die von Konstruktivisten jeglicher Couleur seit jeher gegen eine solche Sicht vorgebracht werden. Daneben ist der Possible-Worlds-Theoretiker angesichts eines Dokuments in Fiktion, als Artefakt im Artefakt, mit der Frage konfrontiert, wie viele Welten hier eigentlich vorliegen: Ist es eine einzige, der Text mithin unter fiktionstheoretischem Gesichtspunkt durch die Montage des Dokuments in den umgebenden Text gar nicht in relevanter Weise unterbrochen; ist eine Welt des Dokuments in der Welt des Texts enthalten; oder ist drittens, umgekehrt betrachtet, eine Welt des Text ohne Dokument in der Welt des Texts mit Dokument enthalten?⁶⁴

Anders würde die Reaktion im Falle von Panfiktionalismus-Theorien im Stile Hayden Whites⁶⁵ sowie von Sprechakt- und Make-Believe-Theorien aussehen.⁶⁶ Die panfiktionalistische Erklärung wäre unzulänglich, weil nicht hinreichend differenzierend: Wenn jede Darstellung irgendwie fiktional ist, dann ist es auch die in Frage stehende.⁶⁷ Sprechakt- und Make-Believe-Theorien könnten das Phänomen ebenfalls leicht integrieren, ohne aber die Unterscheidung von fiktional und nicht-fiktional aufzugeben. Ich übergehe den Bereich der Sprechakttheorien, den man vielleicht als Vorstufe von Make-Believe-Theorien verstehen kann. In beiden Fällen handelt es sich um pragmatische Fiktionstheorien, wobei eine Sprechakttheorie im Sinne Searles die Frage, ob ein Text fiktional ist oder nicht, unter Rückgriff auf die Intention des Autors beantwortet, wogegen eine Make-Believe-Theorie im Sinne Waltons diese Frage unter Rückgriff auf die Reaktion des Rezipienten beantwortet. Ein weiterer Unterschied betrifft die Art der Beschreibung von Fiktion. Searle nimmt im Rahmen seines allgemeinen sprachakttheoretischen Ansatzes eine weitgehend negative Bestimmung der Fiktion vor: Fiktion sei ein ‚So-tun-als-ob‘, und der richtige Umgang mit ihr sei der, der stets präsent halte, dass sie *nicht* ernst gemeint ist.

⁶³ Letztere Position vertritt bekanntlich besonders profiliert Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984 [Original 1978].

⁶⁴ Letzteres behauptet Kendall Walton: „Furcht vor Fiktionen“ [1978], in: Maria E. Reicher (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*, Paderborn: mentis 2007 (= KunstPhilosophie, Bd. 8), S. 94–119, hier S. 108. Merkwürdig ist allerdings, dass diese Überlegung eigentlich nicht recht zu Waltons allgemeinem Theorieschema passt, nach dem Welten im Kopf des Rezipienten entstehen, nicht aber davon unabhängig durch den Text selbst vorgegeben werden.

⁶⁵ Hayden White: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Einführung von Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1991 [Original 1978], S. 145–160 [Kap. 5].

⁶⁶ John R. Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“ [1979], in: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Übersetzt von Andreas Kemmerling, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 80–97; Kendall Walton: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Mass. / London: Harvard UP 1990.

⁶⁷ So beschreibt Hißnauer, „MöglichkeitsSPIELräume“ (Anm. 42), S.17–20 die ‚Fiktionalität‘ von Dokumentarfilmen.

Walton dagegen versucht eine positive Bestimmung: Auch für ihn erzeugen fiktionale Texte beim Leser eine Art Kippeinstellung, nach der er das Dargestellte gleichzeitig glaubt und nicht glaubt. Anders als Searle erklärt Walton aber die Seite des Glaubens für fiktionstheoretisch zentraler und ist in diesem Sinne besonders anschlussfähig für die hier vorgetragenen Überlegungen. Allerdings landet er mit seiner Beschreibung bei einem ziemlich weiten Fiktionsbegriff, der sich auf Repräsentationen aller Art erstreckt: Nach Waltons Theorie ist etwa auch jedes Beispiel fiktional, ebenso mein Bericht über einen Gedanken, den ich gestern hatte. Damit ist Waltons Bestimmung des Fiktionalen vielleicht zu weit für eine literaturwissenschaftliche Adaptation.

Im Rahmen einer Make-Believe-Theorie wäre das Spiel, für das fiktionale Texte mit Dokumenten als Props fungieren, bloß eine Variante des bekannten Fiktionsspiels. Die Herausforderung liegt für den Leser darin, die Sonderregeln dieses Spiels zu verstehen. Eine wichtige Sonderregel ist wohl die, dass der Text, der als Prop für ein Make-Believe-Spiel dient, Elemente enthält, die der Rezipient als Mitspieler normaler Weise nicht für ‚unwirklich‘ hält, sondern vielmehr für evidenter Maßen und unvermittelt einen Ausschnitt der Realität repräsentierend. Dieser scheinbare Widerspruch ist aber im Rahmen einer Make-Believe-Theorie bloß eine besondere Spielregel, die den Text als Sonderform von Realismus ausweist.⁶⁸ Walton hat sich in verschiedenen Beiträgen der Frage gewidmet, „wie weit ‚entfernt‘ fiktionale Welten von der realen Welt sind“.⁶⁹ In einem Beitrag mit dem Titel „Furcht vor Fiktionen“ geht es um das Problem, dass ein Rezipient eines künstlerischen Artefakts – Walton imaginiert den Zuschauer eines Horrorfilms „über einen schrecklichen grünen Schleim“ – in der Wirklichkeit ein angsthähnliches Gefühl haben kann, obwohl das, was dieses Gefühl auslöst, fiktional ist. Walton beschreibt das Kippphänomen, das dadurch zustande kommt, dass man ein solches Artefakt (fast) gleichzeitig einerseits im Modus des Make-Believe wahrnehmen und davor eine „Quasi-Furcht“ (S. 96) empfinden kann – und andererseits im Modus der realen Weltwahrnehmung verstehen kann, dass es sich um ein fiktionales Phänomen handelt, vor dem man keine Angst haben muss, sondern stattdessen Vergnügen daran empfinden kann. Allerdings kann Waltons Erklärung des Kippphänomens mit seiner Theorie des Make-Believe nicht ganz befriedigen: Wie kann man im Modus des Make-Believe gleichzeitig in einer „Art von Theateraufführung“ (S. 103) als Schauspieler seiner selbst agieren und sich seiner Rolle im Spiel bewusst sein und gleichzeitig tatsächlich physische Reaktionen der Angst auf einen fiktionalen Gegenstand zeigen? Wie kann Walton sagen, dass man unter diesen Umständen nur „im So-Tun-als-ob Angst“ hat? Make-

⁶⁸ Im Sinne von Remigius Bunia: „Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 35 (2005), H. 139, S. 134–152, hier S. 141: „Realismus liegt genau dann vor, wenn ein hohes Maß an als identisch beobachtbarer Beschreibung zwischen fiktiver und realer Welt besteht.“

⁶⁹ Walton, „Furcht vor Fiktionen“ (Anm. 64), S. 94.

Believe-Spiele sind ein semantisches Phänomen, das man erlernt und steuern kann; Furcht dagegen ist ein vorsemantisches Phänomen, das man nur zum Teil erlernt und das zunächst einmal ‚über einen hereinbricht‘. Es handelt sich hier um ein Problem, das mutatis mutandis auch im Falle von Dokumenten in fiktionalen Texten auftritt: Das bei der Rezeption solcher Texte evozierte Kippphänomen kann eine Make-Believe-Theorie gut beschreiben, aber weniger gut erklären, weil sie letztendlich nicht recht plausibel machen kann, wie Elemente der Realität im Modus des Make-Believe wahrgenommen werden können. Nach Walton sehen wir in einem Film, aber auch in einer Fotografie innerhalb einer fiktionalen ‚Umgebung‘ etwas *wirklich durch die Fotografie*, und gleichzeitig sehen wir es nur *in einem fiktionalen Modus direkt*.⁷⁰ Das mag sein, aber Walton erklärt nicht recht, wie das zugeht – für ihn ist es eine rein konventionelle Angelegenheit. Wichtig ist auch, dass Walton keinen prinzipiellen Unterschied zwischen unterschiedlichen Artefakten macht, die als Props für Make-Believe-Spiele dienen können. Der in „Furcht vor Fiktionen“ als Beispiel dienende Horrorfilm ist deshalb für die Illustration des Problems so gut geeignet, weil es sich um ein filmisches Artefakt handelt, das aus bewegten fotografischen Bildern besteht. Beim Lesen von Texten mit Horrordarstellungen wird man in der Regel eine weniger intensive Quasi-Furcht verspüren als beim Anschauen eines Films mit Horrordarstellungen. Das hat mit dem von Walton selbst dargelegten, oben referierten Umstand zu tun, dass fotografische Bilder bis zu einem gewissen Grad transparent auf die Realität sind, die sie abbilden, und daher das prototypische Medium von Dokumenten abgeben.

Die Unschlüssigkeit von Make-Believe-Theoretikern der Fiktion gegenüber Dokumenten als massiv realen Einschlüssen in fiktionalen Texten zeigt sich besonders deutlich am Beispiel von Gregory Currie, der den auf Searle zurückgehenden autorintentionalen sprechakttheoretischen Ansatz und den auf Walton zurückgehenden ‚rezeptionstheoretischen‘ Make-Believe-Ansatz verknüpft durch die Beschreibung, „daß der Autor eines fiktionalen Werks den Rezipienten zu einer Art So-Tun-als-ob einlädt“.⁷¹ Currie geht im Rahmen seiner Ausführungen auch auf die Frage ein, inwiefern fiktionale Texte (etwa in Gestalt von Dokumenten) Nicht-Fiktionales (Wissen, Tatsachen) enthalten oder auf es verweisen können. Seine Antwort ist positiv: Seiner Ansicht nach „können fiktionale Werke Sätze enthalten, die nichtfiktional sind. Der Autor eines

⁷⁰ Walton, „Transparent Pictures“ (Anm. 12), S. 254.

⁷¹ Gregory Currie: „Was ist fiktionale Rede?“ [1985] In: Maria E. Reicher (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*, Paderborn: mentis 2007 (= KunstPhilosophie, Bd. 8), S. 37–53, hier S. 41. Dass bereits Searle mit dem Konzept der Autorintention operiert, unterschlägt Currie im Rahmen seiner Searle-Kritik ein wenig (ebd., S. 38-42). Vgl. Searles Erläuterung des Konzepts des ‚Vorgebens, illokutionäre Akte zu vollziehen‘: „Nun ist ‚vorgeben‘ ein intentionales Verb: das heißt eines, das den Intensionsbegriff beinhaltet. Man kann nicht wahrheitsgemäß von jemandem sagen, er habe vorgegeben, etwas zu tun, wenn er nicht die Absicht hatte, vorzugeben, es zu tun. So führt uns unsere erste Schlußfolgerung unmittelbar zur zweiten: Das Kriterium zur Identifikation eines Texts als fiktionales Werk muß notwendigerweise in den illokutionären Absichten des Autors liegen.“ Searle, „Der logische Status fiktionalen Diskurses“ (Anm. 66), S. 87.

fiktionalen Werks kann Aussagen machen, in bezug auf die er intendiert, daß der Leser sie glaubt, nicht, daß er so tut als ob.“⁷² Wie dieser Befund aber im Rahmen des aufgestellten Theorierahmens zufriedenstellend integriert werden könnte, erläutert Currie nicht weiter, sondern belässt es beim Hinweis auf diesen Sonderfall. Ob der Sonderfall vielleicht ein Stolperstein für die ganze aufgestellte Theorie sein könnte, hängt von den Konsistenzanforderungen und von den integrativen Anforderungen ab, die man an eine solche Theorie stellt. Sie werden von Currie in dem vorliegenden Beitrag offenbar nicht immens hoch veranschlagt. Vielleicht müsste man aber fragen, ob fiktionale Texte mit Dokumenten den Leser nicht zu einem ganz anderen Spiel einladen als zu einem Make-Believe-Spiel und ob man wirklich noch sagen kann, dass es sich hier bloß um einen Sonderfall des Make-Believe-Spiels handelt – handelt es sich doch um ein Spiel, bei dem die Neugier des Rezipienten auf Tatsachen der ‚realen Welt‘ eine konstitutive Rolle spielt.

Weiter fortgeschritten auf dem Weg zur Erfassung des Phänomens ist Currie in seinem Beitrag über die Frage, inwieweit Fotografien nicht-reale Gegenstände repräsentieren können. Er geht aus von dem Beispiel von Julia Margaret Camerons fotografischen Illustrationen zu Alfred Tennysons *Idylls of the King*. Es handelt sich hier nicht um Dokumente in einem fiktionalen Text, aber um ein für die vorliegende Fragestellung gleichfalls aufschlussreiches Phänomen, nämlich um fiktionale Fotografien als Illustrationen zu einem fiktionalen Text. Eine Fotografie ist, so Currie, stets eine „*representation-by-origin*“ ihrer Quelle, etwa der abgelichteten Person. Gleichzeitig kann sie eine „*representation-by-use*“ von etwas anderem sein, etwa einer fiktionalen Figur.⁷³ Das Problem dieser Art von Darstellung ist nun, dass sich für den Betrachter leicht eine Form von „*representational dissonance*“ stattfindet, indem nämlich die Aufmerksamkeit ständig von der „*representation-by-use*“ auf die „*representation-by-origin*“ hin abgelenkt wird: Der Rezipient erlebt einen „pop-out“ aus der fiktionalen Welt, die eigentlich dargestellt werden soll.⁷⁴ Ein ähnliches Problem stellt sich im Fall von Dokumenten in fiktionalen Texten, aber in einer auf den gesamten Text bezogenen Form: Das Dokument wird vom Rezipienten in besonderer Form als „*representation-by-origin*“ wahrgenommen, obwohl der gesamte Text eigentlich nahelegt, es als „*representation-by-use*“ aufzufassen.

Schon diese knappen Andeutungen zeigen: Aus der Sicht der in den letzten Jahrzehnten dominanten Typen von Fiktionstheorien stellt das Phänomen von Dokumenten in Fiktionen kein

⁷² Currie, „Was ist fiktionale Rede?“ (Anm. 71), S. 51.

⁷³ Ders., „Pictures of King Arthur“ (Anm. 12), S. 272.

⁷⁴ Ebd., S. 273. Currie weist aber auch darauf hin, dass diese Dissonanz der Darstellung nicht im Falle aller möglichen fotografischen Darstellungen stattfindet, sondern dass hier unterschiedliche Faktoren der Art der fotografischen Darstellung eine Rolle spielen, etwa des Stils oder der Technik (ebd., S. 279). Warum etwa filmische Darstellungen in der Regel keinen starken „pop-out“ auslösen, habe ich in Anlehnung an Currie oben erläutert.

besonderes Problem dar. Vielleicht deutet die sich dergestalt darbietende Problemlosigkeit aber nicht so sehr an, dass das Phänomen tatsächlich gar kein Problem darstellt, sondern eher, dass die angesprochenen Theorien vorschnell entproblematisieren, weil ihre Problemlösungsangebote eine andere Fragerichtung verfolgen und somit für die in diesem Beitrag angedeuteten Probleme keinen Sinn haben. Vielleicht, so könnte man pointiert sagen, zeichnen sich die in den letzten Jahrzehnten dominanten Fiktionstheorien durch eine Probleblindheit oder Problemvergessenheit gegenüber dem Phänomen von Dokumenten in fiktionalen Texten aus. Eine Fiktionstheorie müsste, so meine These, das Phänomen von Dokumenten in Fiktion angemessen erklären können, ohne es vorschnell zu entproblematisieren.

Alexander Bareis unterscheidet in seinem Buch über *Fiktionales Erzählen* zwischen der Frage nach der Bestimmung des Phänomens Fiktion und der Frage nach der richtigen Interpretation fiktionaler Texte.⁷⁵ Für die Interpretation fiktionaler Texte spiele es eine Rolle, ob das Dargestellte erfunden sei oder nicht, für die Frage nach dem Phänomen Fiktion sei es irrelevant, da das Moment des Vorstellens als die *differentia specifica* der Fiktion zu bestimmen sei, nicht der ontologische Status des Dargestellten. Dass das Phänomen von fiktionalen Texten mit eingeschalteten Dokumenten ein besonderer Fall fiktionaler Texte ist, für die besondere Interpretationsvoraussetzungen gelten, hoffe ich gezeigt zu haben. Die Einschaltung von Dokumenten in fiktionale Texte verfolgt bestimmte ‚rhetorische‘ Funktionen, nicht selten im Dienst von ‚Faktualisierungsstrategien‘, die in fiktionalen Texten zum Einsatz kommen können.⁷⁶ Zudem sollten die vorangegangenen Ausführungen aber andeuten, dass es sich bei dem beschriebenen Phänomen um eine sehr wichtige Sonderform handelt, die auch eine Herausforderung für die Bestimmung des Phänomens Fiktion ist. Die Texte verweisen aufgrund ihres spezifischen medialen Charakters mit einer besonderen Evidenz auf die Realität, und das modifiziert auch den Modus des Aktes des Vorstellens. Vielleicht kann die stärkere Beachtung dieses Phänomens dazu beitragen, einen zentralen Aspekt fiktionaler Texte besser zu verstehen: ihren stets vorhandenen Realitätsbezug und Wirklichkeitsgehalt. Seiler hatte in seinem Buch über *Die leidigen Tatsachen* bereits ein ähnliches Argument vorgebracht. Allerdings entwickelt er dieses Argument im Wesentlichen über eine Kritik vorhandener Literaturtheorien. Die *pars construens* seiner Ausführungen besteht nun nicht in der Entwicklung einer eigenen Literatur- oder gar

⁷⁵ J. Alexander Bareis: *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*, Göteborg: Göteborgs Universitet 2008, S. 57 f.

⁷⁶ Zu diesem Ergebnis bin ich gekommen in Dirk Werle: „Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur“, in: *Non Fiktion* 1 (2006), S. 112–122. Dass das Verhältnis zwischen Fiktion und Dokument hier schon im Titel als wenig prekär ausgewiesen wird, hat mit einer einseitigen Beleuchtung dieser Seite der Medaille, der Seite der Interpretation, in dem früheren Beitrag zu tun. Der vorliegende Beitrag kümmert sich vornehmlich um die andere Seite, die der Bestimmung. Daher muss ich meinen früheren Überlegungen, die ich im vorliegenden Beitrag weiter entwickle, zum Teil auch widersprechen.

Fiktionstheorie, sondern in einer historischen Studie, die zeigt, wie es zu einer Vorstellung von Literatur kommen konnte, die die Tatsachenbezogenheit vollständig ausblendet. Auch mit dem vorliegenden Beitrag kann ich nicht mit einer entsprechenden Theorie dienen – sie zu entwickeln, ist eine Aufgabe für die Zukunft.

Möglicher Weise ist das Phänomen von Dokumenten in fiktionalen Texten nicht nur ein Stolperstein bei der Beantwortung der Frage, *was Fiktion ist*, sondern liefert auch Hinweise für die Beantwortung der Frage, *warum wir Fiktion lesen*. Lisa Zunshines Antwort auf diese Frage ist die, dass wir bei der Rezeption von Fiktionen unsere kognitive Fähigkeit testen, uns in die Gedankenwelt anderer Menschen hineinzusetzen.⁷⁷ Es handelt sich hier um eine kognitionpsychologische Reformulierung des hermeneutischen Einfühlungstheorems – mit dem Unterschied, dass der Hermeneut des 19. Jahrhunderts vorschlug, man solle versuchen, sich in den Autor einzufühlen, um den Text richtig zu verstehen, wogegen Zunshine davon ausgeht, dass Leser sich in die Figuren der Handlung eines fiktionalen Texts einfühlen und damit ihre Fähigkeit mentaler Adaptation an soziale Situationen testeten. Es ist möglich, dass das tatsächlich einer der Gründe ist, warum wir Fiktionen lesen. Ein anderer ist aber der, dass das Lesen von Fiktionen unsere Neugier befriedigt. Diese Neugier richtet sich in erster Linie auf Tatsachen der Realität, und daher sind Leser umstandslos bereit, aus der fiktionalen Welt ‚auszusteigen‘, sobald sie die Möglichkeit erhalten, ihre Neugier auf die reale Welt zu richten.

⁷⁷ Lisa Zunshine: *Why we Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus: Ohio State UP 2006, vor allem S. 16–27 und 162–164.