

Amelie Zimmermann

Der transmediale Paratext als paradoxes Orientierungssignal

Im aktuellen Bericht des Club of Rome konstatiert der internationale Think Tank: „[Die] bedeutendste Herausforderung unserer Tage ist nicht der Klimawandel, der Verlust an Biodiversität oder Pandemien. Das bedeutendste Problem ist unsere kollektive Unfähigkeit, zwischen Fakten und Fiktion zu unterscheiden.“¹ Der Expert:innenkreis analysiert den Status quo unserer Erde, entwickelt Zukunftsszenarien und leitet daraus Handlungsempfehlungen ab. Es ist bemerkenswert, dass der Club of Rome im Bericht von September 2022 nicht etwa Ressourcenverbrauch, fehlende Gleichberechtigung oder Wachstumsstreben im Kapitalismus als primäre Herausforderung für unsere Zeit identifiziert, sondern das epistemologische Problem der Unterscheidung zwischen Fakten und Fiktion. Es bedarf kritischen Denkens, um mit Informationen und Medien kompetent umzugehen und beispielsweise „Fehl- und Falschinformationen“² als solche zu erkennen. Diese Kompetenzen finden in Konzepten wie Media Literacy,³ Information Literacy⁴ oder gebündelt als Information and Media Literacy⁵ als überfachliche Anliegen für Bildungsprozesse inzwischen immer mehr Berücksichtigung.

Mit diesem Beitrag möchte ich einen Zugang zur Entwicklung kritischer Medienkompetenz aufzeigen, der sich Erkenntnissen der Textwissenschaft und der transmedialen Fiktionsforschung bedient. Insbesondere die Literaturwissenschaft setzt sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts intensiv damit auseinander, wie fiktionale Texte rezipiert werden. Ergebnisse aus diesem Forschungsfeld zusammengebracht mit Überlegungen, die auf Gérard Genettes Konzept des Paratextes beruhen, sind fruchtbar, um medienübergreifende Formate unserer Zeit kompetent hinsichtlich ihres

1 Sandrine Dixon-Declevé et al.: *Earth for All. Ein Survivalguide für unseren Planeten*. München 2022, 131.

2 Vgl. Dixon-Declevé et al.: *Earth for All*, 131.

3 Douglas Kellner und Jeff Share: *Critical Media Literacy, Democracy, and the Reconstruction of Education*. *Media Literacy: A Reader* 2007.

4 Thomas Hapke: Informationskompetenz anders denken – zum epistemologischen Kern von „information literacy“. In: *Handbuch Informationskompetenz*. Hg. von Wilfried Sühl-Strohmer. Berlin und Boston 2016, 11–29.

5 Guido Pollak et al.: Interdisziplinäre Grundlagen der Information and Media Literacy (IML). Theoretische Begründung und (hochschul-)didaktische Realisierung – Ein Positionspapier. In: *PAradigma – Beiträge aus Forschung und Lehre aus dem Zentrum für Lehrerbildung und Fachdidaktik. Information and Media Literacy*. Hg. von Jessica Knauer und Amelie Zimmermann. Salzweg 2019, 9–129.

fiktionalen Status' einschätzen zu können. Im Folgenden werde ich das Konzept des transmedialen Paratextes auf Grundlage von Genettes Überlegungen zum Para- und Epitext beschreiben, mit Erkenntnissen aus der Fiktionsforschung anreichern und schließlich auf das Beispiel des Romans *RLF* von Friedrich von Borries und dessen Paratexte anwenden und so zeigen, dass Textwissenschaft und Fiktionsforschung sinnvoll heranzuziehen sind, um Information and Media Literacy auszubilden.⁶

1 Der transmediale Paratext

Gérard Genette benannte den Paratext als Teil seiner Transtextualitätstheorie, in der er sämtliche Text-Text-Beziehungen beschrieb. Fast 10 Jahre beschäftigte er sich mit allen „manifeste[n] oder geheime[n] Beziehung[en] [eines Textes] zu anderen Texten“.⁷ Von seinem Werk *Einführung in den Architext*, das auf Französisch 1979 erschien, über *Palimpseste* von 1982 bis hin zum eigenständigen Buch *Paratexte* 1987, entwickelt Genette seine Theorie weiter, verwirft Ideen und greift Kritik auf. In Anbetracht dieses Entwicklungsprozesses sind auch seine Beschreibungen zu bewerten, denn hinter Paratextualität verbirgt sich in *Einführung in den Architext* noch die später von ihm als „Hypertextualität“ benannte Verbindung zwischen zwei Texten: Ein Hypo- und ein Hypertext, zwischen die ein transformierendes Verfahren geschaltet ist. Neben Para- und Hypertextualität identifiziert Genette noch die Intertextualität als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“,⁸ die Metatextualität als Text über einen anderen Text und die Architextualität, die vielleicht am ehesten als kultureller Raum um einen Text herum zu verstehen ist, der auf den Text einwirkt, denn „der Architext ist, wie gesagt, omnipräsent, unter dem Text, über dem Text, um den Text herum, und dieser kann sein Gewebe nicht weben, ohne es hier und im Netz der Architextur festzuhaken“.⁹

Paratextualität ist für Genette nur eine neben einigen anderen Text-Text-Verbindungen, wenn auch eine besonders wichtige, da er ihr ein eigenes Buch widmet.¹⁰ Genette betont die Verbindung zwischen Erzähltext und dessen wie auch immer gearteten Beitexten, die er erst nur in dessen direktem Umfeld ansiedelt:

6 Vorliegender Beitrag enthält kondensierte Erkenntnisse meiner Dissertation. Diese ist zum Zeitpunkt der Publikation des Tagungsbandes noch nicht veröffentlicht. Das in diesem Beitrag untersuchte Beispiel *RLF* wird in der Dissertation nur genannt, nicht tiefgehend analysiert.

7 Gérard Genette: *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe [frz. 1982]. Frankfurt a. M. 1993, 9.

8 Genette: *Palimpseste*, 10.

9 Gérard Genette: *Einführung in den Architext* [frz. 1979]. Stuttgart 1990, 102.

10 Gérard Genette: *Paratexte*. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1992.

„Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti;“¹¹ Von Genette noch ausschließlich auf den erzählenden, literarischen Text bezogen, wurde das Paratextkonzept inzwischen auf andere mediale Formate übertragen.¹² Auch Filme, Dokumente auf Webseiten, Instagramposts uvm. werden von Paratexten begleitet. Hinzukommt, dass Genette selbst das Paratextkonzept dahingehend erweiterte, dass der Paratext nicht mehr nur im Umfeld des eigentlichen Textes angesiedelt sein muss. Mit seiner Unterscheidung zwischen Peri- und Epitext, die er in *Paratexte* ausformuliert, zählt er sowohl die Texte in direkter Nähe des Bezugstextes (Peritext), als auch solche Texte zu Paratexten, die „zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und ähnliches)“.¹³ In der Forschung ist sehr viel mehr über den Peritext publiziert worden als über den Epitext.¹⁴ Auch werden Peritext und Paratext bei manchen Forschenden synonym verwendet.¹⁵ Der Epitext wird weniger beachtet, weil er durch seine Position nicht als zum Werk zugehörig gilt. Roman Kuhn argumentiert, dass der Peritext nicht das Werk selbst schafft, sondern nur darauf verweist.¹⁶ Als problematisch sieht Till Dembeck die Unterscheidung Genettes zwischen Peri- und Epitext wegen des unterschiedlichen Bezugspunktes: „Dieser ergibt sich beim Peritext aus der Einheit des Buchs, beim Epitext hingegen aus der Einheit von Autor und Werk.“¹⁷ Dieses Gemenge der Begriffsverwendung in der Forschung und auch anteilig bei Genette selbst lässt sich auflösen, indem statt von „Peri-“ und „Epitext“ zu sprechen, auf den Überbegriff „Paratext“ zurückgegriffen wird. Denn in der Vorsilbe „Para“ konzentriert sich die funktionale Rolle, die sowohl Peri- als auch Epitext für den Bezugstext übernehmen und die im Vordergrund stehen sollte. Denn Paratexte

11 Genette: *Palimpseste*, 11.

12 Vgl. z. B. Jonathan Gray: *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York 2010.

13 Genette: *Paratexte*, 12.

14 Vgl. dazu etwa Thomas Wegmann, Torsten Voß und Nadja Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung. In: „Drumherum geschrieben“. Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hg. von Torsten Voß. Hannover 2019, 7–33, hier: 14.

15 Siehe beispielsweise Kuhn: *Wahre Geschichten, frei erfunden, oder Burkhard Moennighoff: Goethes Gedichttitel*. Berlin und New York 2000.

16 Vgl. Kuhn: *Wahre Geschichten, frei erfunden*, 26.

17 Till Dembeck: Text ohne Noten? Der Ort von Anmerkung und Digression bei Rabener und Jean Paul. In: *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*. Hg. von Bernhard Metz, Sabine Zubarik und Thorsten Bothe. Berlin: 2008, 149–167, hier 157.

als „Beiwerke“¹⁸ zum Text leiten die Rezeption, indem sie als „Zone [...] der Transaktion“¹⁹ ein eigenes aktives Feld der Bedeutungskonstruktion bilden, der das Äußere, das nicht zum Text gehört, wie eine Schwelle²⁰ mit dem Text verbindet.²¹ Ähnlich einem Rahmen²² vereinigt sich der Paratext je nach Perspektive mit dem Kerntext oder mit dem Außen.²³ Der Paratext steht dazwischen oder – um metaphorisch im Feld des Textes zu bleiben – er ist das Webstück inmitten von Text und Nicht-Text. Text und Paratext, das lässt die Benennung vermuten, stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Den Paratext gibt es nur, weil es den Text gibt. Er ist „in allen seinen Formen ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs [...], der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes“.²⁴ Es kann also mitnichten behauptet werden, dass Text und Paratext gleichberechtigt wären, wie es beispielsweise Jonathan Gray tut. Gray verzichtet weitgehend auf die Bezeichnung Text und Paratext, sondern benennt die jeweiligen Kommunikate als das, was sie ohne Einbeziehen der Referenzbeziehung zu anderen Texten sind: Filme, Poster etc.²⁵ Er wendet sich so gegen eine Bezeichnung, in der die unterstützende Position, die der Beitzext für den Kerntext bildet, sich im Präfix „Para“ verdichtet. Bei der Paratextualität geht es jedoch gerade um die Hierarchie zwischen den Texten, die sich durch die Funktion ergibt, die der Paratext für seinen Bezugstext erfüllt. „[D]er funktionale Charakter“²⁶ ist schon für Genette die entscheidende Eigenschaft des Paratextes.²⁷ Wo der Paratext zu finden ist, welche Zeichensysteme er im Vergleich zum Text nutzt, wann er veröffentlicht wird und wer ihn an wen sendet, ist nach Genette als Beschreibungskategorie für den Paratext weniger wichtig als die Funktion, die er übernimmt.²⁸ Die Frage an den Paratext muss nach Genette also immer sein: Wozu gibt es diesen Paratext? Welche Funktion erfüllt er?

18 Der Begriff des „Beiwerks“ stammt vom Übersetzer der deutschsprachigen Ausgabe des dritten Werkes Gérard Genettes zu Text-Text-Beziehungen, das sich ausschließlich mit dem Paratext beschäftigt: Genette: Paratexte. Im frz. Original lautet der Titel „Seuils“ (vgl. dazu etwa Wegmann, Voß und Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800, hier: 9–10).

19 Genette: Paratexte, 10.

20 Vgl. den Originaltitel im Frz.

21 Vgl. Genette: Paratexte, 9.

22 Zum „Rahmen“ vgl. auch Uwe Wirth: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde. In: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Hg. von dems. Berlin 2013, 15–57.

23 Vgl. Roman Kuhn: Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext. Berlin und Boston 2016, 29.

24 Genette: Paratexte, 18.

25 Jonathan Gray: From Spoilers to Spinoffs: A Theory of Paratexts. New York und London 2010, 6.

26 Genette: Paratexte, 388.

27 Vgl. Genette: Paratexte, 388.

28 Vgl. Genette: Paratexte, 12–13.

Die Funktionen, die Paratexte für den Kerntext erfüllen, sind vielfältig und wurden in der Forschung vor allem in drei Bereiche unterteilt: bewerbend oder kommerziell,²⁹ navigierend oder orientierend,³⁰ und interpretativ.³¹ Paratexte können also primär auf ihren Bezugstext hinweisen und dazu anregen, diesen auch zu rezipieren (bewerbende Funktion), sie können aber auch wie Seitenzahlen den Rezeptionsprozess unterstützen (Orientierungsfunktion). Und schließlich können sie natürlich primär die Funktion erfüllen, den Bezugstext inhaltlich zu deuten (interpretative Funktion). Diese Dreiteilung von Funktionen, die in der Regel nicht isoliert auftreten, gibt Orientierung im Umgang mit Paratexten. Gleichwohl sind die Funktionen, die Paratexte erfüllen können, so vielfältig, dass sie mit den drei Kategorien nur grob erfasst werden können.

Paratexte können beispielsweise gerade ihre Andersartigkeit der verwendeten Zeichensysteme im Vergleich zum Bezugstext herausstellen und hierdurch selbstreflexiv Medialität thematisieren. Denn der Paratext ist in doppelter Hinsicht transmedial: Er ist erstens in Bezug auf das Medium nicht festgelegt und taucht daher in verschiedenen medialen Formen auf. Schon in Genettes Konzeption wird deutlich, dass der Paratext andere Zeichensysteme als sein Bezugstext nutzen kann: „Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele Arten zusätzlicher, auto- und allographer Signale [...]“.³² Auch wenn Genette als Literaturwissenschaftler und Erzähltheoretiker mit Blick auf das Buch nur den erzählenden, fiktionalen Text als Kerntext im Sinn hat – hier also keine Transmedialität andenkend –, so gilt dies in Genettes Konzeption nicht für den vielfältig daherkommenden Paratext. Der Paratext kann jegliche Art von Kommunikat, also bedeutungstragende, zeichenhafte Aussage sein: Sprachlicher Text als Titel oder Klappentext, Bild auf dem Cover, Künstler:innenbiografie etc.

Zweitens ist der Paratext transmedial dahingehend, dass er über ein anderes Medium als der Bezugstext kommuniziert werden kann.³³ Wenn Medium nicht nur als semiotisches Zeichensystem verstanden wird, sondern auch als Übermitt-

29 Die ökonomische Funktion, auf die Paratexte häufig reduziert werden, stellt schon Genette heraus (vgl. Genette: Paratexte, 27).

30 Vgl. Dorothee Birke und Birte Christ: Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. In: *Narrative* 21 (2013), H. 1, 65–87, hier: 67–68.

31 Vgl. Birke und Christ: Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field, 67–68.

32 Genette: Palimpseste, 11.

33 Transmedialität ist hier umfassender gemeint als Intermedialität, die ausdrückt, dass zwei Texte in sich abgeschlossen sind und einen eigenen Zugriff benötigen, aber das gleiche Zeichensystem nutzen. Die Verbindung von zwei Romanen beispielsweise, die aufeinander referenzieren, ist intermedial. Transmedial ist sie dann, wenn ein Film auf einen Roman referenziert. Denn hier ist nicht nur ein Medienwechsel in Bezug auf die genutzten Zeichensysteme erfolgt, sondern auch ein Wechsel der Übermittlungsplattform.

lungsplattform, wie sie beispielsweise ein haptisches Buch ist oder ein Laptop, über das eine Webseite aufgerufen wird oder ein Fernseher, der eine TV-Serie abspielt, dann können Unterschiede zwischen Text und Paratext auch über den verwendeten Kommunikationsort mitgeteilt werden. So können Peri- und Epitext über ihre andersartige Medialität im Umfeld des Textes, aber auch an einem anderen Rezeptionsort hervorheben, dass sie andere Codes und Informationskanäle nutzen als ihr Bezugstext, auf den sie referenzieren.

Das Konzept des transmedialen Paratextes beinhaltet demnach sowohl eine mögliche Andersartigkeit im semiotischen Zeichensystem zwischen Text und Beiparagraph als auch eine Andersartigkeit im Zugriffsort, die Genette im Konzept des Epitextes ausdrückt. Der Paratext kann durch diese Voraussetzungen im Hinblick auf Transmedialität eine besondere Funktion für den Kerntext erfüllen, die sich auf dessen Rezeption als fiktional oder faktual auswirkt.

2 Fiktion und Fiktionssignale

Fiktionsbestimmung von Texten ist eine komplexe Angelegenheit, die den Text zwischen Sender:in und Empfänger:in abhängig vom Medium mit seinen Kommunikationsmodi in einer Kultur mit bestimmten Konventionen und Weltwissen verorten muss. Diese Faktoren üben Einfluss auf die Rezeption eines Textes als fiktional oder faktual aus.³⁴ Für die Funktion transmedialer Paratexte als Indikatoren für Fiktion sind besonders die Referenzialisierbarkeit auf die textexterne Realität und die kulturell-gesellschaftlichen Konventionen im Umgang mit Kommunikaten wichtig.³⁵

³⁴ Fiktionalität und Faktualität beziehen sich auf die Ebene des Darstellens oder der übermittelten Welt. Fiktivität und Faktizität beziehen sich auf die darin vorkommenden Elemente, sind also auf inhaltlicher Ebene des Dargestellten angesiedelt. Diese Zweiteilung von Ebenen in Erzähltexten hat sich als Grundlage in der Fiktionsforschung durchgesetzt. Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven der literarischen Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1993; Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001; Andreas Kablitz: *Literatur, Fiktion und Erzählung*. In: *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Hg. von Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider. Stuttgart 2008; Werner Wolf: *Fiktion: Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien?* In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 227–244.

³⁵ Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben und Margrit Schreier bieten einen hervorragenden Überblick über literaturwissenschaftliche Fiktionstheorien und ziehen daraus die Erkenntnis, dass eine Fiktionsbestimmung von Texten pragmatisch erfolgen muss und die inhaltlich-semantische Ebene ebenso wie die darstellungsbezogen-formale Ebene inkludieren muss (vgl. Irmgard Nickel-

Jeder Erzähltext präsentiert das Modell einer erzählten Welt, das als absolut gilt und durch die Textgrenzen beschränkt wird.³⁶ Diese Erzählwelt, die von Figuren bevölkert wird und in der Handlung angesiedelt ist, kann als fiktional oder faktual definiert werden. Faktual ist sie dann, wenn sie sich ausschließlich an der textexternen Welt orientiert. Die erzählte Welt und mit ihr alle erzählten Elemente sind auf die textexterne Welt referenzialisierbar. Die Elemente existieren in der textexternen Welt, auch wenn sie (noch) nicht Teil des Erfahrungsraums der Rezipierenden waren. Die Referenzialisierung ist – wenn auch mit erheblichem Aufwand – überprüfbar. Umgekehrt ist ein Erzähltext und mit ihm seine erzählte Welt fiktional, wenn die Prämisse der Referenzialisierbarkeit nicht erfüllt ist.³⁷

Eine solche inhaltlich-semantische Fiktionsbestimmung impliziert ein hohes Maß an Welt- und Medienwissen. Nur wer weiß, was in der textexternen Realität vorkommt, kann Referenzen erkennen. Und nur wer weiß, dass Medien mit ihren Kommunikationsmodi Selektions- und Kombinationsmechanismen unterliegen und so konstruierte Kommunikate liefern, kann Konstruktion von Fiktion unterscheiden. Denn alle Kommunikate sind konstruiert, aber dadurch nicht automatisch fiktional.

Dass es Wissen auf Produktions- und Rezeptionsseite bedarf, um Texte als fiktional oder faktual zu kategorisieren, zählen Nickel-Bacon et al. zu der pragmatischen Herangehensweise an Fiktion.³⁸ Hierzu gehört auch die fehlende Täuschungsabsicht aufseiten der Sender:innen, die von den Rezipierenden angenommen wird. Autor:innen und Produzierende fiktionaler Formate haben nicht die Intention, Lügen zu verbreiten. Sie wollen nicht dahingehend überzeugen, dass etwas auch außerhalb des Textes genau so ist, sondern liefern eine Alternative zur Realität, die als Spiel des Als-ob angenommen wird.³⁹ Die Rezeption ist der Ort, wo darüber entschieden

Bacon, Norbert Groeben und Margrit Schreier: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica* 32 (2000), 267–299.

36 Vgl. zum Modell von Welt Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972 und in Weiterentwicklung Karl N. Renner: *Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman*. In: *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Hg. von Gustav Frank und Wolfgang Lukas. Passau 2004, 357–381.

37 Gottfried Gabriel: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975, 20–21.

38 Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben und Margrit Schreier: *Fiktionssignale pragmatisch*, 278.

39 Zum Spiel mit Als-ob-Möglichkeiten in Literatur und anderen Künsten siehe umfassend Christiane Voss: *Es ist, als ob. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, Boston 2009, und kondensiert Frank Zipfel: *Ein institutionelles Konzept der Fiktion – aus einer transmedialen Per-*

wird, ob ein Text fiktional oder faktual ist. In der Produktion liegen Intentionen vor und es kann eine bestimmte Rezeption favorisiert und geplant, aber nicht mit Sicherheit durchgesetzt werden. Daraus folgt, dass die Rezeption in den Fokus für die Fiktionsbestimmung genommen werden muss. Umberto Eco formuliert, dass aufseiten der Leser:in „stillschweigend“ ein

ungeschriebener [...] *Fiktionsvertrag* mit dem Autor [geschlossen wird] [...], der [...] die wilentliche Aussetzung der Ungläubigkeit [beinhaltet]. Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt. Wie John Searle es ausgedrückt hat [...], der Autor tut einfach so, als ob er die Wahrheit sagt, und wir akzeptieren den Fiktionsvertrag und tun so, als wäre das, was der Autor erzählt, wirklich geschehen.⁴⁰

Ecos Fiktionsvertrag zwischen Produzent:in und Rezipient:in ist transmedial auf andere fiktionale Formate übertragbar. Der Vertrag greift allerdings erst, wenn bereits klar ist, dass es sich bei dem jeweiligen Text um ein fiktionales Kommunikat handelt. Hierfür bedarf es Signale in Richtung der Fiktionalität, die im Kern-text selbst zu finden sein können. Zu denken ist hier an literarische Texte im epischen Präteritum, wie von Käthe Hamburger für fiktionale Texte konstatiert wurde.⁴¹ Auch narrative Muster, bestimmte Textaufbauten, Enden oder Anfänge („Es war einmal ...“) weisen im Kerntext auf eine bestimmte Rezeption hin. Außerhalb des Textes liegen Signale als Peritexte wie Genreangaben „Roman“ oder „Dokumentation“ vor. Und schließlich können Epitexte wie Autor:inneninterviews darüber Aufschluss geben, welche Intention zur Rezeption auf Produzierendenseite besteht oder glaubhaft gemacht werden soll.

Bei solchen Rezeptionssignalen⁴² lässt sich auch von Orientierungssignalen⁴³ oder je nach Ebene von Fiktionalitätssignalen⁴⁴ (Ebene des Darstellens) oder Fiktivitätssignalen⁴⁵ (Ebene des Dargestellten) sprechen. Orientierungssignale sind als bedeutungstragende Zeichen wandelbar, können sich also über die Zeit verändern (Aspekt der Historizität) und hängen außerdem vom Raum der Kultur ab, werden

spektive. Überlagerungen zur Fiktionalität von literarischer Erzählung und theatraler Darstellung. In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 19–43, hier: 21–22.

⁴⁰ Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München 1994, 103.

⁴¹ Hamburger spricht nicht von Fiktionsignalen, sondern von „Symptomen der Fiktionalität“ (Käthe Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1977, 60).

⁴² Frank Zipfel: *Fiktions-signale*. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin und Boston 2016, 97–124, hier: 100.

⁴³ Harald Weinrich: *Positionen der Negativität*. München 1975.

⁴⁴ Weinrich: *Positionen der Negativität*, 525–526.

⁴⁵ Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, 232.

also nicht überall als die gleichen Signale verstanden (Aspekt der Kulturalität). Wichtig beim Betrachten der Signalwirkung von Texten ist außerdem, dass Medien als Plattformen für Kommunikate selbst als Orientierungssignale fungieren. Eine Zeitung ist ein Medium faktualer Kommunikation, das der gesellschaftlichen Erwartung begegnet, ein Ort faktualer Kommunikation zu sein. Ein Kinofilm und ein Hörspiel hingegen präsentieren fiktionale Geschichten. Medien als Dispositive schüren dementsprechend unterschiedliche Erwartungen an ihre Kommunikate.

An dieser Stelle lässt sich resümieren, dass die Fiktionsbestimmung eines Textes komplex ist und ein Text Signale auf unterschiedlichen Ebenen in Richtung Fiktionalität oder Faktualität senden kann. Zudem entlehnt ein Text immer Elemente der außertextuellen Realität, um verstehbar zu sein. Wie verhält es sich nun mit dem transmedialen Paratext? Welche Funktionen übernimmt er für seinen Bezugstext im Hinblick auf die Fiktionsbestimmung?

3 Der transmediale Paratext als Orientierungssignal

Ein Text sendet auf vielen Ebenen Signale in Richtung Fiktionalität oder Faktualität, die sich untereinander auch widersprechen können. Genette selbst beschreibt einen solchen Widerspruch, wenn beispielsweise die Figur eines Textes das Vorwort außerhalb des Textes verantwortet.⁴⁶ Was passiert hier? Der Paratext ist generell nicht nur außerhalb des Kerntextes verortet, sondern in der Regel auch außerhalb der darin beschriebenen, schon erwähnten dargestellten Welt, der Diegese.⁴⁷ Paratexte bestätigen die Konstruktivität, also die Gemachtheit von Kommunikaten, sowie in der Regel auch deren Fiktionalität. Sie semantisieren den Kerntext als etwas Konstruiertes und die darin erzählte Welt als eine erzählte, also nicht präexistente. Paratexte schaffen Sichtbarkeit für die Beteiligten am Produktionsprozess (Abspann etc.), für das Medium oder Material (Seitenzahlen etc.). Sie machen die Gedanken und Ideen sichtbar, die normalerweise hinter dem Kerntext verschwinden (Autor:innen-interviews etc.). In der Regel stellen sie die erzählte Welt nicht als faktuale Welt heraus. Übertritt aber die Figur einer Geschichte die Grenze aus dem Text heraus, indem sie beispielsweise ein Vorwort verfasst, dann übertritt sie auch die Begren-

⁴⁶ Genette: Paratexte, 263–265.

⁴⁷ Marie-Laure Ryan hält es sogar für wesentlich, dass der Paratext außerhalb der Diegese verortet ist (vgl. Marie-Laure Ryan: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität. In: Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Hg. von Karl N. Renner, Dagmar von Horff und Matthias Krings. Berlin 2013, 88–138, hier: 104).

zung der dargestellten Welt.⁴⁸ Es kann als Ereignis nach Jurij Lotmans Raumsemantiktheorie wahrgenommen werden, wenn Elemente über die eigentlich für Figuren undurchlässige Grenze außerhalb des Textes versetzt werden. Ganz im Sinne des Paratextes nach Genette fungiert der Paratext sodann als Schwelle. Der Paratext wird zum – so muss Genette ergänzt werden: bedeutungstragenden – Aktionsraum. Er bietet eine Möglichkeit für Figuren einer Erzählung, sichtbar zu machen, dass sie aus einer konstruierten Welt kommen. Einem solchen Übertritt haftet die Bedeutung an, dass das Ende eines Textes eben nicht auch das Ende seiner fiktiven Welt bedeuten muss.⁴⁹ Die konstruierte Welt eines Erzähltextes endet nicht im Erzähltext, sondern geht darüber hinaus. Ein Gesamtkonstrukt aus Text und Paratext, der die Diegese des Textes weiterführt, nimmt somit die Grenzen der dargestellten Welt in den Fokus: Wenn sie nicht mit dem Text endet, endet sie womöglich auch nicht mit dem Paratext und ist somit vielleicht gar nicht von der textexternen Realität zu unterscheiden?

Paratexte können also dafür genutzt werden, die fiktionale, erzählte Welt ihres Bezugstextes nicht zu affirmieren, sondern – im Gegenteil – sie in die textexterne Realität einzuweben. Transmediale Paratexte tun dies in besondere Weise, da sie die Diegese zusätzlich ausbreiten, indem sie diese an einen anderen Ort verlagern. Genettes Beispiel des fiktionalen Vorworts findet sich direkt dem Bezugstext vorgelagert, über das gleiche Medium als Ort kommuniziert. Zwischen transmedialem Paratext und Bezugstext hingegen liegt physischer Raum, der sich auch darauf auswirken kann, ob eine Verbindung zwischen beiden Texten erkannt wird. Ein transmedialer Paratext, der in einem anderen Kontext mit anderen Konventionen im medialen Umgang angetroffen wird, erfordert die besondere Leistung der Rezipierenden, die Referenz auf den Bezugstext zu erkennen. Dies gilt beispielsweise für die transmedialen Paratexte der TV-Serien *Lost* (2004–2010) oder *Sherlock* (2010–2017), dem Kinofilm *Blair Witch Project* (1999), der Webserie *Druck* (2018–2022) oder dem Roman *Unterleuten* (2016) von Juli Zeh.

Der Ratgeber *Dein Erfolg* (2018) von Manfred Gortz etwa, der als rotes Büchlein im Buchhandel zu erwerben ist, stellt einen expliziten Zusammenhang zum Roman *Unterleuten* von Juli Zeh durch einen kleinen peritextuellen Hinweis auf dem Cover

⁴⁸ Die Wortwahl erfolgt nicht zufällig in Referenz auf das Ereignismoment in Erzählungen, das von Jurij Lotman als Grenzübertritt zwischen zwei semantischen Räumen ähnlich beschrieben wird (vgl. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, 365).

⁴⁹ Ich nehme hier Bezug auf Jeff Thoss' Befund: „Das Ende eines Textes ist gewissermaßen auch das Ende seiner fiktiven Welt.“ (Jeff Thoss: Einbruch der Wirklichkeit: Metaleptische Enden transmedial. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 209–225, hier: 225).

her („bekannt aus Juli Zehs *Unterleuten*“).⁵⁰ Er statuiert einen anderen Autor – den Coach Manfred Gortz, der auch einen eigenen YouTube- und Twitter-Account besitzt, und nicht Juli Zeh –, folgt als Ratgeber anderen schriftsprachlichen Konventionen als der Roman und ist durch seine eigene Markierung als „Ratgeber“ faktualer Kommunikation zuzuordnen. *Dein Erfolg* ist ein authentischer Ratgeber. Gleichwohl ist *Dein Erfolg* eine fiktionale Simulation,⁵¹ denn Manfred Gortz ist eine von Juli Zeh erfundene Figur aus ihrem Roman *Unterleuten*. Er wird in *Unterleuten* als Coach eingeführt, dessen Ratgeber *Dein Erfolg* maßgeblichen Einfluss auf eine Protagonistin ausübt. Was passiert hier? Wie unterscheidet sich dieses Phänomen vom fiktionalen Vorwort bei Genette?

Der Ratgeber kann sowohl als eigenständiges Werk als auch in seiner Rolle als Paratext zum Roman betrachtet werden. Als eigenständiger Text ist er eine umfassende bedeutungstragende Äußerung, die Rezipierende dahingehend anleitet, ohne Rücksicht auf andere Menschen die eigenen Profite zu maximieren und zu einer Leitfigur zu werden. Diese Botschaft wird mittels eines geeigneten Mediums, dem Ratgeber in Buchform, vom Sender Manfred Gortz an die Rezipierenden kommuniziert und von diesen als tatsächliche Meinung und Aufforderung zur Handlung verstanden, sofern sie nicht von dessen Referenzbeziehung zu *Unterleuten* wissen.

Mit dem Wissen um den Roman *Unterleuten* allerdings wird klar, dass eine fingierte faktuale Kommunikation vorliegt, da nicht Manfred Gortz, sondern Juli Zeh die Autorin hinter dem Ratgeber ist. Der Ratgeber wird als fiktional entlarvt, weil auf der Ebene des Darstellens keine faktuale Kommunikationssituation vorliegt. Die Kommunikationssituation ist vielmehr in der Diegese angesiedelt, da der Sender ein Teil der Diegese ist.

Gleichwohl führt das Wissen um den tatsächlich existierenden Ratgeber dazu, dass der in der Erzählung genannte Ratgeber einen anderen Status erhält: Der Ratgeber in der Erzählwelt *Unterleutens* ist nicht mehr erfunden, also fiktiv, sondern faktual, weil er referenzialisierbar ist. Der Ratgeber im Roman hat einen Referenten in der außertextuellen Wirklichkeit. Für *Unterleuten*, der als „Roman“ peritextuell als fiktional semantisiert wird, fungiert der Ratgeber demnach als Wirklichkeitssignal.

Der transmediale, intradiegetische Paratext fungiert, wie dieses Beispiel zeigt, als paradoxes Orientierungssignal, denn er erfüllt für den Bezugstext nicht mehr die Funktion, die präexistente Erzählwelt zu affirmieren. Vielmehr erweitert er die Diegese und stellt die grundsätzliche Frage, ob sich Fiktion und Realität überhaupt un-

⁵⁰ Manfred Gortz: *Dein Erfolg*. München 2018, Bucheinband.

⁵¹ Das fiktionale Vorwort wird bei Genette ebenfalls als „fiktionale[...] Simulation“ beschrieben (Genette: Paratexte, 267).

terscheiden. Er ist verbindendes Element zwischen textexterner Wirklichkeit und textinterner Diegese. Dass dies oft funktional ist, um die inhaltliche Aussage des Bezugstextes zu stärken, zeigt auch das Projekt RLF, das mit und um den Roman *RLF – Das richtige Leben im Falschen* von Friedrich von Borries gesponnen wurde.

4 Beispiel: *RLF – Das richtige Leben im Falschen*

RLF – Das richtige Leben im Falschen erschien als zweiter Roman des Architekten und Designprofessors Friedrich von Borries 2013 bei Suhrkamp. Er erzählt die Geschichte des erfolgreichen Werbers Jan, der in die London Riots von 2011 gerät und sich so frei fühlt, dass er geprägt von diesem Initiationsmoment das Projekt RLF gründet, einen „Lifestyle-Club, der das Bedürfnis nach Widerstand als Produkt vermarktet“.⁵² Gemeinsam mit der Aktivistin Slavia und dem Künstler Mikael Mikael erschafft er eine Protestbewegung auf Grundlage von Theodor W. Adornos namensgebendem Diktum, dass kein richtiges Leben im falschen möglich sei.⁵³ Sie wollen Konsumkritik betreiben, indem sie Produkte für den Konsum herstellen, und Gesellschaftskritik, indem sie mit den damit erwirtschafteten Geldern die Revolution und eine „Mikronation“⁵⁴ finanzieren. Schließlich verkauft Jan RLF an einen Kunstsammler und Unternehmer und stirbt, ob selbstgewählt oder von Slavia gestoßen, bleibt unklar.

Schon im Titel des Romans, der auch ein Akronym für „Real Life Fiction“⁵⁵ darstellt, ist das inhaltliche Spiel um Fiktion, Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit kondensiert. Der Roman, der auch peritextuell so ausgewiesen wird, besteht aus dem fiktionalen Erzähltext und typografisch hervorgehobenen Informationen im Stil von Lexikonbeiträgen (es werden etwa der Sport *Parkour*⁵⁶ oder historische Personen wie *Theodor W. Adorno*⁵⁷ erklärt) sowie Transkripte von Interviews. Die Erzählung wird also immer wieder unterbrochen von Erklärungen faktualer Vorkommnisse sowie kultureller Praktiken und Interviews, die mit realen Personen geführt werden, die aus Kultur, Kunst und Wissenschaft stammen. In den In-

52 Friedrich von Borries und Anne Levy: Zum Beispiel RLF. In: Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation. Hg. von Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy et al. Bielefeld 2015, 159–178, hier: 161.

53 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M. 1951, 41.

54 Friedrich von Borries: *RLF*. Das richtige Leben im falschen. Berlin 2013, 144.

55 Borries: *RLF*, 125.

56 Borries: *RLF*, 33–34.

57 Borries: *RLF*, 126.

terviews wird ergründet, wie Adornos Ausspruch zu verstehen und ob Protest durch Konsum im Kapitalismus möglich sei. Teilweise wird dieser Herangehensweise, wie beispielsweise in dem Interview mit Judith Butler, eine eindeutige Absage erteilt.⁵⁸ Diese Erklärungen, philosophischen Exkurse und Gespräche liegen wie der klassische Peritext außerhalb der Diegese, aber im direkten Umfeld des Erzähltextes vor. Sie sind durch ihre Typografie als Lexikonartikel und Transkripte und damit als faktuale Kommunikation markiert.

Zusätzlich gibt es zahlreiche transmediale Paratexte, die den Roman *RLF* begleiten und dessen Elemente in die außertextuelle Realität versetzen: Twitter-Kommunikation der Figur Slavia, eine medial dokumentierte Demonstration am 1. Mai 2013, eine Webseite mit Challenges für die Rezipierenden, Ausstellungen, eine Mockumentary, die auf ARTE lief und tatsächlich produzierte Luxusartikel.⁵⁹ Die *RLF*-Luxusprodukte, teilweise im Wohnkontext angesiedelt wie auch das identitätsstiftende Zitat Adornos, wurden in Kooperationen mit großen Marken produziert und lagen mit Preisen zwischen 120 € für ein Armband und 18.000 € für ein Möbelstück im Hochpreissegment.⁶⁰ In ihrer Stückzahl gering gehalten zeichneten sich die Produkte auch dadurch aus, dass sie ein goldenes Element beinhalteten, das sich schnell abnutzte. Der Warenwert nahm folglich rapide ab, wenn die Produkte wie ein Teeservice, Turnschuh oder Beistelltisch ihrer Funktion nach gebraucht wurden. Hiermit sollte wiederum Konsumkritik durch die Produkte selbst ausgedrückt werden.⁶¹

Der „Textkosmos“⁶² *RLF* ist ein transmediales Konstrukt, das über verschiedene Medien mit ihren jeweiligen semiotischen Modi von der Protestbewegung *RLF* erzählt, die ihren Ursprung im Roman hat. Hierfür werden im Sinne des *trans-media storytelling* nach Henry Jenkins⁶³ auch die Rezipierenden aktiv einbezogen, indem sie selbst an Challenges teilnehmen und sich so die Erfahrung des Projekts – in diesem Fall als „Shareholder der Revolution“⁶⁴ – auf sie überträgt. Transmediale

58 Borries: *RLF*, 194.

59 Für eine umfassende Beschreibung des transmedialen Konstrukts siehe Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*.

60 Vgl. Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 164.

61 Vgl. Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 163–168.

62 Torsten Erdbrügger: Autofiktionen der Creative Industries. Subversive Selbstvermarktung als „Künstlerkritik“ am *richtigen Leben im falschen*. In: Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik. Hg. von Elke Sturm-Trigonakis et al. Frankfurt a. M. 2017, 227–240, hier: 228.

63 Henry Jenkins: *Transmedia Storytelling* 101. URL: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. 2007 (28.1.2022).

64 Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 169.

Erzählpraktiken, die bei Marie-Laura Ryan auch unter der Bezeichnung „Transfiktionalität“⁶⁵ firmieren, finden bei *RLF* Anwendung, wenn beispielsweise Figuren innerhalb mehrerer Texte auftauchen: Slavia twittert für die Protestbewegung, und das Multitalent Mikael Mikael, der auch schon als Figur aus dem ersten Roman *1 WTC*⁶⁶ von Borries’ bekannt ist, designt nicht nur die Luxusprodukte für *RLF*, sondern verfasst auch einen Bericht über das erste Jahr des Unternehmens. Über diesen Bericht heißt es auf der Website des (fiktiven?)⁶⁷ Künstlers: „Gebunden in die originale *RLF*-Tapete und mit einem exklusiven Goldschnitt versehen, ist der Geschäftsbericht ein Handbuch für die Sabotage des Systems aus dem System heraus.“⁶⁸ Geschäftsbericht und Roman ähneln sich aufgrund der Farbwahl und des Musters des Einbandes stark. Gleichwohl ist ein Geschäftsbericht ein faktuales Medienprodukt und ein Roman ein fiktionales. Der Geschäftsbericht von *RLF* dokumentiert die Entwicklung der realen Protestbewegung mit ihren Produkten – der Roman liefert die fiktionale Narration zur Entstehung der Bewegung. Gleichwohl präsentiert auch der Geschäftsbericht eine sehr kurze narrative Struktur,⁶⁹ denn auf den ersten Seiten wird die Frage gestellt, die auch die Webseite von Mikael Mikael zum Bericht als Titel trägt: „Gibt es ein ‚richtiges Leben im Falschen‘?“⁷⁰ Der Geschäftsbericht fügt sich damit umfassend in die Gesamtnarration des transmedialen Konstrukts *RLF* ein und endet mit der Antwort auf der Buchrückseite: „Es gibt kein richtiges Leben im Falschen.“ Das Projekt *RLF* kommt an ein Ende, indem es die zentrale Frage, die seine Grundlage (im Roman und außerhalb) bildet, beantwortet. Ist damit die Konsumrevolution, die *RLF* ins Leben rufen wollte, gescheitert? Oder „bleibt dem Käufer nur das schale Gefühl, von einer Werbekampagne ver Schaukelt worden zu sein“⁷¹, wie es Dirk Hohnsträter mit Blick auf den Geschäftsbericht und die teuren Designprodukte resümiert?

RLF nur nach seiner in Adornos Tradition stehenden gesellschaftskritischen Komponente zu bewerten, ist nicht ausreichend. Vielmehr ist es erhellend, *RLF* als Textkonstrukt aus Bezugstext und transmedialen Paratexten zu betrachten. Wie dargelegt, ist es für Genette unstrittig, welcher Text den Kern bildet und welcher nur Paratext ist. Die Frage stellt sich ihm nicht, da er als Erzähltheoretiker

65 Ryan: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität, 92–94.

66 Friedrich von Borries: *1 WTC*. Berlin 2011.

67 Mit zeitlichem Abstand bezeichnet Friedrich von Borries Mikael Mikael inzwischen als sein „fiktives Alter Ego“. <https://www.mikaelmikael.com/de/bestof/mikael-mikael> (17.12.2023).

68 Mikael Mikael: *RLF*. Gibt es ein „richtiges Leben im Falschen“?

69 Narration hier verstanden als Minimalerzählung eines Entwicklungsprozesses: Die als Ausgangspunkt gestellte Frage wird beantwortet.

70 Vgl. Mikael: *RLF*. URL: <https://www.mikaelmikael.com/de/projects/rlf-geschaeftsbericht>.

71 Dirk Hohnsträter: Vollends. In: Ästhetische Praxis. Hg. von Michael Kauppert und Heidrun Eberl. Wiesbaden 2016, 235–246, hier: 241.

vom fiktionalen Erzähltext als Untersuchungsgegenstand ausgeht. Geht man bei *RLF* den gleichen Weg und betrachtet den Roman (oder die Romane) als Kerntext (e), auf den/die mit Paratexten referenziert wird, dann gilt es nach der Funktion dieser Paratexte zu fragen. Im Roman *RLF* fährt der Protagonist Jan zu einem Termin nach London, um dort die Werbung für einen Turnschuh zu präsentieren. Der Termin als Inszenierung wird ausführlich beschrieben. Die Figur erhebt den „Revolutionssneaker“,⁷² der gleichzeitig als funktionales Luxusgut⁷³ semantisiert wird, zum Symbol „für Freiheit und den Kampf gegen Ungerechtigkeit“⁷⁴. Unter der Führung des real existenten Friedrich von Borries und der Aktivistin Slavia findet die Protestbewegung *RLF* ihren Weg in die textexterne Realität und stellt ebenfalls einen Sportschuh mit symbolischem Charakter her.⁷⁵ Der Schuh war nicht käuflich, sondern nur im Online-Spiel von *RLF* zu gewinnen⁷⁶ und damit einmal mehr funktionales Luxusgut – nun in der textexternen Realität. Gleichzeitig transportiert der Schuh als real existierendes Produkt den Verweis auf *RLF* als Gesamtprojekt und damit auch auf den fiktionalen Roman.

Die Protestgruppe mit ihren Produkten ist authentisch in ihrer Aktivität, denn sie engagiert sich auch in der außerliterarischen Wirklichkeit. Dies wiederum wirkt auf den Roman zurück und dessen Rezeption, denn durch die textexternen Elemente gewinnt das Framing des Erzähltextes auf einer weiteren Erzählebene an Gewicht: Friedrich von Borries stellt sich im Peritext des Romans als Berichterstatter dessen dar, was ihm an Unterlagen von Mikael Mikael zur Verfügung gestellt wurde. Die Erzählung um Jan und *RLF* wird als Bericht gerahmt. Fiktionalisierung sei notwendig, so heißt es in dem peritextuellen Kommentar, um die „notwendige Anonymität der Beteiligten zu wahren“⁷⁷. Auch hier oszilliert bereits der Roman zwischen Fiktion und Fakten.

Gewissermaßen andersherum funktioniert der Film über die Protestbewegung *RLF*, der auf ARTE ausgestrahlt wurde.⁷⁸ Der Film gibt vor, eine Dokumentation zu sein und präsentiert eine ähnliche Erzählung wie der Roman: der männliche Protagonist, diesmal Friedrich von Borries, erliegt (ebenso wie die fiktive Figur Jan aus dem Roman) dem Traum des Kapitalismus und will die *RLF*-Turnschuhe in Vietnam in Serie produzieren lassen. Der Film ist durchsetzt von faktualen Sachinfor-

⁷² Borries: *RLF*, 31.

⁷³ Vgl. Borries: *RLF*, 35–38.

⁷⁴ Borries: *RLF*, 31.

⁷⁵ Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 168.

⁷⁶ Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 171–174.

⁷⁷ Borries: *RLF*.

⁷⁸ Der Trailer ist auf der Webseite von Friedrich von Borries einsehbar: Friedrich von Borries: *RLF* (Film). URL: <https://www.friedrichvonborries.de/de/projekte/rlf-film> (6.11.2022).

mationen und anderen Faktizitätssignalen, endet allerdings im Abspann mit einem Interview der Schauspielerin Jana Klinge, die die Figur Slavia spielt. Die auf Textebene evozierte Ontologie – der Film ist eine Dokumentation über reale Personen – wird vom Peritext gebrochen: Slavia ist nur eine Figur, die von einer Schauspielerin verkörpert wird.

Auf Ebene des Gesamtkonstrukts RLF mit all seinen Texten findet sich diese Brechung durch die Funktionalisierung faktualer Kommunikation. RLF ist mit seinen Teilen ein Spiel im Transaktionsraum des Text- und diegetischen Rahmens. Die Textgrenze des Romans wird durch das transmediale Aufspannen der Diegese und das Ausnutzen der Rezeptionsgewohnheiten nicht als undurchlässige Grenze gesetzt, sondern als Möglichkeitsraum von Aushandlungsprozessen genutzt. Dabei ist die Frage danach, was RLF – Roman, Protestbewegung und das ganze Konstrukt – denn nun eigentlich ist, ob faktual oder fiktional obsolet, denn diese Frage lässt sich auch bei tiefgehender Interpretation des Textkosmos nicht beantworten. Vielmehr lassen sich Signale in die eine und andere Richtung identifizieren, die zeigen, dass die ontologische Opposition Fiktion und Fakten eher Skala oder Spektrum sein sollte. Das Projekt RLF spielt genau damit: Die Rezipierenden wollen wissen, ob es sich um eine fiktionale oder faktuale Geschichte handelt, aber das Konstrukt entzieht sich der Zuordnung, um gängige Rezeptionsmuster vorzuführen und somit die Wahrnehmung der Rezipierenden insgesamt zu schärfen. Bereits der Roman *RLF* stellt seine faktualen Anteile heraus, ebenso wie beispielsweise die transmedialen Paratexte *Geschäftsbericht* und *Dokumentation* mit ihren fiktionalen Anteilen irritieren. Und so lotet RLF als transmediales Konstrukt über verschiedene Medien-dispositive die Schnittstelle zwischen Fiktion und Realität aus. Die transmedialen Paratexte bilden für dem Roman *RLF* eine Schwelle, um die textinterne Diegese mit der Realität zu verbinden und so als „Zone [...] der Transaktion“⁷⁹ die zentrale Konfliktlinie des Romans auch außerhalb dessen zu verhandeln.

5 Fazit: Mit dem Paratext für fiktionale und faktuale Orientierungssignale sensibilisieren

Der Paratext fungiert als ein Orientierungssignal für die Rezeption seines Bezugstextes. Er kann Aufschluss darüber geben, ob ein Text als fiktional oder faktual zu bewerten ist. Gleichzeitig ist er ein besonderer Ort, der für fiktionale Texte den Übergang von der fiktiven Welt zur textexternen Realität bildet. Einige Texte

⁷⁹ Genette: Paratexte, 10.

machen sich diese Eigenschaft zunutze, indem sie ihre transmedialen Paratexte als paradoxe Orientierungssignale einsetzen. Denn ein transmedialer Paratext, der nicht außerhalb der Erzählwelt, sondern intradiegetisch verortet ist, hebt die Grenzen eines Textes als Grenzen seiner fiktiven Welt auf. Der Paratext ist dann ambivalentes Zeichen, weil er in einer fingierten Kommunikationssituation verortet ist, die als solche nur aufzulösen ist, wenn die Referenz zum Kerntext bekannt ist. Außerdem sind transmediale Paratexte häufig vorgeblich faktuale Kommunikate, wie der Ratgeber *Dein Erfolg* zum Roman *Unterleuten* oder das Projekt RLF mit seinen vielfältigen transmedialen Paratexten zeigt. Als Paratexte zu RLF wirken die Twitter-Kommunikation, der Geschäftsbericht, die Produkte etc. auf ihren Bezugstext den Roman zurück und stellen dessen Rezeption infrage. Dieses Vorgehen ist funktional für die Gesamtaussage des Projekts und fügt sich nahtlos in die Erzählstruktur des Romans ein, deren zentrale Bedeutung darin besteht, Fiktion und Realität als ununterscheidbar erscheinen zu lassen.

Mit diesem Wissen eignet sich das Beispiel RLF, aber vor allem das theoretische Konzept des (transmedialen) Paratextes hervorragend, um kritische Medienkompetenz zu stärken. Denn sich in der heutigen digitalisierten Welt zurechtzufinden und daran teilzuhaben, hängt eng mit der Fähigkeit zusammen, Kommunikate jeglicher medialer Provenienz nach fiktionalen oder faktualen Anteilen bestimmen zu können. Ein Weg, um die gesellschaftliche Fähigkeit der Unterscheidung zwischen Fiktion und Fakten zu fördern, ist die Arbeit mit den Erkenntnissen aus der literaturwissenschaftlichen Fiktionsforschung und dem erweiterten Paratextualitätskonzept. So verhilft die intensive Auseinandersetzung mit transmedialen Paratexten dabei, der primären Herausforderung unserer Zeit zu begegnen, wie sie der Club of Rome in seinem aktuellen Bericht formuliert: Kompetent darin zu werden, zwischen Fakten und Fiktion zu unterscheiden.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M. 1951.
- Birke, Dorothee und Birte Christ: Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. In: *Narrative* 21 (2013), H. 1, 65–87.
- Borries, Friedrich von: RLF (Film).
- Borries, Friedrich von: 1 WTC. Berlin 2011.
- Borries, Friedrich von: RLF. Das richtige Leben im falschen. Berlin 2013.
- Borries, Friedrich von und Anne Levy: Zum Beispiel RLF. In: *Kunst und Wirklichkeit heute*. Affirmation – Kritik – Transformation. Hg. von Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy et al. Bielefeld 2015, 159–178.

- Dembeck, Till: Text ohne Noten? Der Ort von Anmerkung und Digression bei Rabener und Jean Paul. In: Bernhard Metz, Sabine Zubarik und Thorsten Bothe: Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten. Berlin 2008, 149–167.
- Dixson-Declevé, Sandrine et al.: Earth for All. Ein Survivalguide für unseren Planeten. München 2022.
- Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München 1994.
- Erdbrügger, Torsten: Autofiktionen der Creative Industries. Subversive Selbstvermarktung als ‚Künstlerkritik‘ am *richtigen Leben im falschen*. In: Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik. Hg. von Elke Sturm-Trignoakis et al. Frankfurt a. M. 2017, 227–240.
- Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.
- Genette, Gérard: Einführung in den Architext [frz. 1979]. Stuttgart 1990.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1992.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [frz. 1982]. Frankfurt a. M. 1993.
- Gortz, Manfred: Dein Erfolg. München 2018.
- Gray, Jonathan: From Spoilers to Spinoffs: A Theory of Paratexts. New York und London 2010.
- Gray, Jonathan: Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts. New York 2010.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1977.
- Hapke, Thomas: Informationskompetenz anders denken – zum epistemologischen Kern von „information literacy“. In: Handbuch Informationskompetenz. Hg. von Wilfried Sühling-Strohmeier. Berlin und Boston 2016, 11–29.
- Hohnsträter, Dirk: Vollends. In: Ästhetische Praxis. Hg. von Michael Kauppert und Heidrun Eberl. Wiesbaden 2016, 235–246.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven der literarischen Anthropologie. Frankfurt a. M. 1993.
- Jenkins, Henry: Transmedia Storytelling 101. URL: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (28.1.2022).
- Jenkins, Henry: Convergence culture. Where old and new media collide [2006]. New York 2008.
- Kablitz, Andreas: Literatur, Fiktion und Erzählung. In: Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Hg. von Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider. Stuttgart 2008.
- Kellner, Douglas und Jeff Share: Critical Media Literacy, Democracy, and the Reconstruction of Education. Media Literacy: A Reader 2007.
- Kuhn, Roman: Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext. Berlin und Boston 2016.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München 1972.
- Mikael, Mikael: Datenschutz. URL: <https://www.mikaelmikael.com/de/datenschutz> (13.12.2022).
- Mikael, Mikael: RLF. Jahresbericht RLF/Annual Report. Berlin 2014.
- Mikael, Mikael: RLF. Gibt es ein „richtiges Leben im Falschen“? URL: <https://www.mikaelmikael.com/de/publikationen/rlf> (16.11.2022).
- Moennighoff, Burkhard: Goethes Gedichttitel. Berlin und New York 2000.
- Nickel-Bacon, Irmgard, Norbert Groeben und Margit Schreier: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: Poetica 32 (2000), 267–299.
- Pollak, Guido et al.: Interdisziplinäre Grundlagen der Information and Media Literacy (IML). Theoretische Begründung und (hochschul-)didaktische Realisierung – Ein Positionspapier.

- In: PAradigma – Beiträge aus Forschung und Lehre aus dem Zentrum für Lehrerbildung und Fachdidaktik. Information and Media Literacy. Hg. von Jessica Knauer und Amelie Zimmermann. Salzweg 2019, 9–129.
- Renner, Karl N.: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Hg. von Gustav Frank und Wolfgang Lukas. Passau 2004, 357–381.
- Ryan, Marie-Laure: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität. In: Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Hg. von Karl N. Renner, Dagmar von Horff und Matthias Krings. Berlin 2013, 88–138.
- Thoss, Jeff: Einbruch der Wirklichkeit: Metaleptische Enden transmedial. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 209–225.
- Voss, Christiane: Es Ist, Als Ob. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. Boston 2009.
- Wegmann, Thomas, Torsten Voß und Nadja Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung. In: „Drumherum geschrieben“. Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hg. von Torsten Voß. Hannover 2019, 7–33.
- Weinrich, Harald: Positionen der Negativität. München 1975.
- Wolf, Werner: Fiktion: Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien? In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 227–244.
- Zeh, Juli: Unterleuten. München 2016.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001.
- Zipfel, Frank: Ein institutionelles Konzept der Fiktion – aus einer transmedialen Perspektive. Überlagerungen zur Fiktionalität von literarischer Erzählung und theatraler Darstellung. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 19–43.
- Zipfel, Frank: Fiktionssignale. In: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin und Boston 2016.

