

lettere aperte

Ausgabe, 1/2014

Offene Briefe, offene Wissenschaft

prospettive e polemiche
per lo studio della letteratura italiana

Elisabeth Tiller (Dresden)

Krise und Erneuerung. Die faktuale Offensive des Fiktionalen

Italien

Der Protagonist des 2011 erschienen Textes *Dove eravate tutti* von Paolo Di Paolo (*1983) trägt den Namen Italo Tramontana und hat etwa dasselbe Alter wie sein Autor. Italo denkt in diesem Text nicht nur fortwährend über die Stürme des Schicksals, die über die eigene Familie hinwegfegen, seinen Subjektstatus und seine Identität, sondern insbesondere über ein Italien nach, das der Gegenwart des Entstehungszeitraumes des Textes entspricht. In der nachgehängten *Nota dell'autore* wird dieser Text als „romanzo“ (Di Paolo 2011, 217) lanciert, „scritto tra i primi mesi del 2009 e i primi mesi del 2011“ (Di Paolo 2011, 217), während der vorerst letzten Regierungsjahre Berlusconi. Der Roman habe seinen Ausgang von einer „notizia di cronaca“ (Di Paolo 2011, 217) genommen, so wird die Leserschaft weiter informiert, also einer journalistisch aufbereiteten, faktualen Nachricht ob eines realen Ereignisses, in diesem Falle eines Autounfalls, bei welchem zwei Schüler verletzt wurden. Am Steuer saß ein frisch pensionierter Lehrer, aus dem im Roman Italo Tramontanas Vater Mario werden wird. Sodann beeilt sich die *Nota* umgehend, die fiktionale Absorption des faktualen Ausgangspunktes topisch zu bekräftigen: „Al di là dello spunto, tutto il resto – compresi nomi, luoghi e casuali coincidenze con la vicenda reale – è naturalmente frutto di immaginazione“ (Di Paolo 2011, 217). Die gleichfalls topische Ironisierung des vollständig imaginären Status des Romans signalisiert selbstredend – jenseits der zu Beginn des 21. Jahrhunderts bereits per se ironisierenden Aktualisierung dieser topischen Wendung – eine gegenteilige Aufstellung der Elemente der literarisch generierten Welt, deren Realitätsreferenzen offenkundig gesonderte Aufmerksamkeit verdienen. Sofern die Leserinnen und Leser die an den Roman angehängte *Nota* nicht bereits vor Beginn der Lektüre rezipiert haben, kann nunmehr in voller Kenntnis der *histoire* und ihrer diskursiven Entfaltung dieses metafiktionale Spiel entsprechend goutiert werden. Die in der Folge lektüreleitend nachgereichten Verweise auf generativ einbezogene Autoren (darunter wiederum topisch platzierte Hochkaräter wie Leopardi, Rimbaud, Walter Benjamin und Henry Miller), Pop-Musik, Künstler wie Robert Rauschenberg und geneigte Unterstützer wie Antonio Tabucchi, werden ihrerseits vermittels zweier hierzu quer verstreuter Denotate durchbrochen, die aufhorchen lassen. Zum einen verweist die *Nota* für den zweiten der drei Teile des Textes (Parte prima FINE DELLA MAGIA; Parte seconda STORIA DEGLI ANNI SENZA NOME; Parte terza TUTTI A BERLINO), der sich mit der historiographischen Versenkung in die Vergangenheit und der „dimensione esistenziale del lavoro di storico“ (Di Paolo 2011, 217) beschäftigt, explizit auf Hayden Whites *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione* (2006; *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* 1987) als Referenztext. Es wird also bestätigt, dass die annoncierten metahistoriographischen Denkübnungen von metafiktionalem Komplementen flankiert werden. Zum anderen findet sich wenig später ein Verweis auf Silvio Berlusconi positioniert, der einen der zahlreich in den Text montierten intermedialen Paratexte aufruft: eine kurze Comic-Strecke, welche – ebenso wie ein Schüler-Poster, eine personalisierte graphische Geschichts-Synopse, ein Stadtplanausschnitt von Berlin-Mitte, eine Handzeichnung und insbesondere die zahlreich dem Text implementierten Frontseiten italienischer Tageszeitungen – die dem Roman eingeschriebene Rekapitulation der jüngeren Geschichte Italiens strukturierend

rhythmisiert. Die *Nota* verknüpft an dieser Stelle also ausdrücklich Berlusconi mit einer Comic-Seite sowie dem dort visualisierten *Omino di burro* aus Collodis *Pinocchio* und generiert eine semantische Triangulation, die schließlich durch weitere intertextuelle Verweise argumentativ abgestützt wird. Die intermedialen und intertextuellen Verstreungen unterschiedlicher faktualer, fiktionaler und medialer Dimension sind in diesem Sinne durch Text und Paratexte vielfältig gefügt und versteifen die Ebene der erzählerischen Vermittlung des *romanzo* in einem auf geradezu überdeutliche Visibilität fußenden Konstruktionsverfahren.

Die *histoire*-Ebene des Romans beschränkt sich folgerichtig nicht auf ihre Figuren und deren Handlungen, sondern indiziert gerade zu Beginn des Textes die faktuale politische Ereignisgeschichte Italiens seit 1993. Hierzu dient eine obsessiv in die einleitenden Reflexionen des Ich-Sprechers eingebrachte Zeitlichkeit, die jeweils auf die aufeinander folgenden Regierungen Silvio Berlusconis referiert („Quindici anni dopo le premesse del governo Berlusconi I, nel pieno del governo Berlusconi IV, come se non bastasse, nonno stava morendo“; Di Paolo 2011, 19). Bezugsrahmen der personalisierten Geschichte des Ich-Sprechers Italo, seiner Familie und seiner Freunde ist somit explizit der Staat Italien, das *Post-tangentopoli*-Italien Berlusconis, das zum Zeitpunkt der Publikation des Textes weiterhin andauert. Italien und die politische Klasse der sogenannten Zweiten Republik werden zu Landmarken jener Topographie, welche die Synthesebemühungen Italos kognitiv zu erschließen versuchen. Erinnerungsversuche des Ich-Sprechers an vorangehende Ereignisse verlieren sich altersbedingt in den Attentaten des Jahres 1992 („quando la mafia uccise il giudice Paolo Borsellino“; Di Paolo 2011, 23), sind also von unerheblicher historischer Reichweite: Die Prägemacht des Berlusconi-Zeitalters wird dergestalt umso nachhaltiger inszeniert. Darüber hinaus reichern weitere zeitgeschichtliche Verweise die monothematische Berlusconi-Phase durch gesellschaftspolitische Augmentationen an (1993: Totò Riina, il Mostro di Firenze, Bettino Craxi etc.), die auch weltgeschichtliche Dimensionen annehmen können (US-amerikanische Präsidenten seit Bill Clinton etc.). Die Rekapitulation politischen Zeitgeschehens gerät so zur Folie der Identitätsbildung des Ich-Sprechers, die jüngste Geschichte Italiens zur Oberflächenmarkierung der Selbst-Konstitution, welche aus der Perspektive des Jahres 2008 einer zuweilen ungläubig summierenden Sichtung unterzogen wird. Einer jungen Sichtung, die – die ersten Seiten des *romanzo* geben die Richtung vor – Lebens- wie Landesgeschichte ist. Italo zählt 1993 elf Jahre, so erfährt man, blickt also 2008 sechszwanzigjährig auf fünfzehn Jahre Zeit- und Selbst-Geschichte zurück, die immer wieder in den Fluchtpunkt Berlusconi mündet:

L'Italia aveva tutta l'aria di essersi addormentata in quell'anno. Nonno fermo. La nazione pure. La corruzione. La mafia. La Lega. Silvio Berlusconi al centro della scena politica, ora come allora. E si che nel frattempo parecchie di quelle esperienze che, come si dice, contano, c'erano state.

Ho undici anni. È il mio esame di quinta elementare. Sto per cominciare una penosa esibizione musicale: Yesterday con una pianola. Sudo freddo. Mi blocco. Sol-Fa-Fa. Sento gli occhi di tutti addosso. Al governo c'è Berlusconi. Sono maggiorenne, finalmente tutto può cambiare, o forse niente. Sdraiato sulla spiaggia di Sabaudia, la mia testa è sulle gambe di una ragazza, è già notte fonda, è da poco estate, forse ci prendiamo un malanno. Al governo c'è Berlusconi. È un pomeriggio di dicembre, la signora-commissario mi dice: torniamo alla scuola guida. Faccio per prendere una strada, però è quella sbagliata. Ma che fa, va contromano?, chiede stizzita la signora-commissario. Penso di essermi giocato la patente. Al governo c'è Berlusconi. La prima volta? l'esame di maturità? la visita di leva (un attimo prima che fosse abolita)? la laurea cosiddetta triennale? Governi Berlusconi II, III, IV. Mi sento costretto a concludere che niente di decisivo nella mia vita fin qui è accaduto senza che ci fosse, da qualche parte, Silvio Berlusconi. Questa non è una cosa bella, né brutta. È una cosa vera. Potrà sembrare strano, ma l'Italia prima di lui, o senza di lui, per me non è mai esistita. La giovinezza di una generazione ha coinciso con lui. E non c'è più tempo. Il primo bacio, ricordo di averlo dato alla fine degli anni novanta, sotto un governo Prodi. Ma per il resto, Berlusconi: quando ho compiuto diciott'anni, per esempio, e così i venti e venticinque. Per una fittissima

serie die micro-eventi, scoperte, cose che faceva molto bene o molto male imparare. I governi di sinistra, durante la mia vita cosciente, cadevano così in fretta da non lasciare il tempo di fare esperienze significative. La vita privata restava la stessa all'inizio e alla fine delle legislature. (Di Paolo 2011, 26–28)

Paolo Di Paolo liefert mit *Dove eravate tutti*, das im Jahre 2012 mit dem Premio Mondello und dem Super-Premio Vittorini ausgezeichnet wurde, eine mehrfach kodierte Krisenerzählung. Deren Makrostruktur richtet einen politischen Diskurs als Geschichtserzählung auf, in welche hinein die *Coming of Age*-Erzählung eines Ich-Sprechers eingelagert wird, der schließlich genrekonform sein Land verlässt: Italo wird (vorübergehend) nach Berlin gehen. Die fiktional aufbereitete *histoire* referiert dabei fortwährend auf reale Ereignisse und empirische Akteure, welche die erzählte Welt, den fiktionalen Ereignisraum systematisch faktualisieren: räumlich wie temporal strukturieren, möblieren und emotiv kolorieren. Der Autor legt mithin einen Text vor, der wesentlich von Interferenzen faktualer und fiktionaler Elemente lebt, der intermedial ausstaffiert und intertextuell vielfältig vernetzt ist. Der Protagonist Italo ist so alt wie sein Autor, die aufgegriffene Zeitgeschichte ist so aktuell, dass Leserinnen und Leser das Ende dieser historischen Phase noch nicht kennen. Die diesen Italien-Roman durchrollenden, auf Faktuales referierenden Überlegungen erweisen sich folglich als durch und durch politisch und finden sich doch zugleich (auto-)fiktional gebrochen, privatistisch entschärft.

Erzählgemeinschaften. Neue Tendenzen der Theoriebildung

In einem kürzlich publizierten Aufsatzband, der sich den *Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften* widmet,^[1] übernimmt der Anglist Ansgar Nünning mit seinem Initialbeitrag (2013, 15–53) nicht nur die programmatische Rahmung der nachfolgenden Beiträge, die zwar mit einem philologisch-kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt versammelt sind, allerdings auch, dem Titel gemäß, transdisziplinär Fremd-Perspektiven integrieren (Naturwissenschaften, Psychoanalyse, Kriminalgeschichte) und transmediale Gegenstände sichten (KZ-Zeichnungen, Museum, Computerspiel, soziale Medien). Nünning bündelt hier theoretische Stichpunkte zu einer kulturwissenschaftlichen Neuformierung der Narratologie, wie sie in einer ganzen Reihe ähnlicher Initiativen der vergangenen Jahre festzumachen sind.

Ein wesentlicher Fluchtpunkt dieser Überlegungen gründet im Begriff der „Erzählgemeinschaften“ (Nünning 2013, 19), den Nünning von Wolfgang Müller-Funk übernimmt: die *Erzählgemeinschaft* als narratologisch ausgesteuerte Definition einer lebendigen Kultur, die insbesondere auf die „wirklichkeitsstrukturierende Funktion des Erzählens“ (Nünning 2013, 17) im Sinne kollektiv praktizierter Weltdeutungsschemata, kultureller Praktiken der Weltgenerierung respektive, in nämlichem Sinne, in der narrativ ausagierten „Kontingenzbewältigung“ (Koschorke 2012, 11) einer kulturellen Gemeinschaft gründet, von welcher der Germanist Albrecht Koschorke in seinen jüngsten Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlich begründeten *Allgemeinen Erzähltheorie* spricht. Bei Koschorke sind im übrigen dergestalt narrativ generierte „Orientierungsleistungen“ ebenso indiziert wie „das Phänomen narrativ bewirkter Desorientierung“ (Koschorke 2012, 12), die als Komplement der narrativen Generierungsmacht gleichermaßen mit bedacht werden will.

Nünning stellt seiner programmatischen Skizze zur kulturwissenschaftlichen Systematisierung solcher Erzählgemeinschaften^[2] folgenden Absatz aus Müller-Funk vorweg:

Das Naheliegende ist stets in Gefahr, übersehen zu werden. Naheliegender wäre es, die konstitutive Bedeutung von Narrativen für Kulturen ins Auge zu fassen und Kulturen womöglich als mehr oder weniger (hierarchisch) geordnete Bündel von expliziten und auch impliziten, von ausgesprochenen, aber auch verschwiegenen Erzählungen zu begreifen. Denn zweifellos sind Narrationen zentral für die Darstellung von

Identität, für das individuelle Erinnern, für die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Regionen, Nationen, für ethnische und geschlechtliche Identität. (Nünning 2013, 15, aus: Müller-Funk 2008, 17)

In Frage steht hiermit die konstruktive Reichweite des Erzählens im Sinne einer kohäsiven Macht, die auf der einen Seite individuelle Selbst- und Weltbildungsprozesse, auf der anderen Seite kollektive Vergemeinschaftungsdynamiken meint, die über Kanonisierungsprozesse und Gruppenbildungsdynamiken insbesondere *imagined communities* (Benedict Anderson 1983) konturieren, wie sie seit Ende des 18. Jahrhunderts vorzugsweise in nationalem Gewand generiert werden – Müller-Funk nimmt oben ausdrücklich auf diese Sachverhalte Bezug.

Kulturelle Gemeinschaften im Sinne von *Erzählgemeinschaften* zu perspektivieren, zielt auf die strukturierenden ebenso wie die performativen Potentiale von Erzählungen/des Erzählens, von Geschichten und (Ursprungs-) Geschichte: narrativ Welt im Sinne von realräumlicher Realität zu repräsentieren, zu bedenken und sinnhaft zu deuten, imaginäre (mediale/virtuelle/digitale), wahrähnliche oder reale Welten im Sinne von erfahrungsbasierter Deutungs-„Wirklichkeit“ zu konstituieren, durch kulturell konventionalisiertes *emplotment* Ereignis- und Handlungssequenzen in eine integratives, epistemisch abgesichertes und kohärenzstiftend semantisiertes Ordnungsmuster zu fügen. Kulturelle Kommunikation erhält derart eine narrative Grammatik eingeschrieben, die Alltagskommunikation ebenso wie alle medialen Versionen kommunikativer Repräsentation und Reflexion umfasst. Mit Koschorke werden Erzählungen entsprechend zu Orten sozialer Dynamik: „Wo immer sozial Bedeutsames verhandelt wird, ist das Erzählen im Spiel. Es stellt keinen Funktionscode unter anderem dar, sondern eine Weise der Repräsentation und Mitteilung über alle kulturellen Grenzen hinweg“ (Koschorke 2012, 19). Erzählen ist also menschliche Universalie, ist mit Hayden White *metacode* (vgl. Koschorke 2012, 19), der seinerseits heterogene Erzählgemeinschaften und Identitäten generieren lässt.

Kulturelle Gruppen als Erzählgemeinschaften stellen mit Nünning „Deutungs- und Interpretationsgemeinschaften“ dar (Nünning 2013, 43), die Erzählungen als kollektiv aktualisiertes Muster der Ordnungsbildung nutzen, das zugleich in der Lage ist, „Grenzüberschreitungen und Verstöße gegen die als normal geltenden Verhaltensmuster zu domestizieren und neue Erfahrungen zu assimilieren, [...] die Mitglieder von Erzähl- und Interpretationsgemeinschaften an Neues zu gewöhnen bzw. sie damit vertraut zu machen“ (Nünning 2013, 43). Erzählungen und Erzählen geraten dergestalt zum zentralen Medium kultureller Aushandlungs- und Zirkulationsprozesse, welches nicht nur Identität qua *othering* ausbildet oder Wissen und Normen (affirmativ, kritisch, handlungsanleitend, gesetzgebend) vermittelt, sondern qua fiktionaler Potentiale auch kulturelle Flexibilität, Permeabilität und Dynamik gewährleisten kann. Erzählgemeinschaften sind in ebendiesem Sinne auch *Wertegemeinschaften* (Nünning 2013, 45), die sich narrativ fundierte, kollektive Wirklichkeitsmodelle samt Identitäts- und Differenzlogiken, ein darauf abgestimmtes (regionales, nationales) kulturelles Gedächtnis sowie Zukünfte generieren, während sie gleichzeitig narrativierend Normenkritik und Konfliktlösung betreiben.

Diese Einsichten verlangen nun, so die Argumentation Nünnings, nach einer kulturwissenschaftlich aufgestellten Erzählforschung, die ihren Narrationsbegriff vom engen, strukturalistisch basierten literarischen Bezugsrahmen ablöst und um die vielfältigen nicht-literarischen „Wirklichkeitserzählungen“ der sozialen Praktiken erweitert (Klein, Martínez 2009). In Frage steht dabei, „wie Erzählungen Kulturen erzeugen“ (Nünning 2013, 19), wie sehr also kulturelle Gruppen bzw. Kulturen narrativ konstituiert sind und sich ihre Welt zugleich narrativ konstituieren. Hierzu sind transdisziplinäre Heuristiken vonnöten, die aus unterschiedlichsten Blickwinkeln Status, Formen, Strukturen und Funktionen des kulturellen *emplotments* in einer Vielfalt von kulturellen Zusammenhängen zu betrachten erlauben. Bereits geleisteten Arbeiten beispielsweise in der Anthropologie, der Ethno-

logie, den Geschichtswissenschaften, der Kunstwissenschaften, der Philosophie, den Medienwissenschaften und der Psychologie sind entsprechend um neueste narratologische Überlegungen in den Wirtschaftswissenschaften, der Jurisprudenz, den Naturwissenschaften, der Medizin usw. zu erweitern, um durch Maximierung der Gegenstandsbereiche einen umfassenden Zugriff auf die kulturkonstitutiv-weltdeutenden Potentiale des Erzählens zu gewinnen. Dies meint insbesondere die Beschäftigung mit faktualen Erzählungen, die ebenso wie die trägermedial zirkulierten fiktionalen oder virtuellen Erzählungen (Literatur, Künste, digitale Medien, Film etc.) an den narrativen Praktiken der Erzählgemeinschaften beteiligt sind. Eine hierüber zu erwirkende kulturwissenschaftliche Theorie des Narrativen sowie eine autoreflexive Debatte über den Nutzen respektive die Schwächen eines derartigen Zugriffs auf *Kultur* würde den Rahmen für weitere Überlegungen in diese Richtung abgeben. Bei Koschorke finden sich entsprechende Leitfragen bereits ausformuliert: „Was bedeutet es, wenn der Gedanke der unhintergehbaren Sprachlichkeit des menschlichen Weltzugangs durch ein Modell der *narrativen* Organisation dieses Bezugs ergänzt und präzisiert wird? Was gewinnt man dadurch, den Aspekt der Erzählung hervorzuheben?“ (Koschorke 2012, 10)

Nünning will Kultur (welcher er drei dynamisch miteinander rückkoppelnde Dimensionen zuordnet: die materiale, mentale und soziale Dimension; vgl. Nünning 2013, 28)^[3] als Erzählgemeinschaft respektive die „Narrativität von Kulturen“ (Nünning 2013, 27) sowie die „Kulturalität von Narrativen“ (Nünning 2013, 27) auf neuartige Weise beleuchten. Ihm geht es darum, sich der „kulturellen Bedingtheit und historischen Variabilität von Erzählformen“ (Nünning 2013, 27), dem „wechselseitigen Bedingungs Zusammenhang zwischen Erzählen und Kulturen“ (Nünning 2013, 28) anzunähern: „Somit wird Kultur als der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen aufgefasst, der sich in Symbolsystemen materialisiert“ (Nünning 2013, 28).

Erzählgemeinschaften im von Nünning dargelegten Sinne sind also in der Regel als politisch und/oder ethisch, je nach Sachlage wohl auch sprachlich begründete kulturelle Gruppen zu fassen, die sich in Hinblick auf ihr konventionalisiertes narratives Reservoir von anderen kulturellen Gruppen abheben. Die von Nünning eingeforderte kulturwissenschaftliche Narratologie muss also nicht nur transdisziplinär praktikable Methoden und deren theoretische Begründung generieren, um sicherzustellen, diesen narratologischen Anteil von Kultur in seiner kulturtypischen ebenso wie in seiner formalen oder ästhetischen Vielfalt beschreiben und analysieren zu können. Sie muss ebenso in der Lage sein, das spezifische narrative Reservoir einer kulturellen Gruppe samt zeit- sowie kulturtypischer Semantiken und Hierarchien, Reichweitenbemessungen und repräsentativer Leistungsfähigkeit von jenen anderer kultureller Gruppen diversifizieren sowie in komparatistischer Hinsicht systematisieren zu können. Kurz: das avisierte Feld der kulturwissenschaftlichen Erschließung narrativ operationalisierter Modi „der Selbst- und Wirklichkeitserfahrung sowie der kulturellen und sozialen Wirklichkeitskonstruktion“ (Nünning 2013, 33) ist komplex aufgestellt. Es ist zudem dezidiert politisch konturiert und zielt auf neue Begriffsbildungen, die bemüht sein müssen, bestehende Grenzziehungen zwischen Hochkultur und Alltagskultur, zwischen Fiktionalität und Faktualität, zwischen Materialität und Virtuellem zu beseitigen, zumindest zu verschieben. So liegen Öffnungen und Grenzüberschreitungen der betroffenen Wissenschaften und ihrer Selbstbeschreibungen an, die neue Begriffe von Kommunikation, von Medialität, von Politik verlangen – und in der Tat seit einigen Jahren im Gange sind.

Zeitgeschichte, fiktionaler Status und Faktualität

Ein kurzer Blick auf einen Text der Modeneser Soziologin und Luhmann-Schülerin Elena Esposito von 2007, *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität* – ein Essay, der das fiktionale Walten der Wahrscheinlichkeitstheorie zum Thema hat – verdeutlicht aus einer weiteren Perspektive die Konturen des Gegenstandsfeldes. Esposito nennt den Apparat der Wahrscheinlichkeitstheorie, die beinahe simultan zur modernen literarischen Fiktion in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfunden wird, eine Sicherheit simulierende „Methode der Herstellung einer defuturisierten Zukunft“ (Esposito 2007, 60), welche die Offenheit dieser Zukunft für den sozialen Konsens der Gegenwart durch eine fiktive Zahlenrealität einschränkt. Diese wird im Essay immer wieder mit der literarischen Fiktion verglichen:

Es scheint ganz so, als definiere sich Realität in der modernen Gesellschaft nicht nur über die Negation des Irrealen, sondern über die Spiegelung und den Austausch verschiedener Realitäten, die nicht eindeutig, aber auch nicht zufällig sind. Durch die Offenlegung ihres fiktiven Charakters ‚funktioniert‘ die fiction genau dann, wenn sie ihre ‚Andersartigkeit‘ zwar in Bezug zur realen Realität, aber auf der Grundlage präziser Bedingungen entwirft: Der Roman muss realistisch sein, d.h. er muss eine Welt entwerfen, die der direkt erfahrenen Welt an Kohärenz entspricht oder diese gar übertrifft (Esposito 2007, 19).

Derartige fiktionale Realitätsverdoppelungen, die sowohl Autoreflexivität als auch Kontingenzbewältigung ermöglichen, – gerade weil die generierten fiktionalen Welten Fiktionen, und weil sie gleichzeitig in einem Maße kohärent sind, wie es in der komplexen realen Welt kaum je vorzufinden ist –, leiten nun geradenwegs zu den Problemstellungen der literaturwissenschaftlich geprägten Fiktionstheorie über.

Konsultiert man jüngere Literaturlexika, etwa Ansgar Nünning's *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, so trifft man dort auf folgende Kurzdefinitionen von *Fiktionalität*: „Bezeichnung für den erfundenen bzw. imaginären Charakter der in literarischen Texten dargestellten Welten“ (Nünning 2001, 181). *Fiktionalität* meint also sprachgenerierte fiktive Welten, die offenkundig keine Überschneidung mit der realen Welt aufweisen. Nünning ruft an dieser Stelle fiktionale Konstruktionen in Mathematik und Jurisprudenz auf, indiziert also, wovon Esposito spricht, und steuert schließlich auf den sehr alltäglichen Archetypus des *Fiktionalen* zu: „genuiner Ort für Fiktion ist das Spiel“ (Nünning 2001, 181). Auch Koschorke wird diesen handlungstheoretischen Aspekt des Fiktionalen^[4] in seiner *Allgemeine Erzähltheorie* beibehalten: „Tatsächlich“ heißt es da, „sind Erzählungen in einem gewissen Sinne *Erzählspiele* – regelgeleitet, mit unter Umständen großen Einsätzen, aber innerhalb des gegebenen Regelsystems in den meisten Spielzügen frei“ (Koschorke 2012, 12).

Damit findet sich nun jenes Als-ob-Kriterium aufgerufen (vgl. Traninger 2008), das nicht nur fiktionales Erzählen und Strategien jeder intersubjektiven Kommunikation, sondern ebenso kognitive Hilfsoperationen des Denkens beschreibt: Annahmen also, die – zwischen Spiel und Ernst, zwischen dem Uneigentlichen und dem Eigentlichen oszillierend (vgl. Koschorke 2012, 16) – zu Problemlösungen beitragen sollen. Rhetorisches Fingieren und das Erkennen der Konstruktivität dieser Fiktionen gehört mithin zu den elementaren Kulturtechniken, mit Koschorke: „Aber das ändert nichts daran, dass im praktischen Leben niemand zurechtkommt, ohne zwischen dem, was ist, und dem, was nicht ist, klare Unterscheidungen treffen zu können“ (Koschorke 2012, 16). Was Menschen ohne eine solche Urteilsfähigkeit passieren kann, zumal Leserinnen und Lesern fiktionaler Literatur, ist wiederum spätestens seit Cervantes' *Don Quijote* (1605/15) immer wieder Gegenstand literarischen *emplotments*.

Andererseits^[5] sind literarische Verfahren der Textgenerierung im Abendland seit dem 16. Jahrhundert aristotelischen Maximen verpflichtet: also Mimesis- und Wahrscheinlichkeits-Postulaten, welche gerade für Texte Gültigkeit besitzen, die fiktional ausgebildet sind – mit Ausnahme derjenigen Textsorten, die, wie Fabeln, Märchen oder phantastische Literatur, die aristotelischen Maßgaben *per se* suspendieren. Fiktionale Welten folgen somit in der Regel einer Realitätswahrähnlichkeit. Die Fiktionstheorie des mittleren 20. Jahrhunderts argumentiert diesbezüglich metaphysisch und setzt der realistischen Fiktion eine „Wirklichkeit“ von Welt entgegen, die unhinterfragt mit dem Terminus „Wahrheit“ kurzgeschlossen wird – womit ein realer Sachverhalt also zugleich einen Wahrheitsstatus eingeschrieben erhält. Die literarische Fiktionstheorie argumentiert hier antithetisch-klassifikatorisch und trennt das *Fiktionale* kategorisch vom Realen. Sie spricht deshalb von einer autonomen fiktiven Welt, konsequenterweise mit leerer Referentialität, deren Bestandteile auf sich selbst und nicht etwa auf reale Realität referieren. Wäre die erzählte Welt *realitätsreferentiell*, müsste man sie entsprechend als nichtautonom-*faktual* klassifizieren. Gérard Genette wird dieses antithetische Theorem schließlich im späten *Fiction et diction* von 1991 etwas entschärfen, als er fiktionales Erzählen nicht mehr als unwahre, sondern *uneigentliche* Rede charakterisiert, die *Nichtseiendes* beschreibe: also fiktive Entitäten in einer fiktiven Welt, die – so die literarische Fiktionstheorie seither – realen, *eigentlichen* Entitäten in der realen Realität zumindest nach Raum-, Zeit- und Handlungskomponenten sehr ähnlich sind: und dies mit gutem Grund.

Fiktionale Texte arbeiten entsprechend mit Verfahren wie den Barthes'schen *effets de réel*, mit der Implementierung von realen Toponymen, Personennamen oder Ereignissen, die als authentifizierende Realitätsgarantien in paradoxaler Wendung jedoch gerade die Fiktionalität der Texte inszenieren. Die Rezeption fiktionaler Texte verlangt demzufolge nach einem in der realen Realität generierten Weltwissen, mit Hilfe dessen die fiktionale Welt erkannt und als Als-Ob-Struktur mit der realen Realität abgeglichen werden muss. Zudem obliegt dem Weltwissen der Rezipienten die Befüllung von Leerstellen der notwendigerweise unvollständig erzählten fiktionalen Welt, die durch das Herstellen von Korrespondenzen illusionistisch zu schließen sind – Hempfer bezeichnet diesen Sachverhalt als *Präsuppositionalstruktur* fiktionaler Texte (Hempfer 1990, 131/132). Was die klassische Fiktionstheorie anbelangt, sind somit sowohl der Status der realen Welt, als auch der Status der fiktiven Welt als mehrfach prekär (in Bezug auf sich selbst wie aufeinander) zu verbuchen. Diskrete theoretische Entitäten, die antithetisch kodiert sind, fixieren in der Theorie eine feste Grenze zwischen fiktiver Welt und realer Realität.

In Hinblick auf die Textebene stehen die Dinge anders: Reale Welt dringt dort in beliebig hohem Maße ins Fiktionale ein, welches seinerseits nach dem *Realitätsprinzip* (Bunia 2007, 135) organisiert ist. Die Rezeptionsebene wiederum kann sich in der Regel darauf verlassen, dass fiktive Welten realistische Beobachtungen bereitstellen, die sich in der Rezeption auf die reale Welt rückübertragen lassen, also einem *Korrealitätsprinzip* (Bunia 2007, 155) folgen. Selbstverständlich generieren Erzählungen auch narrative Rückkoppelungen im Realraum, leiten soziale Akteure in ihren sozialen Verhaltensweisen an, die in der realen Realität performativ in Wiederholungshandlungen Erzählmuster ausagieren: Beispiele finden sich zuhauf, verwiesen sei deshalb jenseits aller Werther- oder Bovary-Effekte lediglich auf vielzitierte jüngere Exempel, die etwa das Filmrollen zitierende politische Agieren des Filmschauspielers Ronald Reagan als US-Präsident betreffen, oder aber das Auftreten sizilianischer wie US-amerikanischer Mafiosi/neapolitanischer Camorristi, das sich gelegentlich auffällig an einschlägigen Filmerzählungen orientiert (und darob seinerseits zum Gegenstand von weiteren Narrationen gerät). Koschorke erklärt das Erzählen unter anderem deshalb zum „Organon einer unablässigen kulturellen Selbsttransformation“ (Koschorke 2012, 25).

Gegenwärtige literaturtheoretische Überlegungen, zumal aus kulturwissenschaftlicher Perspektive inspiriert, nehmen angesichts der Aufweitung des westlichen Realitäts-Konzeptes durch das Vordringen digital generierter virtueller Realitäten in unseren Alltag nun zunehmend Abstand von narratologischen Annahmen kategorialer Geschlossenheit. In der Erzähltheorie wird vermehrt der liminale Bereich des Hybriden anvisiert, welcher nunmehr nicht mehr die Grenze, sondern den Zwischenraum zwischen *Fiktionalität* und *Faktualität* meint, der sich klassischen Gattungsregeln in der Regel entzieht. Obwohl dies schon immer einige seit je periphere literarische Genera betrifft – historische Romane, Autobiographien, Tagebücher, Reiseberichte, kontrafaktische Erzählungen oder religiöse Texte – sowie im selben Maße nur partiell oder nicht-literarische Textsorten wie Briefe, Blogs, Graphic Novels, historiographische Texte, ist just im Spielraum zwischen *Fiktionalität* und *Faktualität* ein noch kaum erfasstes Maß an experimenteller Kontamination zu erschließen. Dies meint ebenso Fiktionalisierungen des Faktischen, die in hohem Maße das Alltagsleben der sozialen Akteure und insbesondere die politischen Diskurse der Erzählgemeinschaften durchziehen. Der Blick transdisziplinär aufgestellter narratologischer Ansätze gilt, wie oben umrissen, deshalb vermehrt nicht-literarischer Fiktionalität in nicht-literarischen Medien, Diskursen, Disziplinen und kulturellen Praktiken, insbesondere aber der Vermischung von Faktischem und Fiktivem, von Fiktionalität und Faktizität, wie sie heute nicht nur Erzählungen, sondern umfassend soziale Praxis charakterisiert.

Dieses jüngst konkretisierte Interesse der Literaturwissenschaft an *Faktualität* indiziert einen erstaunlich lange Inkubationszeit, nachdem der Philosoph Arthur C. Danto sowie die Historiker Hayden White, Reinhart Koselleck und andere bis in die späten achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts bereits ausgiebig den Textualitätsstatus der historischen Wissenschaften und damit das Problem des faktualen Erzählens, des historiographischen Zusammenwirkens von Faktualität und Fiktionalität diskutiert hatten – auf das ja explizit noch Paolo Di Paolo in seiner Nota verweist. Die dabei beschriebenen Verfahren des *emplotments* (Hayden White) als dem Textualitätsstatus der Geschichtswissenschaften notwendig obliegendes narratives Organisieren einer kulturellen Vergangenheit sind längst lanciert, die vermeintliche Faktualität der Historikertexte zugunsten einer mit der Aufklärung Einzug haltende „Fiktion des Faktischen“, so Koselleck, *ad acta* gelegt: „Sobald der Historiker genötigt wurde, seine Geschichte kunstvoll, moralisch und rational begründet aufzubauen, wurde er auch auf Mittel der Fiktion verwiesen. [...] Nicht nur darstellungstechnisch, auch erkenntnistheoretisch wird vom Historiker gefordert, nicht eine vergangene Wirklichkeit, sondern die Fiktion ihrer Faktizität zu bieten.“ (Koselleck 1989, 280)

Die historiographische Erstellung einer derartig perspektivisch zugerichteten Fiktion des Faktischen bedarf also narrativer Augmentation, um die Erzählung der Vergangenheit mit den Erfordernissen der jeweiligen Gegenwart zu synchronisieren. Die historiographische Fiktion des historischen Faktischen muss demzufolge kohärente Geschichten generieren, die als sinnhafte Ordnungsstruktur der Kontingenz längst vergangener Ereignisse entkommen hilft – was dem Historiker Koselleck insbesondere hinsichtlich des Wahrheits-Status bedenkenswert erscheint, allerdings ohne sich dabei grundsätzlich von der strikten Faktualitäts-Fiktionalitäts-Dichotomie zu lösen:

Ich frage vielmehr nach dem Status einer historischen Aussage über jene geschichtliche Wirklichkeit, die sich der sprachlichen Festlegung immer wieder entzieht. Sei es, dass Geschichte immer wieder umgeschrieben werden muß, weil sie sich selbst ändert, neue Fragen provoziert, und weil neue Erwartungen zurückwirken, sei es, dass die vergangene Geschichte als Wirklichkeit festzuschreiben sowieso ein Risiko bleibt. Wirklich in einem zugänglichen und auch überprüfbareren Sinne sind nur die Zeugnisse, die uns als Relikte von früher überkommen sind. Die daraus abgeleitete Wirklichkeit der Geschichte ist dagegen ein Produkt sprachlicher Möglichkeiten, theoretischer Vorgaben und methodischer Durchgänge, die schließlich zu einer Erzählung oder Darstellung zusammenfinden. Das Ergebnis ist nicht die Wiedergabe einer vergangenen Wirklichkeit, sondern, überspitzt formuliert, die Fiktion des Faktischen. (Koselleck 2007, 50)

In Rede steht hier also eine Art *Quasifiktionalität* (Bunia 2007, 207), die aus dem Textualitätsstatus der Historiographie resultiert und in Kosellecks Sinn lediglich die Modi der Repräsentation von Geschichte betrifft,^[6] seit geraumer Zeit kulturwissenschaftlich kanonisiert ist und trotzdem in literaturwissenschaftlichen Kontexten nur selten den Fußnotenstatus überwinden konnte. Die im digitalen Zeitalter nötig gewordene mediale, kulturwissenschaftliche wie transdisziplinäre Öffnung der literaturwissenschaftlichen Narratologie hat jedoch inzwischen Raum gegriffen. Seit 2012 steht faktuales Erzählen im Mittelpunkt des Freiburger Graduiertenkollegs „*Faktuales und fiktionales Erzählen. Differenzen, Interferenzen und Kongruenzen in narratologischer Perspektive*“, das sich zum Ziel setzt, mit Blick auf faktual und damit als *authentisch* veranschlagte Erzählformen wie journalistische Reportagen, historiographische Texte, mündliches Erzählen, Polizeiberichte, Sitzungsprotokolle, Kochrezepte usf. den Begriff des *Faktualen* transdisziplinär zu klären und damit explizit eine Forschungslücke zu schließen. Dieses Desiderat erhellt sich just an der bislang gesetzten *Authentizität* des Faktualen, die sich der Genette'schen Setzung verdankt, dass in faktualen Texten Autor- und Erzählinstanz zusammenfallen und dergestalt *Authentisches, Bezeugtes* hervorbringen, in fiktionalen Texten hingegen Produktions- sowie Vermittlungsinstanz zwei unterschiedlichen Welten zugehören: der realen Wahrheitswelt sowie der *uneigentlichen* Welt der Fiktion.

Wechselseitige Kontamination der reinen *Fiktionalität* oder *Faktualität* ist in den bisherigen Beschreibungskategorien also noch immer nicht vorgesehen: weder die fiktionalen Erzählungen der Künste noch die „fiktiven Operationsgrößen“ (Koschorke 2012, 230) in Jurisprudenz, Naturwissenschaften, Wirtschaft, Politik usf. finden sich diesbezüglich methodisch systematisiert. Die nachfolgenden, durchweg literarischen Textbeispiele werden jedoch, ebenso wie der eingangs vorgestellte *romanzo* Paolo Di Paolos, zeigen können, dass in der erzählten fiktiven Welt, innerhalb derer gleichwohl alles Fiktive real ist, diese Realien auch der realen Realität entnommen sein können. Dass im fiktionalen literarischen Text selbstverständlich faktuales Erzählen simuliert, ja sogar praktiziert, die Fiktionalität also verschleiert oder moduliert werden kann. Dass Referentialität auf die reale Realität auch als Epizentrum einer erzählten Welt fungieren kann, die derart nicht vordringlich mit ihrer Konsistenz, sondern mit lückenhaften Versionen der realen Realität kämpfen muss. Dass diese fiktionalen Texte mithin einem *Korrealitätsprinzip* folgen, welches qua faktualem *emplotment* narrativen Lückenschluss des Realen betreibt – kognitive Lücken einer realen, einer politischen, einer sozialen Realität zu schließen versucht, deren fiktionaler Gehalt, und hier soll nun wieder das ideale Beispiel der italienischen Erzählgemeinschaft zum Zuge kommen, in den öffentlichen Diskursen seit Gründung der Republik zusehends höher und seit Berlusconi's telekratischer Öffentlichkeits-Präsenz mithin als hoch zu veranschlagen ist. Die vorgestellten Texte nehmen allesamt von realen Ereignissen Ausgang, die im Zeitraum zwischen 1980 bis zu den Anfängen des politischen Wirkens Silvio Berlusconi's zu verorten sind. Die fiktionalen Aufbereitungen dieser Ereignisse erfolgt in allen genannten Fällen in Gestalt von Verbrechenserzählungen. Diese Verbrechenserzählungen entwerfen für die hierüber relationierten sozialen Erfahrungen Deutungsschemata und betreiben, allesamt um die gesellschaftliche Zukunft Italiens bekümmert, kritisches *cognitive mapping*, das lückenreich archivierte Ereignisse des politischen Gedächtnisses in den kulturellen Bestand an Erzählungen einholt.

Faktuale Fiktionen

Loriano Macchiavelli, *Strage* (1990/2010)

In einem Wartesaal des Bahnhofs von Bologna wird 1980 am ersten August-Samstag um 10.25 Uhr eine Bombe gezündet, die 85 Menschen das Leben und über 200 weiteren die Gesundheit kostet. Der Anschlag in Bologna ist bereits das vierte der großen Bombenattentate, die zwischen 1969

und 1984 Italien erschüttern. Diese Attentate sind Teil der *strategia della tensione*, einer politischen Strategie, die Versuche rechter Interessengruppen im politischen Leben Italiens bezeichnet, die Situation im Lande zu destabilisieren. Italienische Geheimdienstkreise und Geheimlogen veranlassen unter Zuhilfenahme rechtsterroristischer und/oder krimineller Gruppen bzw. der Mafia Putschversuche, Terroranschläge und Morde, die ein Klima der Angst erzeugen sollen, um extreme polizeistaatliche Maßnahmen und damit eine rechtskonservative Wende im Lande zu provozieren. Die Ermittlungen zur *strage di Bologna* werden, wie im Falle der anderen *stragi* auch, durch das Eingreifen von Geheimdiensten in Form von Falschinformationen, Sabotagemassnahmen, Ablenkungsmanövern und Zeugenbeeinflussung extrem behindert. Dies mündet 1985/1986 in Haftbefehle gegen Geheimdienstmitarbeiter und die Führung der Loge P2 – wegen Verschwörung gegen die Demokratie und Behinderung der Ermittlungen. In den folgenden Prozessen werden zwar einige Verurteilungen faschistischer Täter rechtskräftig, die Auftraggeber und strategischen Organisatoren bleiben aber bis heute im Dunkeln.

Der Bologneser Autor Loriano Macchiavelli (*1934), ursprünglich ein Dramatiker, der seit 1974 mit Kriminalromanen um den Carabinieri Sarti Antonio großen Erfolg hat, verfasst Ende der achtziger Jahre für den Verlag Rizzoli drei fiktionale Auftragswerke zu einschneidenden Vorkommnissen der jüngeren italienischen Geschichte. *Strage* erscheint 1990 als zweiter Text der Trilogie unter dem Pseudonym Jules Quicher und entfaltet seine *histoire* rund um reale Ermittlungsergebnisse, die sich insbesondere in der Figurenkonstellation und der Deutung der *strage* niederschlagen. Die Neuauflage von 2010 erhält deshalb paratextuelle Augmentationen beigelegt: zwei kurze Vorworte von Macchiavelli und Libero Mancuso, einem in die Ermittlungen rund um die *depistaggi* der *strage di Bologna* einbegriffenen Richter. Macchiavellis Vorbemerkung mit dem Titel „Breve storia, a uso del lettore, di questo romanzo“ (Macchiavelli 2012, V), expliziert die referentielle Schlagkraft, die sein fiktionaler Text durch die faktualen Anker der *histoire* 1990 gewonnen hatte. Der fiktionale Text interpretiert reale Details offensichtlich so überzeugend, dass einer der Angeklagten des 1990 laufenden Prozesses zur *strage di Bologna* wegen der Verletzung seiner Persönlichkeitsrechte den sofortigen Verkaufstop durchsetzen kann: *Strage* verschwand nach nur sieben Tagen aus den Buchhandlungen, der reale Autor Macchiavelli musste sich einem Gerichtsverfahren stellen: „e solo perché una storia del tutto inventata, anche se fortemente radicata nella realtà, aveva dato più fastidio di un'inchiesta giornalistica. [...] In fondo, un romanzo è solo un romanzo“ (Macchiavelli 2012, VI). Damit ist endgültig die liminale Austauschzone zwischen Fiktion und realer Realität erreicht, die realen Folgen des transformationellen Prinzips der Fiktionalisierung also, dessen *ko-real* beförderte Rückübertragung den Roman in der realen Realität wie einen faktualen Text juristischer Prüfung aussetzt.

Der Erzähltext selbst ist in fünf anachronisch platzierte Teile unterteilt. Die *Parte prima: La Strage* erstreckt sich über die Tage rund um den Anschlag und folgt dabei drei zentralen Figuren, die allesamt in den Anschlag verwickelt sind: Jules Quicher, ein ehemaliger französischer Geheimagent und namensgleich mit dem Autor-Pseudonym auf dem Cover der Erstveröffentlichung, Ansaldo Falcone, ein sizilianischer Wissenschaftler auf der europäischen Raketenbasis in Guyana, der den Satelliten-Zünder zur Bombe von Bologna liefert, schließlich die 25-jährige Claudia Patroni, die sich am Rande linksterroristischer Milieus bewegt. Jules und Claudia werden nach dem Anschlag vom Geheimdienstgeneral Dalla Vita rekrutiert, um Hintergründe der Tat aufzudecken. Die *Parte seconda: 1970, preparando la strage* stellt zwei Killer vor: Vora, eigentlich Gabriele Vوراتore, Mitglied der römischen Banda della Magliana, und Francesca Dirusso, eine Mafiosa, die sich 1970 begegnen und ein Team bilden, das schließlich auf Seiten der Hintermänner des Anschlags agiert, dirigiert von Dottor Rigolari, einem Freimaurer-Großmeister in politischer Mission. Die *Parte terza: 1980, dopo la strage* führt die Ereignisse nach dem Anschlag vom zweiten August 1980 fort, *Parte quarta: Le*

indagini verbindet sukzessive die Fäden, um sie in der *Parte quinta: I finali* wieder voneinander zu lösen. Der Text umfasst 579 Seiten, ist intern fokalisiert, routiniert abgefasst und lanciert schließlich eine der gängigen Deutungsvarianten der *strage*: die Detonation der Bombe am zweiten August in Bologna war ein Versehen, der eigentliche Anschlag sollte erst am vierten August angelegentlich der Gedenkfeierlichkeiten zur *strage del Italicus* in der Nähe von Bologna erfolgen, zu welchen die gesamte italienische Staatsführung erwartet wurde. Geliefert wird ein komplexer, narrativ vielfältig fabulierender Thriller, der gerade von seiner Referentialität – und deren realer bzw. juristischer Leere lebt. Mit fiktionalen Mitteln werden so allemal Defizite des realen Umgangs mit Ereignissen der realen Realität indiziert, wobei der Roman keine Aufklärung versucht: also mit der Konstruktion seiner selbst genügenden fiktionalen Welt die reale Realität lediglich peripher, aber eben juristisch relevant, faktual touchiert.

Patrick Fogli, *Il tempo infranto* (2008) und Fogli/Pinotti, *Non voglio il silenzio. Il romanzo delle stragi* (2011)

Ein weiterer Bologneser Autor, Patrick Fogli (*1971), der seit 2006 erfolgreiche Thriller veröffentlicht, legt 2008 mit *Il tempo infranto* seinerseits einen Roman zur *strage di Bologna* vor. Bei Fogli wird die *strage* über eine tragische Familiengeschichte aufgerollt, die im Jahre 2007 den jungen Bankangestellten Francesco Mazzanti durch einen Banküberfall in die Geschehnisse rund um den Anschlag involviert. Mazzanti deckt *peu è peu* die Geschichte der eigenen Familie auf, die über den Vater untrennbar mit der *strage* verknüpft ist. Das zentrale Augenmerk der detailliert recherchierten, von intensiver und komplexer *Referentialität* durchzogenen 650-seitigen *histoire* gilt dabei den Machenschaften der involvierten Freimaurerlogen und Geheimdienste, insbesondere aber den Rechtsterroristen der *Nuclei Armati Rivoluzionari* sowie den Alt- und Neufaschisten an Knotenpunkten der Macht.

Non voglio il silenzio. Il romanzo delle stragi von Patrick Fogli und dem Journalisten Ferruccio Pinotti (*1959) erscheint im Jahr 2011 und geht in Sachen *Referentialität* noch etwas weiter. Der Text umkreist die Ermordung Paolo Borsellinos 1992, als *tangentopoli* gerade das Ende der sogenannten Ersten Republik einläutet und in Sizilien gleich drei prominente Morde geschehen. Am 12. März des Jahres tötet die Mafia den DC-Politiker Salvo Lima, einen engen Gefolgsmann Andreottis. Am 23. Mai jagt die Mafia den Untersuchungsrichter Giovanni Falcone bei Palermo zusammen mit seiner Ehefrau und drei Männern der Eskorte in die Luft. Falcone hatte während der achtziger Jahre zusammen mit Borsellino und dem Anti-Mafia-Pool die Voraussetzungen für den *maxiprocesso* erarbeitet, den ersten erfolgreichen Mafia-Großprozess 1986/87. Die Ermordung Borsellinos, der seit 1986 Oberstaatsanwalt in Marsala ist, folgt wenig später: am 19. Juli, vor dem Haus seiner Mutter in Palermo, wo er zusammen mit fünf Personen seiner Eskorte durch eine Autobombe getötet wird. Rund um diesen letzten Anschlag verdichten sich rasch Gerüchte über eine Beteiligung der Geheimdienste. Ende 2012 werden schließlich Ermittlungen aufgenommen, die mögliche Absprachen zwischen Staat und Mafia betreffen und bislang zahlreiche Verhaftungen rund um die Ermordung Falcones und Borsellinos zur Folge hatten.

Die Zusammenarbeit des Thriller-Autors Fogli und des Journalisten Pinotti lässt von Anfang an ein stark faktuales Gepräge in *histoire*- wie *discours*-Ebene einfließen, das sich in die Figurenzeichnung fortsetzt. Der namenlose Protagonist ist wie sein Vater Adriano und seine Ehefrau Elena Journalist, hat diesen Beruf aber aufgegeben, seit Elena 1994 ermordet wurde. Elena, „alla ricerca della verità, a tutti i costi“ (Fogli/Pinotti 2011, 21), hatte mit seinem Vater rund um die Machenschaften der sizilianischen Mafia in Norditalien und die Ermordung Borsellinos recherchiert – wobei Elena offenkundig den Interessen der Akteure zwischen Politik, Geheimdiensten und Mafia zu nah gekommen

war. Die Autoren ziehen die *histoire* als Mailänder Familiengeschichte auf: die Tochter Giulia entwindet in die USA, nachdem der Vater die Recherchen seiner toten Frau 2003 wieder aufnimmt; Adriano unterstützt seinen Sohn dabei und dient als empirisches Verbindungsglied zu den Ereignissen der Jahre 1992–1994; ein enger Freund des Protagonisten, Daniele, ein Staatsanwalt, wird in die Recherchen des Protagonisten hineingezogen, die er ebenso wie der Vater nicht überleben wird. Die *histoire* ist demzufolge als Aufklärungshandlung auf zwei Zeitebenen angelegt, die immer wieder alternieren – wobei der Ablauf der *histoire* durch die anachronische Reihung der relativ kurzen Handlungsabschnitte sowie die schiere Unzahl an Recherche-Details merklich verunkelt wird. Auch auf *discours*-Ebene zeigt sich ein ähnliches Bild: Die wenigen Großkapitel des 530-Seiten-Textes finden sich als Serialisierung kurzer Sinneinheiten ausgestaltet, die durch *histoire*-Schnitte und/oder Wechsel der Figuren- oder Erzählperspektive segmentiert werden – was nicht zuletzt der sinnhaften Koordination der *histoire*-Passagen auf Rezipientenseite entgegenarbeitet.

Der namenlose Ich-Erzähler führt sich zu Beginn des Textes folgendermaßen ein: „Raconterò una storia. In parte l’ho vissuta e in parte l’ho ricostruita. La racconterò perché qualcuno pensa che non vada raccontata. La racconterò perché non ho più scelta. La racconterò per tentare di salvarmi la vita. La racconterò perché nel paese delle storie dimenticate, quello che ho da dire non ha mai avuto diritto di cittadinanza“ (Fogli/Pinotti 2011, 10). Die derart als authentisch offerierte, faktual-fiktionale Konstruktion einer alternativen Realität rund um reale Ereignisse, die staatlicherseits abgeschattet verharren, diskutiert also unablässig reale Sachverhalte von hoher politischer Brisanz und hohem Verschwörungspotential. „L’Italia [...] è una Repubblica fondata sui segreti, sulle bombe, sulla collusione, sul depistaggio“ (Fogli/Pinotti 2011, 499), heißt es denn auch gegen Ende des Textes aus dem Mund des Staatsanwalts. Konsequenter Weise werden und wurden, so erfährt man zu Ende des Textes, auch die hehren Aufklärer – der Protagonist, seine Frau und sein Vater – schon immer durch Geheimdienste durch die Geschehnisse bewegt. Eine Agentin, die den Decknamen Clara trägt und bereits in den Neunzigern Elena und Adriano begleitete, legt das schließlich offen: „E, mi creda, nessuno dimostrerà mai questa storia. Se abiti una casa non distruggi le fondamenta con le tue mani. Per questo abbiamo tentato con Adriano. E quando è stato chiaro che non lo avrebbe fatto, con Elena. E adesso con lei. L’unica possibilità perché il muro crolli è che la storia si sappia. Che giri, che cammini sulle sue gambe“ (Fogli/Pinotti 2011, 524). So ist es tatsächlich der Ich-Sprecher, der, gleichwohl als Marionette, das Schweigen endlich bricht.

Giancarlo De Cataldo, *Nelle mani giuste* (2007)

Ein kurzer Blick auf Giancarlo De Cataldos (*1956) *Nelle mani giuste* (2007) soll dieses knappe Panorama beschließen. Mit De Cataldo steht wiederum ein inzwischen renommiertes Autor im Fokus, der zum einen durch seine langjährige Tätigkeit als Richter (heute an der Corte d’assise in Rom) exklusiven Einblick in politisch brisante Ermittlungsverfahren der hier verhandelten Größenordnungen – etwa zur römischen Banda della Magliana – gewinnen konnte, zum anderen seit seiner höchst erfolgreichen Fiktionalisierung des Wirkens dieser Gruppierung in *Romanzo criminale* (2002) als einer der renommiertesten italienischen Autoren faktual verankerter Verbrechensliteratur zu gelten hat. De Cataldos Banda della Magliana-Stoff wurde bereits 2005 von Michele Placido erfolgreich verfilmt und schließlich in einer ihrerseits äußerst populären RAI-Fernsehserie fortgeführt.

Nelle mani giuste wiederum beschäftigt sich mit Ereignissen, die unmittelbar im Anschluss an die Ermordung Limas, Falcones und Borsellinos im Jahre 1992 anzusiedeln sind. Im Mittelpunkt steht eine Serie von Bombenattentaten im Jahr 1993, die parallel zu den anhaltenden Mailänder *Mani pulite*-Untersuchungen das Land in Atem halten. Während die Mailänder Staatsanwälte im Begriff stehen, das dichte Korruptionsnetz der klientelistischen Verflechtung von Parteien, Staat, Wirtschaft

und Gesellschaft zu zerschlagen, versuchen ihrerseits eine Reihe von mächtigen Interessengruppen, aus dem entstandenen Machtvakuum im Staat politischen Vorteil zu ziehen. Die Roman-Handlung rund um die Bomben des Jahres 1993 umfasst also die Phase unmittelbar vor dem politischen Aufstieg Berlusconis, dessen Kür zum Kandidaten der rechten Interessengruppen bzw. Geheimbünde im Roman eine nicht unwichtige Rolle spielt.

Bei den Bombenanschlägen handelt es sich um insgesamt fünf von der Mafia ausgeführte Attentate, die relativ zügig seit 1996 in einem Prozess vor der Corte d'assise in Florenz verhandelt werden. Das Urteil gegen die 26 Angeklagten (darunter Bernardo Provenzano und Totò Riina, dessen Verfahren zusammen mit demjenigen eines weiteren Angeklagten abgetrennt und 1999/2000 durchgeführt wurde) ergeht im Juni 1998. Es werden vierzehn lebenslange Freiheitsstrafen und zehn weitere Gefängnisstrafen gegen Mafiosi verhängt, deren Täterschaft nicht allein die Bombenattentate, sondern zugleich Terrorismus und Verschwörung gegen die Verfassung einschließt. Riina und Graviano werden im abgesonderten Verfahren ebenfalls zu lebenslanger Haft verurteilt. Ein Verfahren gegen den Mafioso Francesco Tagliavia wegen des Attentates in Florenz kommt erst 2011 zum Abschluss, ein weiteres gegen Cosimo D'Amato wegen der Beschaffung des Sprengstoffes 2013. Zwischenzeitliche Beschuldigungen gegen Berlusconi und Marcello Dell'Utri bezüglich der Auftragsvergabe wurden bislang nicht weiter verfolgt, weitere Verdachtsmomente gegen Hintermänner in Geheimdiensten und Geheimbünden sind bis heute nicht geklärt. Die Anschlagsserie umfasst folgende Stationen: (1) Roma, Via Fauro, 14. Mai 1993, Autobombe: Sachschäden an Gebäuden und Fahrzeugen, über 30 Verletzte; (2) Firenze, Via die Georgofili, 27 Mai 1993, Autobombe: fünf Tote und ca. 35 Verletzte, darunter einige schwer, gravierende Zerstörungen an umliegenden Gebäuden, darunter an Gebäude und Bestand der Uffizien; (3) Milano, Via Palestro, 27 Juli 1993, Autobombe: 5 Tote, Verletzte, Sachschäden insbesondere durch eine zweite Explosion in einer in Mitleidenschaft gezogenen Tankstelle; (4) Roma, Piazza San Giovanni in Laterano, 28 Juli 1993, Autobombe: gravierende Sachschäden an umstehenden Gebäuden; (5) Roma, Via del Velabro, 28. Juli 1993, Autobombe: gravierende Sachschäden an umliegenden Gebäuden und Autos; ein geplanter sechster Anschlag schlug fehl: (6) Rom, stadio Olimpico, Autobombe: geplante Zündung während eines Fußballspiels nicht durchgeführt.

De Cataldos Text lässt die 1992/1993 zunehmend unübersichtliche Interessenlage in Italien in einem vielgestaltigen Geflecht von Figuren und Interessen aufscheinen, dessen stärkste Akteure dem Fernziel einer rechtstotalitären Transformation Italiens zuarbeiten. Diese Strategie findet sich im – im Text ausschnittsweise zitierten – *Piano di rinascita democratica* logistisch skizziert, der 1982 im Umkreis des P2-Großmeister Licio Gelli gefunden worden war. De Cataldos Roman ist unterteilt in einen kurzen *Prologo*, der auf den Sommer 1982 terminiert wird, und einen Hauptteil, der den Titel *Dieci anni dopo. Autunno 1992* trägt. Der intern fokalisierte Text zieht über 336 Seiten eine Handlungsfiguration auf, deren Akteure aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen stammen. Der bereits aus dem *Romanzo criminale* bekannte polizeiliche Ermittler Nicola Scialoja ist inzwischen zum Leiter eines der konkurrierenden italienischen Geheimdienste aufgestiegen, nachdem sein ehemaliger Chef, der ominöse, in Verschwörungserzählungen seit Jahrzehnten vielbeschworene il Vecchio, verstorben war. Mit von der Partie ist auch Scialojas Geliebte aus dem *Romanzo criminale*, Patrizia, die im aktuellen Text gezwungen wird, Scialoja auszuspionieren. Hinzu kommt der zentrale Gegenspieler Scialojas: Stalin Rossetti, ehemaliger Gladio-Kämpfer und inzwischen Anführer einer noch von il Vecchio eingesetzten Geheimdienstspezialeinheit, der allerdings den Posten Scialojas beansprucht und hierfür von der Mafia bis zu Scialojas Geliebter alles in Bewegung setzt. Um diesen Figurennukleus sammeln sich weitere Geheimdienst- und Geheimlogenzugehörige, die aus unterschiedlichen Gesellschaftsbereichen und der Politik stammen und im Anschluss an die Morde von

1992 die sizilianische Mafia durch Pakte in die immer undurchsichtigeren, partiell von persönlichen Interessen getragenen politischen Machtspiele einbeziehen. Hinzu kommen einige Figuren aus der darbenenden Großindustrie, die ihrerseits Mafiakontakte pflegen oder in solche getrieben werden: De Cataldo ist bemüht, das enge Geflecht unterschiedlichster Interessen innerhalb des Klientelstaates durch Personalisierungen in ihrer tödlichen Summierung sichtbar zu machen. Die vielfältigen, miteinander verketteten Handlungs- und Interessenstränge werden dabei durch Referenzen auf reale Personen wie den im politischen Chaos des Jahres 1993 aufgebauten Silvio Berlusconi immer wieder faktual geerdet:

Accadde quando un fratello massone, dopo il convenzionale scambio di saluti, gli chiese se fosse al corrente di quanto stava succedendo a Milano.

– E cioè?

– Più che Milano dovrei dire Arcore ...

– Continuo a non capire.

– Gira voce che Berlusconi intenda scendere in campo ...

– Scendere in campo?

– Non ti vedo molto lucido, Carù. Scendere in campo ... entrare in politica ... fare un partito, insomma!

– E con chi lo farà, 'sto partito? Con Mike Buongiorno e quelli di Drive In? (193)

[...]

Berlusconi aveva fascino. Carisma. Spregiudicatezza. Chi lo conosceva ne vantava la simpatia umana irresistibile. Era un anticomunista tenace. Era convinto che la Sinistra gliel'avesse giurata. La vittoria dei rossi per lui poteva significare la rovina. [...]

– Oh, Berlusconi! È così ... così perfettamente italiano!

L'Italia.

L'Italia cercava un padrone.

L'Italia cercava un padrone italiano.

Berlusconi era il più italiano di tutti. (De Cataldo 2007, 194)

Fluchtpunkt der Handlungsepisoden sind schließlich die genannten Autobombenanschläge, die, wie den Leserinnen und Lesern des Jahres 2007 hinlänglich bekannt ist, keine unmittelbaren Auswirkungen im Sinne eines Rechtsputsches hatten, immerhin aber dem tatsächlichen Wahlerfolg Berlusconis 1994 und damit einer Mitte-Rechts-Faschisten-Koalition präludierten. Im Text verlieren jedoch auch eine Reihe von Handlungsträgern im Verlaufe der Ereignisse ihr Leben – darunter Patrizia und Stalin Rossetti. Scialoja hingegen wird demissionieren und in eine bislang unbekannt Zukunft abtauchen.

De Cataldos Bearbeitung der Anschlagsserie des Jahres 1993 ist sicherlich in fiktionaler wie in ästhetischer Hinsicht weniger komplex angelegt, als das in den vorgenannten Beispielen der Fall ist, das Spiel mit Fiktionalität und Faktualität erreicht längst nicht die Intensität der oben vorgestellten Texte. Auch De Cataldo aber jongliert durchaus mit den Potentialen der Hybridisierung, etwa wenn er in der vorangestellten *Avvertenza per il lettore* eben jene denotiert. In topisch vorbildlicher Manier, die noch Manzoni anklingen lässt, heißt es dort einleitend: „Questo romanzo non tradisce la Storia, la interpreta rappresentando eventi reali sotto il segno della Metafora“ (De Cataldo 2007, 2). Nach knapper Nennung der Quellen und Gesprächspartner, juristischen Richtigstellungen und kurzer Danksagung klingt die *Avvertenza* schließlich in einem Sinne aus, der seinerseits auf die theoretischen Diskussionen seit Manzoni ausgreift: „D'altronde, ho sempre pensato, con Tolstoj, che

la Storia sarebbe una cosa bella, se solo fosse vera. E questo, in definitiva, è solo un romanzo“ (De Cataldo 2007, 2).

Ausblicke

Wenn Elena Esposito im Kontext ihrer Überlegungen zur Wahrscheinlichkeitstheorie behauptet, die *Fiktion* wirke wie ein „Spiegel, in dem die Gesellschaft ihre eigene Kontingenz reflektiert“ (Esposito 2007, 18), so vergisst sie durchaus nicht, diese Aussage für den Bereich der Literatur zu präzisieren: „Indem der Roman eine realistische Fiktion anbietet, erlaubt er es den Beobachtern, Erwartungen und Analysen zu entwickeln, die die undurchsichtige reale Realität nicht zulassen würde“ (Esposito 2007, 61). Mit Blick auf die soeben vorgestellten, selbstredend realitätsaffinen Verbrechenserzählungen lässt sich vielmehr das durchgängige Bemühen festmachen, Zeitgeschichte durch *emplotment* nicht nur zu reflektieren und zu analysieren, sondern performativ zu verändern. Die durch mediale Verschleierungstaktiken, zirkulierte Verschwörungstheorien und institutionelle Irreführungen hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes kaum mehr vollständig zu fixierenden Ereignisse der Realgeschichte, welche der fiktionalen Sinnggebung Ausgang geben, finden sich bereits mit einer nachhaltig fiktionalisierten Körperlichkeit versehen, welche die öffentliche Rezeption dieser Ereignisse und deren institutionelle Bewältigung von Anfang an zu leiten bemüht ist. Der literarisch ausagierte fiktionale Lückenschluss ist folglich bemüht, durch narrative Rationalisierung die Überführung verundeutlichter, verwischter und ordnungsloser Fragmente in ein eingängiges Ordnungsmuster zu leisten, nachdem öffentliche, zumindest anteilig fiktional kodierte Deutungen über Jahrzehnte unbefriedigende faktuale Leerstellen hinterlassen hatten. Faktual basierte literarische Fiktion, die sich nicht mehr mit einem kategorisch distinkten Als-Ob-Status begnügt, nicht mehr als literarische „Erfindung einer zweiten, alternativen Welt mit freier Beziehung auf die gegebene Wirklichkeit – einer Kunstwelt, die von der gewöhnlichen Realität entlastet“ (Koschorke 2012, 229), funktionieren will, wird so zur politischen Handlung. Diese performativen Aspekte faktualer Fiktionen sind demzufolge bestrebt, destabilisierende politische Fiktionen respektive Unterlassungen durch rationalisierende literarische Gegen-Fiktionen zu schwächen. Die faktuale Fiktion mit ihrem intensiven Einbezug von Indizien, Ermittlungen und journalistischen Recherchen generiert in diesem Sinne einen Gegenentwurf zum fiktionalisierenden Unterlassungshandeln einiger Organe des Staates, um reale Ereignisse ‚realistisch‘ zu rekontextualisieren.

Realraum und fiktive Welt sind folglich nicht mehr zu trennen, Faktualität und Fiktionalisierung amalgamieren in unauflöslicher Form – und dies wohlgemerkt bereits bezüglich der realräumlichen Bewältigung der ursprünglichen Ereignishaftigkeit in strategisch kodierten Wirklichkeitserzählungen. In diesem Sinne wird einem offenkundig unaufschiebbaren politischen Interpretationsbedürfnis einer Erzählgemeinschaft literarische Gestalt gegeben.^[7] Dieses Deutungsbedürfnis ist mithin Effekt einer politischen Landschaft, deren über Jahrzehnte gewachsene Topographie mehr denn je nach *cognitive mapping* verlangt. Dabei entstehen Erzähltexte, die nach klassischen narratologischen Kriterien schwer zu fassen sind. Gezeigt haben dies nicht zuletzt die literaturtheoretischen Diskussionen rund um den Camorra-Bestseller des Journalisten Roberto Saviano aus dem Jahre 2006. Savianos innovative Überblendung von autofiktionalen, fiktionalen und faktualen Verfahren, kurz: die Hybridität dieses Textes hat begriffliche Neuprägungen provoziert, die vom *romanzo non-fiction*, so Saviano selbst, bis zum Label *Dokufiction* reichen, welches nicht von Ungefähr auf filmische Formate referiert.

Die Überlegungen des Bologneser Autoren-Kollektivs Wu Ming, das seit fast zwanzig Jahren auf theoretischer wie praktischer Ebene um eine Erneuerung der italienischen Narrativik bemüht ist,^[8]

haben deshalb zielsicher auf das Exempel Gomorra zugegriffen. Savianos Text figuriert in den *New Italian Epic*-Manifesten von 2009 als zentrales Beispiel für „oggetti narrativi non-identificati“ (Wu Ming 2009, XI, 11 ff.), eine vorerst provisorische Terminologie „utile a definire narrazioni che non sono più romanzi ma non sono ancora compiutamente altro, e che forse ‚compiutamente altro‘ non diverranno mai“ (Wu Ming 2009, XI). Wu Ming zielt dabei explizit ab auf Erzählungen, die Italiens Literatur in die Zukunft führen sollen, indem sie voluntative *Transformation* historischer Fakten betreiben: „oggi si scrivono romanzi di *trasformazione* storica, dove le fonti di storia e di cronaca sono i materiali di partenza della macchina narrativa“ (Wu Ming 2009, 171), so die Autoren, „libri che fanno i conti con la turbolenta storia d’Italia“ (Wu Ming 2009, 14/15). Faktuale Fiktion als „fusione di etica e stile“ (Wu Ming 2009, 26) wird von Wu Ming kurzerhand zum Innovationsgenerator erklärt, zum Motor einer nicht nur literarischen Selbsterneuerung, wobei der auch in diesem Kontext prominente Bezug auf die (Zeit-) Geschichte ganz offenkundig Effekt der Summe faktualer Sachverhalte, inhärenter Zugzwang des Werteverlustes der Erzählgemeinschaft ist: „Accade in Italia, non a caso. Paese delle mille emergenze, poco interessato al futuro, già oltre l’orlo di catastrofi indiscusse (nel senso che non se ne discute). Paese campione di polvere sotto il tappeto e liquami alle caviglie“ (Wu Ming 2009, 60).

In just diesen Belangen darf sich also auch eine auf aktuelle Fragestellungen abzielende Italanistik gefordert sehen: Wu Ming fordert für die avisierte *New Italian Epic* programmatisch „impegno etico nei confronti dello scrivere e del narrare, il che significa: profonda fiducia nel potere curativo della lingua e delle storie, [...] un senso di necessità politica, [...] un’esplicita preoccupazione per la perdita del futuro“, schließlich „sintesi di fiction e non-fiction diverse da quelle a cui eravamo abituati [...], un modo di procedere che oserei definire ‚distintamente italiano‘, e che genera ‚oggetti narrativi non-identificati“ (Wu Ming 2009, 108/109) – narrative Modi der Aushandlung kultureller Anliegen, die über das Tagesgeschehen hinauszielen. Im Blick steht damit ganz wesentlich das Zusammenwirken von Medialität und Realraum im Narrativen: fiktionale Anreicherungen sind nicht mehr als ‚Entlastung‘, sondern als kognitive Deutungsmodelle, sind insbesondere oft hybrid kontaminiert unterwegs und suchen, haben performative Macht – zumal in Italien.

Aber auch die literaturwissenschaftliche Theoriebildung verändert sich immer zügiger in nämliche Richtung. Albrecht Koschorkes *Allgemeine Erzähltheorie* lässt diese selbstverständlich nicht nur in Italien vorfindlichen Tendenzen zum Leitmotiv seiner theoretischen Überlegungen gerinnen, wenn er schlussfolgert: „Deshalb ist die Erzähltheorie, so wie sie hier verstanden sein soll, eine politische Wissenschaft“ (Koschorke 2012, 245). Wenn Koschorke darauf verweist, dass Erzählungen „im *Medium sozial geteilten Wissens*“ (Koschorke 2012, 37) gedeihen und in ihren polyformen Figurationen sozialen Sinn erst aushandeln (Koschorke 2012, 40), dann trifft er sich hier mit Müller-Funks Erzählgemeinschaften und Nünning’s Forderung nach der Formierung einer kulturwissenschaftlichen Narratologie, die in der Lage ist, transdisziplinär Potentiale und Dynamiken kultureller Erzählgemeinschaften zu ergründen. In Frage steht allenthalben der Status des Fiktionalen, der sich, so scheint es, im Flusse befindet – und damit ein Begriff von Faktizität, dessen *Wahrheits-* oder *Authentizitäts-*ansprüche verstärkt auf dem Prüfstand stehen. In Frage steht damit aber auch eine Neujustierung italianistischer Gegenstandsbereiche, die sich diesen gerade für den Kulturraum Italien so prekären Fragen zu stellen haben – Fragen, die gerade aufgrund der Spezifik der Exempel zur Präzisierung aktueller theoretischer Überlegungen beitragen können.

[1] Strohmeier, Alexandra (ed.). *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2013. Der Band geht auf eine Tagung zurück, die unter gleichlautendem Titel 2010 am Zentrum für Kulturwissenschaften der Universität Graz stattgefunden hat.

[2] Nünning hat den Begriff bereits in seinem Sinne erweitert (2010, 237–256).

[3] Nünnings Zuordnung der Erzählungen zur materialen Dimension der Kultur darf sicherlich – als immer noch hochkulturell/traditionalistisch kodiert – diskutiert werden. Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang auf den erweiterten Terminus der Erzählung bei Michel de Certeau (1990) oder die Arbeiten zu den digitalen Erscheinungsformen des Erzählens.

[4] Vgl. hierzu beispielweise zuletzt auch Müller 2004.

[5] Für das Folgende vgl. insbesondere Bunia 2007; Schaeffer 2012; Zipfel 2001.

[6] Koschorke befindet hierzu: „Dennoch bleibt es eine sensible Frage, wo die Grenze zwischen der ‚Vergangenheit als solcher‘ und ihren Repräsentationsweisen verläuft und wer im Einzelfall darüber bestimmt“ (Koschorke 2012, 226) und kommt zu dem Schluss, dass „jede historiographische Unternehmung eine Umschrift der Vergangenheit“ darstelle (Koschorke 2012, 227).

[7] Dieses Bemühen hat spätestens seit Pasolinis am 14. November 1974 im *Corriere della Sera* veröffentlichten *Cos'è questo golpe? Io so Tradition*.

[8] Vgl. <http://www.wumingfoundation.com> [08.01.12], <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html>.

Bibliographie

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983; dt. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt/Main: Campus, 2005 [1996/1988].
- Bunia, Remigius. *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Erich Schmidt, 2007.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- De Cataldo, Giancarlo. *Romanzo criminale*. Torino: Einaudi, 2002.
- De Cataldo, Giancarlo. *Nelle mani giuste*. Torino: Einaudi, 2007.
- Di Paolo, Paolo. *Dove eravate tutti*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- Esposito, Elena. *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007.
- Fogli, Patrick. *Il tempo infranto*. Milano: Piemme, 2008.
- Fogli, Patrick/Ferruccio Pinotti. *Non voglio il silenzio. Il romanzo delle stragi*. Milano: Piemme, 2011.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991; dt. *Fiktion und Diktion*. München: Fink, 1992.
- Hempfer, Klaus W. „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990): 109–137.
- Klein, Christian/Matías Martínez (ed.). *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009.
- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/Main: Fischer, 2012.
- Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989 [1979].
- Koselleck, Reinhart. „Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit“ [1976]. *Zeitschrift für Ideengeschichte* vol. 1, no. 3 (2007): 39–54.
- Macchiavelli, Lorian. *Strage*. Torino: Einaudi 2010 [1990].
- Müller, Jan-Dirk. „Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur“. *Poetica* 36 (2004): 281–311.
- Müller-Funk, Wolfgang. *Die Kultur und ihre Narrative: Eine Einführung*. Wien/New York: Springer, 2008 [2002].
- Nünning, Ansgar (ed.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2001.

- Nünning, Ansgar. „Kulturen als Erinnerungs- und Erzählgemeinschaften: Grundzüge und Perspektiven einer kulturgeschichtlichen Erzählforschung“. In *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*, ed. Pete Hanenberg/Isabel Gil/ Filomena Viana Guarda/Fernando Clara. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010: 237–256.
- Nünning, Ansgar. „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie“- In *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, ed. Alexandra Strohmeier. Bielefeld: transcript, 2013: 15–53.
- Pasolini, Pier Paolo. „Cos'è questo golpe? Io so“. *Corriere della Sera* (14.11.74), <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html> [08.01.12].
- Saviano, Roberto. *Gomorra*. Milano: Mondadori, 2006.
- Schaeffer, Jean-Marie. „Fictional vs. Factual Narration“. 01.12.12. In *The Living Handbook of Narratology*, ed. Peter Hühn et al. Hamburg: University Press, 2012, [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Fictional vs. Factual Narration&oldid=1815](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Fictional%20vs.%20Factual%20Narration&oldid=1815) [01.12.12].
- Traninger, Anita. „Hans Vaihingers *Philosophie des Als Ob* und die literaturwissenschaftliche Fiktionalitätstheorie – Stationen produktiven Missverstehens“. In *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*, ed. Irina O. Rajewsky/Ulrike Schneider. Stuttgart: Steiner, 2008: 45–65.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987; dt. *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt/Main: Fischer, 1990.
- Wu Ming. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi, 2009.
- Zipfel, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt, 2001.