

Transmediale Fiktionen

Dissertation zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie
an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg

vorgelegt von
Christoph Klimmer
aus Erlenbach am Main

Hamburg 2019

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Februar 2020

Erstgutachter: Prof. Dr. Knut Hickethier (Institut für Medien und Kommunikation,
Universität Hamburg)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Stuhlmann (Department of Modern Languages and
Cultural Studies, University of Alberta)

Mein größter Dank gebührt Prof. Dr. Knut HICKETHIER und Prof. Dr. Andreas STUHLMANN, ohne deren Zutrauen und Unterstützung ich diese Arbeit nicht hätte fertigstellen können, sowie Sebastian BARTOSCH für sein unermüdliches und sorgfältiges Lektorat. Auch Julia SCHUMACHER und Katja SCHUMANN danke ich für ihre Hilfe in der Frühphase.

Für Anna, Lene und Josi.

Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit entwickelt ein Fiktionsmodell, das vor allem den folgenden drei Kriterien genügen soll:

Es ist (1) transmedial gültig und berücksichtigt dabei dennoch die Bedeutung medialer Präsentationsformen für die Fiktionskonstitution. Es hält (2) eine Erklärung dafür bereit, wie das Referenzverhältnis zwischen fiktionalen Texten und der außerfiktionalen Welt beschrieben werden kann. Es lässt sich (3) an konkrete Einzelfälle rückbinden und ist für Fallanalysen brauchbar.

Die Arbeit analysiert dafür zunächst zwei Beispieltexpte, die deshalb von besonderer Relevanz sind, weil ihnen Gerichtsurteile über ihren Fiktionscharakter anhängen. Die Analyse zeigt auf, dass selbst juristische Urteile keine hinreichend ausdifferenzierte Fiktionstheorie zur Grundlage haben und dokumentiert die Notwendigkeit, die Prinzipien der Fiktionskonstitution entsprechend auszuarbeiten.

In der Folge werden im Rahmen einer Diskursanalyse, in deren Zuge Ansätze zur Fiktionstheorie vor allem aus der Literaturwissenschaft und der Sprachphilosophie bewertet werden, verschiedene Theoriebausteine erweitert, miteinander in Beziehung gesetzt und schließlich zu einem eigenständigen Fiktionsmodell zusammengeführt.

Dieses Modell begreift Fiktion als Resultat eines kommunikativen Verhältnisses zwischen den beteiligten Instanzen Autor, Rezipient und Text. Als theoretische Folie dient dabei der hypothetische Intentionalismus, der diese Instanzen miteinander ins Verhältnis setzt und es dadurch ermöglicht, Bedingungen für die jeweiligen Instanzen zu etablieren, die für das Zustandekommen fiktionaler Kommunikation entscheidend sind. Besonderes Merkmal dieses Modells ist die Würdigung der Bedeutung der medialen Verfasstheit eines Textes für die Fiktionskonstitution: Es wird ein transmediales Fiktionsprinzip konstatiert, in das die Medialität eines Textes als von Konventionen abhängiges fiktionsinduzierendes Merkmal eingearbeitet ist.

Eingebettet in dieses Modell wird zuletzt ein Instrument, durch das die Relation zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion messbar wird: Fiktionen werden als fiktive Welten begriffen, die in ihrem Inventar und ihrer Binnenlogik mit der ‚realen‘ oder ‚aktualen‘ Welt über konkrete Kriterien in eine Zugangsrelation gesetzt werden können.

Abstract

The thesis develops a concept of fictionality which serves the following three main goals:

It establishes (1) a model of fictionality which is applicable across media but at the same time acknowledges the significance that an artefact's mediality may have in the act of fiction-making. It provides (2) a description of the conditional reference between a work of fiction and the non-fictional world. It is (3) applicable to and provides an analytic framework for concrete case studies.

To prepare the deduction of this model, the thesis analyses two exemplary texts, both of which bear a particular relevance for its argumentation, as they have been subject to juridical verdicts on their respective fictional nature. These case studies yield the conclusion that even juridical verdicts lack a sufficiently refined transmedial theory of fiction and thus show the need to specify the principles of fiction-making.

To address this deficit, the thesis engages in a discourse analysis of concepts of fictionality, mainly seeking references in literature studies and analytic philosophy. Within that discourse analysis, various theoretical approaches are evaluated, extended and set in relation to each other to eventually arrive at a discrete transmedial model of fictionality.

This model focusses on the communicative aspect of fiction-making and bases its structure on the relation between the three instances that are involved: author, recipient, and text. It imports the concept of hypothetical intentionalism, which allows to define conditions that prove to be crucial for fictional communication across all involved instances. A notable feature of the model is that it caters for the significance of an artefact's mediality, as it suggests that mediality is to be considered as a textual characteristic that indicates fictionality.

Also embedded into the model is an instrument that allows to measure the relation between a work of fiction and the non-fictional world: Works of fiction are considered to be 'fictional worlds' that stand in an accessibility relation to the 'actual' world by virtue of qualifiable criteria such as inventory and internal logical coherence.

Inhalt

1	Einleitende Bemerkungen.....	8
1.1	Begriffsverwendung	20
1.2	Mediale Grenzfälle und terminologische Unschärfe.....	23
2	Theoretische Grundlagen der Fiktionsdebatte.....	31
2.1	Etymologischer Ursprung des Fiktionsbegriffs.....	32
2.2	Dichtung bei Platon.....	32
2.3	Fiktion als Unwahrheit	37
2.4	Fiktion im wissenschaftlichen Diskurs	45
3	Fiktion <i>de jure</i>: Die Fälle <i>Esra</i> und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX.	49
3.1	<i>Esra</i>	51
3.1.1	<i>Das Urteil und seine Begründung.....</i>	<i>54</i>
3.1.2	<i>Die zweidimensionale Je-desto-Formel.....</i>	<i>56</i>
3.1.3	<i>Textgestaltung.....</i>	<i>64</i>
3.1.4	<i>Abweichende juristische Bewertungen</i>	<i>66</i>
3.1.5	<i>Urteile über das Urteil.....</i>	<i>67</i>
3.2	DER BAADER MEINHOF KOMPLEX	76
3.2.1	<i>Film und Paratext.....</i>	<i>77</i>
3.2.2	<i>Stefan Aust: Autor, Drehbuchautor, Filmfigur</i>	<i>79</i>
3.2.3	<i>Film als Rekonstruktion von Geschichte.....</i>	<i>80</i>
3.2.4	<i>Das Urteil und seine Begründung.....</i>	<i>83</i>
3.3	<i>Esra</i> und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX: Anschlussfragen für eine Fiktionstheorie.....	96
3.3.1	<i>Fiktionskonstitution</i>	<i>97</i>
3.3.2	<i>Text und Medialität.....</i>	<i>98</i>
3.3.3	<i>Welt und Referenz.....</i>	<i>100</i>
4	Transmediale Fiktion	103
4.1	Fiktion als Produkt einer Intention.....	104
4.2	Fiktion als Ausdruck von Intention: <i>Uttering fiction</i>	125
4.3	Fiktion als Praxis.....	130
4.4	Fiktion als Rekonstruktion im Zuge der Rezeption	147
4.5	Fiktion als Textfunktion	169

5	Zusammenführung: Fiktion als Rekonstruktion einer Intention	180
5.1	Akteure und Modi der Hypothesenbildung.....	184
5.2	Hypothesenbildung im Zuge der Rezeption.....	187
5.3	Zusammenfassung.....	188
6	„Welt“ als Anwendungskategorie für Fiktionen	199
6.1	Fiktive Welten als mögliche Welten	199
6.2	Fiktive Welten und die aktuale(n) Welt(en).....	201
6.2.1	<i>Das Prinzip der geringsten Abweichung</i>	<i>202</i>
6.2.2	<i>Das Relevanzprinzip</i>	<i>204</i>
6.2.3	<i>Ein Text – viele Welten? Fiktive Welten und Intersubjektivität</i>	<i>206</i>
6.3	Das Verhältnis zwischen fiktiver Welt und aktueller Welt	209
6.3.1	<i>Die Zugangsrelation</i>	<i>211</i>
6.3.2	<i>Ausarbeitung und Anwendung von Ryans Typologie.....</i>	<i>214</i>
6.3.3	<i>Spezifika der Darstellungen: Raum, Zeit, Narration und Figurenzeichnung</i>	<i>217</i>
6.4	Zugangsrelation und Thesenbildung	230
6.5	Zusammenfassung.....	232
7	Schlussbetrachtungen	233
8	Literatur- und Medienverzeichnis.....	245

1 Einleitende Bemerkungen

Fiktionen sind allgegenwärtig. Sie treten in allen erdenklichen Formen, Formaten und medialen Präsentationsformen auf. Sie begegnen uns als mündlich erzählte Geschichte, als schriftsprachlicher Text, als audiovisuelles Artefakt, als Theaterinszenierung, als Radiohörspiel oder als Performancekunst. Wir weisen Filmen wie Hörspielen oder Romanen das Attribut ‚fiktional‘ zu, schließen aber auch solche Formen in unsere Rede von ‚Fiktionen‘ ein, die über die alltägliche Begriffsverwendung hinausgehen: etwa heuristische Werkzeuge oder Simulationen von Realität wie physikalische Versuchsanordnungen, logische Gedankenexperimente oder (Nach-)Erzählungen und Re-Inszenierungen tatsächlicher Ereignisse (wie etwa in der forensischen Kriminalistik). Hier fingieren sogenannte fiktionale Anordnungen, die vornehmlich einem Erkenntnisgewinn verpflichtet sind, Prämissen, um alternative Konklusionen zu ermöglichen.

Fiktionen können von einem Gegenüber in einer bilateralen Gesprächssituation im Augenblick der Erzählung erdacht und gebildet werden oder sich längst durch Artefakte und kulturelle Praktiken zur Rezeption derselben manifestiert haben. Sie können historische Dokumente des fiktionalen Erzählens sowie fiktionale Dokumente historischer Ereignisse sein. Sie stellen Erzählszusammenhänge her, für die andere Regeln gelten als für faktische Erzählungen und für die Kriterien wie Wahrhaftigkeit oder Plausibilität keine oder zumindest eine andere Bedeutung haben. Dadurch können Fiktionen einen Möglichkeitsraum ausbilden, in dem Imaginiertes unabhängig von seiner Referenz zur aktuellen Welt verhandelt werden kann. Fiktionen stehen dadurch immer in einem Spannungsverhältnis zu dem, was wir als Realität begreifen und anerkennen, sowie zu dem, was als faktisch gesichert gilt, was letztlich also als ‚wahr‘ verstanden wird. Teil dieses Spannungsverhältnisses ist es, dass reale Ereignisse, Personen, Orte oder Objekte – gewissermaßen also das Inventar der aktuellen Welt – fiktionalisiert werden und vollständig, in Teilen oder in modifizierter Weise in den fiktionalen Systemzusammenhang integriert werden können.

Der US-amerikanische Autor David Foster Wallace, der neben Romanen wie *Infinite Jest* (1996) ebenfalls Essays und akademische Texte¹ veröffentlichte, hat sich im Jahr 2004 in einem Interview mit David Kipen für die *City Arts & Lectures*² unter anderem dazu eingelassen, worin für ihn der größte Unterschied zwischen dem Verfassen fiktionaler Literatur und nichtfiktionalen Texten bestehe. In Wallace' Werk wiederholt sich das Motiv der Selbstreflexivität der handelnden Agenten häufig. Seine Figuren, aber auch die Autoreninstanz bewegen sich dabei auf mehreren reflexiven Ebenen, auf denen ihre Situierung in einer spezifischen Konstellation (und wiederum die Reflexion über diese Situierung) verhandelt wird. Dazu gehört ebenfalls die Selbstbeobachtung des Schriftstellers beim Produzieren von Texten, vor allem hinsichtlich der Frage, inwieweit ein Autor aus der Generation Wallace' (Jg. 1962) sich von seiner Prägung durch Erzählungen, die aus dem Fernsehen und der Werbung stammen und daher entweder auf die unmittelbare Stimulanz und Gratifikation des Rezipienten angelegt sind, einen kommerziellen Zweck verfolgen oder beides, zu emanzipieren vermag, um spezifisch literarische Erzählungen überhaupt noch erzeugen zu können.³ Vor diesem Hintergrund wird Wallace gefragt, inwieweit er sich als „notice machine“, also als Wahrnehmungsmaschine, begreife, die dazu in der Lage sei, durch besonders genaue Beobachtung gesellschaftlicher und kommunikativer ‚Szenerien‘ („scenes“) auch in der Fiktion Tableaux, Figuren und Konstellationen zu kreieren, die einerseits detailreich beschrieben seien und daher ‚echt‘ wirkten, die andererseits aber auch immer wieder in der Beobachtung eines Metadiskurses aufgingen. Der folgende kurze Wortwechsel entsteht:

Wallace: I know that one of the things that is very hard for me about non-fiction is that there is just so much freaking real stuff in any scene, whereas in fiction, you are really pulling it out of nothing and you choose how much stuff is there.

Kipen: But you're not choosing among a pre-existing array of...

¹ Neben seinem Essayband *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments* (Wallace 1997) ist hier vor allem *Fate, Time, and Language: An Essay on Free Will* (Wallace 2011) zu erwähnen.

² Das vollständige Interview ist auf der Website des *David Foster Wallace Audio Project* abrufbar, siehe Kipen/Wallace (2004).

³ Wallace, der sich selbst als abhängig vom Fernsehen versteht, führt seine Beobachtungen dazu, wie die Gratifikationsmaschine Fernsehen die Erzählweise auch nicht telemedialer Texte änderte, vor allem in seinem Essay „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction“ (Wallace 1997, S. 21–82) aus.

Wallace: Not unless I'm deeply out of touch with what's real.
(Kipen/Wallace 2004, 20:17–20:37)

Natürlich weiß gerade Wallace, dass die von ihm hier implizierte Dichotomie zwischen dem ‚Realen‘ und ‚Fiktionalen‘, womit er hier eher ‚Erfundenes‘ zu meinen scheint, so nicht haltbar ist. Seine Pointe zielt ohnehin auf etwas anderes ab: dass die Realität in ihrer Ereignisdichte und ihrem Angebot an Eigenschaften, Begebenheiten, Charakteren und – so lässt sich im Sinne Wallace’ hinzufügen – auch in ihrer Absurdität der Fiktion immer überlegen ist. Diese Ereignisdichte, die in jeder realen Szenerie beobachtet werden kann, stellt nun den Autor eines nichtfiktionalen Textes vor die Herausforderung, den vielfältigen Bedeutungs- und Zuschreibungsebenen der Konstellation gerecht werden zu müssen. Angesichts des Reichtums einer jeden realen Szene, so lässt sich im Sinne Wallace’ ergänzen, ist das ein aussichtsloses Unterfangen. Damit wird das Schreiben von nichtfiktionalen Texten notwendig zu einem Akt der Auslassung. Da ein Autor nie das komplette Geflecht aller Bestandteile der Realität beschreiben kann, muss er zwangsläufig selektieren und perspektivieren. Das Schreiben fiktionaler Texte wiederum, so Wallace sinngemäß, bestehe indes aus der umgekehrten Operation: Der Autor selbst entscheidet, „how much stuff is there“, also wie viel Detail und Kontext er einer Szene zuschreiben möchte. Er konstruiert die Konstellation und, so ließe sich hinzufügen, tut das unabhängig davon, ob er sich dabei erdachten oder realen Materials bedient. Interessant ist hier die Nachfrage des Interviewers, der wissen möchte, inwieweit sich Wallace selbst beim Produzieren eines fiktionalen Textes dabei aus einem Bestand bereits existierender Elemente bediene. Wallace’ Antwort, wonach er das nur dann tue, wenn er jeden Sinn für die Realität verloren habe, lässt sich bei aller Koketterie auch als Argument dafür verstehen, dass es für das Kreieren fiktionaler Texte keinen Unterschied mache, ob der „stuff“, also der Gegenstand einer Szene, aus Elementen schöpfe, die als ‚real‘ gälten oder die ‚erdacht‘ seien. Wallace bringt somit zwei entscheidende Punkte zum Vorschein: Zum einen die Idee, dass nichtfiktionale Texte Produkte autorengesteuerter Perspektivierung und Auslassungen sind, wohingegen fiktionale Texte Produkte autorengesteuerter Synthesen und bewusster Zuschreibungen sind. Zum anderen bleibt der Gedanke stehen, dass es für die Fiktionalität eines Textes gänzlich irrelevant ist, ob diese Synthesen und Zuschreibungen aus realen oder erdachten Elementen bestehen.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass die kulturelle Praxis, die wir anwenden, wenn wir Fiktionen rezipieren, die Fiktionalität des Textes stets in den Vordergrund zu rücken scheint. Auch dann, wenn ein fiktionaler Text Versatzstücke enthält, die wir als Abbildungen oder Beschreibungen der Realität erkennen, nehmen wir ihn zunächst als Fiktion wahr. Wir binden die Versatzstücke in unser Rezeptionserlebnis der Fiktion ein, betrachten sie im Zusammenhang der Erzählung und offenbar nur nachrangig auch als Weltbeschreibung. Wir lassen uns durch diese Versatzstücke in unserem ästhetischen Rezeptionserlebnis der Fiktion tendenziell nicht stören, verarbeiten etwa eine Aneinanderreihung fiktionaler und fiktionalisierter Erzählelemente zu einem konsolidierten Ganzen, das unabhängig vom Referenzcharakter seiner einzelnen Elemente einer eigenständigen Plausibilität und einer inhärenten Logik verpflichtet ist.

Schon allein durch die scheinbar banale Beobachtung, dass in Fiktionen Elemente des Inventars der realen Welt vorkommen, sowie durch Wallace' Hinweis darauf, ein Autor könne sich beim Verfassen eines fiktionalen Textes frei aus dem Bestand aktueller und imaginierten Elemente bedienen, wird dieses Spannungsverhältnis zwischen Realität und Fiktion zu einem ergiebigen Forschungsgegenstand. Wenn es einerseits möglich ist, ‚Reales‘, ‚Faktisches‘, ‚Wahres‘ in fiktionalen Texten zu verhandeln, und es andererseits ebenfalls gängig ist, Mögliches und Unmögliches, Imaginiertes oder Kontrafaktisches zum Gegenstand der Erzählung zu machen, dann muss außerdem beleuchtet werden, inwieweit diese beiden Aspekte des fiktionalen Erzählens dabei auf den Überzeugungshorizont der Rezipienten einwirken können.

Offenbar ist Teil des Spannungsverhältnisses zur Realität, dass Fiktionen – unabhängig von Form, Funktion und Gebrauch – unser Verständnis von Welt maßgeblich prägen. Durch sie kann dargestellt werden, was jenseits des Gegebenen, des Aktualen, sein kann: Plausibles, Mögliches, Unwahrscheinliches, Unmögliches. Dabei können Fiktionen wertend sein. Modelle von Welt können als moralisch verwerflich oder erstrebenswert, als gesellschafts- oder individualethisch geboten, akzeptabel, normativ oder eben als unzulässig dargestellt werden. Sie können eine Haltung zu Gegebenheiten oder Variationen der Welt vermitteln. Sie können Gegenstände, Personen, Topoi oder Sujets, die wir aus der realen Welt kennen, aufgreifen und sie kommentieren (vgl. Koch 2015; Kuhn 2018; Pfeiffer 2015; Schröter 2016; Ventarola 2016). Trotz dieses

Spannungsverhältnisses zur Realität sollen Fiktionen in der Regel in ihrer Gesamtheit durchaus als solche erkannt werden. Ihre Rezipienten sollen sie als mehr oder weniger abgeschlossene und als von der außerfiktionalen Welt durch eine Art Fiktions-Realitäts-Demarkierung getrennte Zusammenhänge betrachten (vgl. u. a. Lavocat 2016). Wir lernen als Rezipienten, sie zu identifizieren, mit ihnen angemessen umzugehen und ihnen eine Bedeutung zuzuschreiben. Wenn Fiktionen dabei durch die Integration realer Orte, Ereignisse, Personen oder Objekte gleichzeitig eine Interpretation der außerfiktionalen Welt anbieten, so heißt das nicht, dass sie dabei nicht mehr Fiktionen sind. Fiktionen können sich Unwahrheiten, Lügen, kontrafaktischer Erzählungen, falscher Behauptungen und Imaginationen bedienen. Sie haben dabei jedoch eine ganz eigene Qualität, die sie von allen anderen kategorisch unterscheidet (vgl. u. a. Strässle 2018). In ihrem Verhältnis zur Realität haben Fiktionen auch eine historische Dimension. Wie wir Fiktionen produzieren und rezipieren, wie wir sie als Fiktionen erkennen, unter welchen Umständen und Bedingungen wir eine entsprechende Erwartungshaltung einem Text gegenüber einnehmen, unterliegt kulturellen Praktiken, aber auch technischen Entwicklungen, ästhetischen Moden oder sich wandelnden Gewohnheiten im Umgang mit medialen Angeboten. Daher können Fiktionen selbst auch historische Zeitdokumente sein, die als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung ebenfalls Aufschluss über eben jene kulturellen Praktiken im Umgang mit Fiktionen sowie über historische Betrachtungen der Welt, die Einzug in fiktionale Erzählungen gefunden haben, geben können.

Dabei sind Fiktionen nicht an ein Medium der Darstellung gebunden, sondern können als transmedial anschlussfähige Erzählungen über mediale Präsentationsformen hinweg (weiter-)erzählt werden (vgl. Ryan/Thon 2014; Thon 2018; Zipfel 2016). Dementsprechend können Fiktionen auch intertextuell erzählt werden. Ein fiktionaler Text kann Referenzen zu anderen – fiktionalen oder nichtfiktionalen – Texten enthalten und herstellen. Auf Motive, narrative Bausteine, Charaktere oder Entitäten fiktionaler Erzählungen kann außerhalb eines Textes sowohl in fiktionalen als auch in metafiktionalen (d. h. in der Rede *über* Fiktionen) Zusammenhängen Bezug genommen werden. Wir neigen sogar dazu, fiktiven Figuren etwa Eigenschaften zuzuschreiben, die wir, obwohl wir sie mitunter nicht einmal aus dem fiktionalen Erzählzusammenhang zitieren, dennoch für wahr halten. Doch worauf nehmen wir eigentlich genau Bezug, wenn wir etwa behaupten, Sherlock Holmes sei ‚ein typischer Brite‘? Welche

Implikationen hinsichtlich der Ontologie einer fiktiven Figur lassen sich in einer solchen Aussage aufspüren? Da es Sherlock Holmes nicht gibt und er (zumindest nach dem dem Wissen des Autors der vorliegenden Arbeit) in keiner der Geschichten und keinem der Romane von Sir Arthur Conan Doyle als ‚typischer Brite‘ bezeichnet wird, man sich also mit dieser Aussage nicht qua Operator⁴ auf eine dezidierte Textstelle beziehen kann, wäre es doch schließlich ebenso wenig wahr oder falsch zu behaupten, Sherlock Holmes sei ein untypischer Brite. Vor dem Hintergrund wäre es sogar weder wahr noch falsch zu behaupten, Sherlock Holmes sei *kein* Brite – schließlich existiert Holmes nicht, und nicht existierenden Objekten lassen sich schlechterdings Eigenschaften zuschreiben, die sie haben oder nicht haben. Bevor wir also über fiktive Entitäten und damit letztlich über Fiktionen sprechen können, müssen die Implikationen metafikционаler Rede geklärt sein – und damit natürlich auch das Verständnis davon, was wir unter ‚Fiktion‘ verstehen und wie wir auf fiktive Entitäten Bezug nehmen können.

Der Umgang mit Fiktionen, mit ihren potentiell vielschichtigen Bedeutungs- und Zuschreibungsebenen, mit ihrem stets gespannten Verhältnis zum Außerfiktionalen, zum Aktualen oder Realen, mit den in ihnen vorkommenden fiktiven Entitäten und Objekten erreicht also schon bei oberflächlicher Betrachtung eine Komplexität, die eine weiterführende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen zwingend erfordert. Umso erstaunlicher ist es, dass wir bei unserer alltäglichen, vorwissenschaftlichen und intuitiven Herangehensweise an Fiktionen zunächst keine Herausforderungen im Umgang mit ihnen zu kennen scheinen. Da wir sie erkennen und verstehen, sie ja sogar selbst jederzeit erschaffen können, da wir mit ihrer Verfasstheit in der Regel vertraut sind und die Praktiken der Rezeption von Fiktionen konventionalisiert und erlernt haben, hinterfragen wir die Form, die Funktion von Fiktionen sowie ihre konstituierenden Merkmale und ihre Referenz zur Realität meist nur dann, wenn der Text selbst – etwa durch Selbstreferenz auf seinen fiktionalen Charakter oder durch das

⁴ Der Fiktionsoperator, der in der Modallogik wahrheitswertfähige metafikционаle Aussagen ermöglicht, lautet ‚Gemäß des fiktionalen Textes T(f) ist es wahr, dass...‘. Entscheidend ist hierbei, dass der logische Operator die Rede *über* Fiktionen dem Problem entzieht, dass Aussagen über nicht existierende Objekte (und damit auch über fiktive Gegenstände) weder wahr noch falsch sein können. Näheres über die Implikationen des Gebrauchs dieses Operators für metafikционаle Rede findet sich unter vielen anderen bei Künne (1983, S. 317 ff.) oder, im Anschluss an Künne, bei Werner (2014, S. 146 ff.).

Ausstellen des Gegenstands seiner Erzählung als nichtfiktional – dazu auffordert. Ist angesichts dieser Beobachtung eines eher unproblematischen Umgangs mit Fiktionen ihre Problematisierung lediglich eine selbstreferenzielle Debatte innerhalb des akademischen Diskurses?

Um diesem Verdacht entgegenzuwirken und um die Relevanz der Fragestellung zu dokumentieren, will sich die vorliegende Arbeit nach einigen einleitenden Bemerkungen zum theoretischen Kontext dem Problemkomplex zunächst dadurch annähern, dass zwei Einzelfälle, die aufgrund verschiedener Merkmale als herausragend relevant für die Fiktionsdebatte betrachtet werden und über deren Fiktionscharakter aufgrund zu vergleichender gerichtlicher Urteile sogar juristisch befunden wurde, vor dem Hintergrund einer medientheoretischen Beurteilung analysiert werden. Es handelt sich dabei um Maxim Billers Roman *Esra* (Erstauflage 2003) sowie um den Spielfilm *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* (D 2008, Uli Edel).

Die Auseinandersetzung mit diesen beiden Texten und den Urteilen über deren Fiktionscharakter führt schließlich zu einer Zusammenschau all jener Punkte und Fragen, die in Ermangelung einer literatur- oder medienwissenschaftlichen Perspektivierung des Gegenstands durch die Gerichte in den Urteilen bestenfalls angerissen werden. Ziel ist es in der Folge, einige der wichtigsten Denkansätze zur Fiktionstheorie in einem theoretischen Rahmenmodell zu konsolidieren, mithilfe dessen die Theorien auf ihre Validität und Anschlussfähigkeit überprüft werden können. Leitende Prämisse der diskursiven Argumentation dieser Arbeit wird dabei sein, die Befunde der Theoriekritik immer auch auf ihre Anwendbarkeit hin überprüfen zu können, sie also auf den Gegenstand – einen konkreten Text – anwenden zu können.

Im geisteswissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahrzehnte hat sich um den Forschungsbereich *Fiktionalität* eine rege Debatte entsponnen. Zahlreiche Publikationen aus verschiedenen Disziplinen zu unterschiedlichen Aspekten zeugen dabei von einem enormen Spektrum des Erkenntnisinteresses (vgl. Werner 2014). Dies führt im Umkehrschluss dazu, dass aus einer Fülle von unterschiedlichen Ansätzen eine Vielzahl divergierender Schlussfolgerungen entspringt, die die Eigenständigkeit und somit die Differenzierungsqualität der zentralen Begriffe der Debatte zu unterlaufen drohen. Konsequenz dieser Entwicklung ist zusehends, dass Terme inter-, aber auch

intradisziplinär mit verschiedenen Implikationen versehen und in mitunter inkompatiblen Bedeutungszusammenhängen verwendet werden. Der Literaturwissenschaftler Frank Zipfel spricht vor diesem Hintergrund pointiert von der „Heterogenität der Begriffsbestimmungen“ (2001, S. 14–19) in der Fiktionalitätsdebatte und bemängelt damit das Fehlen eines Alleinstellungsmerkmals, eines Differenzierungskriteriums, mit dessen Hilfe die Begriffsverwendung über die einzelnen Forschungsschwerpunkte und Partikularinteressen hinweg einheitlich strukturiert werden könnte.

Angesichts der schieren Quantität an Fachliteratur über Fiktionalität einerseits und der offensichtlichen Ausdehnung des Phänomens auf nichtliterarische Medienangebote (wie etwa Filme, Fernsehspiele, Theaterinszenierungen, aber auch Werke der bildenden Kunst usw.) andererseits ist es erstaunlich, dass die meisten Fiktionstheorien auf den Gegenstandsbereich der Literatur beschränkt bleiben, andere mediale Präsentationsformen also meist negieren oder lediglich randständig verhandeln.⁵ Hinzu kommt, dass diese Beschränkung auf die Literatur meist *en passant*, also ohne Begründung vorgenommen wird. Eine Ausnahme bildet hier Zipfel mit seiner Studie *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (2001), der das Argument gegen die Integration anderer medialer Textformen in seine Theoriebildung aus der Mahnung ableitet, dass mögliche „Parallelisierungen“ verschiedener Künste zu „weiteren terminologischen Komplikationen“, somit also zu zusätzlicher Konfusion führten (ebd., S. 24 f.; vgl. Chatman 1990, S. 124), sie daher also erst dann zulässig seien, wenn man das Theoriefeld eines einzigen medialen Gegenstandsbereichs (und hier handelt es sich wieder um die literarische Fiktion) hinreichend präzise bestimmt habe. Schließlich, so die Schlussfolgerung Zipfels, sei dann auch gewährleistet, dass die Ergebnisse der Ausweitung auf andere Medien offen erschienen. Ein solches Vorgehen birgt jedoch ein fundamentales Problem in sich: Erkennt man schließlich die Prämisse an, dass es sich etwa bei literarischen und bei filmischen Fiktionen um dasselbe grundlegende Phänomen in verschiedener medialer Ausformung handelt, so muss eine Fiktionstheorie *a priori* transmedial ausgerichtet sein, die verschiedenen medialen Präsentationsformen, in denen Fiktionen verfasst sein können, also von Beginn an berücksichtigen und etwaige

⁵ Die viel beachtete Ausnahme hierzu bildet Kendall Walton, dessen Fiktionskonzept ausdrücklich alle Künste einbezieht (vgl. Walton 1990). Eine Auseinandersetzung mit Walton findet sich in Kapitel 4.5.

unterschiedliche Prinzipien der Fiktionalitätskonstitution einzelner medialer Formen in die Theoriebildung über Fiktionalität integrieren.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass diese Prämisse keineswegs selbstverständlich ist. So existiert ein starker Theorieimpetus aus der Sprachphilosophie, der die Fiktionskonstitution an die faktische intentionale Haltung rückbindet, mit der ein Autor bzw. ein Sprecher eine Proposition äußert. Die Voraussetzung für Fiktion ist demgemäß also immer eine durch den Autor hergestellte (und durch seine Intention verbürgte) Funktion von Rede, gewissermaßen also ein Modus der Sprache, der beim Erstellen der Rede (oder des Textes) angewandt wurde. Dieser Modus ist an die Behauptung gebunden, die in einem Text geäußert wird, da er der Behauptung, *dass n*, gewissermaßen einen kommunikativen Rahmen verleiht, wodurch wiederum der propositionale Gehalt einer Äußerung in den Mittelpunkt rückt.⁶

Wenn Fiktion also ein Modus der Sprache ist und darüber hinaus in Abhängigkeit dazu steht, *wie* Behauptungen geäußert werden, bleiben Textformen, bei denen man nicht ohne weiteres davon ausgehen kann, dass sie angesichts ihrer medialen Verfasstheit dazu in der Lage sind, Äußerungen mit propositionalem Gehalt zu vollziehen, wie etwa bei Filmen, implizit ausgeschlossen.⁷ Trifft dies zu, so müsste es sich etwa bei filmischen Fiktionen um ein anderes Phänomen handeln als bei literarischen, da das Kriterium, das die Theorie für die Fiktionskonstitution aufstellt, sich notwendig auf (schrift-)sprachliche Textformen beschränkt. Diese Schlussfolgerung ist jedoch nicht nur kontraintuitiv; durch sie verlöre der Begriff der Fiktionalität in einer weiteren Hinsicht die Differenzierungsqualität, benötigte man für seine Verwendung dann schließlich immer auch ein Attribut wie ‚literarisch‘ oder ‚filmisch‘, um seinen Geltungsbereich definieren zu können.

⁶ Eine Proposition wird hier im semantischen Sinn zunächst verstanden als Gehalt eines Satzes. Die Proposition des Satzes ‚Marie steht‘ ist, dass Marie steht. „Eine, wenn nicht die zentrale Eigenschaft von Propositionen ist, dass sie wahr oder falsch sein können.“ (Pafel/Reich 2016, S. 11)

⁷ Ob und inwieweit man bei Filmen oder anderen nichtsprachlichen Texten von einzelnen Propositionen einer Bildsprache sprechen kann, soll hier nicht abschließend verhandelt werden. Eine systematische Herleitung einer filmischen Fiktionstheorie auf der Grundlage der Rolle von Propositionen in sprachlichen Fiktionen findet sich bei Jonas Koch (2015, S. 32–43, 61 ff.).

Das Argument, so die grundlegende These der Arbeit, muss sich also ins Positive wenden lassen: Wenn alle Formen fiktionaler Darstellungen – unabhängig von ihrer jeweiligen medialen Präsentationsform – als dasselbe Phänomen zu betrachten sind, muss es ein gemeinsames Merkmal, ein medienübergreifendes Prinzip der Fiktionskonstitution geben. Genau hier will die Arbeit ansetzen. Es soll darum gehen, ein umfassendes und transmediales Prinzip der Fiktionskonstitution zu isolieren, das allerdings ebenfalls die Relevanz der verschiedenen Medialitäten und deren Einflussnahme auf den Prozess der Fiktionsbildung berücksichtigt. Ziel ist es, eine Fiktionstheorie zu entwickeln, die einerseits die transmediale Gleichartigkeit des Phänomens anerkennt, die andererseits aber nicht vernachlässigt, dass im Prozess der Fiktionskonstitution die Medialität des zugrunde liegenden Textes eine entscheidende Rolle spielt. Um ein solches Konzept entwickeln zu können, soll aus genannten Gründen gerade nicht – wie Zipfel letztlich vorschlägt – versucht werden, bestehende Theorieansätze aus der Literaturwissenschaft transmedial zu applizieren, indem Begriffe adaptiert oder Prinzipien übernommen werden (vgl. 2001, S. 323 f.). Vielmehr soll versucht werden, eine eigenständige transmediale Fiktionstheorie zu entwickeln, unter der die verschiedenen medialen Spielformen versammelt werden können. Gleichwohl muss diese Arbeit von bestehenden Ansätzen ausgehen, diese auf interne Plausibilität und auf ihr Potenzial hinsichtlich einer einheitlichen Fiktionstheorie prüfen. Da in der Forschung die Beschäftigung mit der Literatur dominiert, wird die Verhandlung literaturwissenschaftlicher Fiktionstheorien auch hier viel Platz einnehmen.

Dabei bezieht die Arbeit ihre Relevanz jedoch nicht nur aus dem genannten akademischen Forschungsdefizit – dem Mangel an einer transmedialen Fiktionstheorie –, sondern ebenfalls aus der Feststellung heraus, dass angesichts zunehmender Medienangebote, die eine Unschärferelation im Spannungsverhältnis Fiktion/Nicht-Fiktion offenbaren, ein gesicherter Umgang mit der Kategorie der Fiktion zusehends erschwert wird. Aus dieser Entwicklung, die etwa bei Vinzenz Hediger eine ontologische Angst auslöst⁸ und die, so

⁸ Hediger beschreibt die Besorgnis, die Mitwirkende des Dokumentarfilmemachers Michael Moore hatten, als publik wurde, dass dieser für einen seiner Filme Material fingiert und unterschlagen hatte, wie folgt: „Die Vehemenz dieser Besorgnis verweist auf eine tiefer liegende Angst, die man als ontologische bezeichnen könnte, und die eine andere, epistemologische Angst speist: Eine Angst davor, dass sich die

lässt sich vorwegnehmen, alle medialen Präsentationsformen gleichermaßen betrifft, leitet sich das praktische Problem des Umgangs mit solchen Textformen ab. Schließlich herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass die Beurteilung dessen, ob ein Text fiktional ist oder nicht, seine Rezeption nachhaltig beeinflusst (vgl. u. a. Ryan 2010). So wird beurteilt, was man den Texten ‚glauben‘ darf, welches Weltverständnis und ggf. Weltwissen man aus ihnen ableiten darf, wie sich die Zuschauer zum Rezipierten emotional und kognitiv verhalten sollen, unter welchen ideologischen oder moralischen Gesichtspunkten ein Text zu deuten ist usf.

Darüber hinaus ist eine Klärung der terminologischen Implikationen des Begriffs auch deshalb nötig, weil er auch außerhalb des geisteswissenschaftlichen Diskurses eine regelrechte Blüte erlebt. So wird ‚Fiktion‘ in jenem Bedeutungszusammenhang von ‚erdichtet‘ oder ‚unwahr‘, der auf die Referenzialisierbarkeit, also letztlich auf die ‚Echtheit‘ der dargestellten Gegenstände abhebt, dazu verwendet, eine Bandbreite von Phänomenen zu beschreiben, die sich – in welcher Form auch immer – einer Identifizierung mit der Realität entziehen. Hierzu gehören etwa Praktiken aus naturwissenschaftlichen Disziplinen wie der Physik, die für experimentelle Anordnungen von non-realen (im Sinne von nicht in der Natur vorkommenden und daher äußerer Einflussnahme geschuldeten), gewissermaßen also von inszenierten Bedingungen ausgehen, um die „quasi-irreale Seinsweise“ (Vaihinger 1911, S. 21) von Entitäten mittels logischer Deduktionen zu exemplifizieren. Da, wie Hans Vaihinger bemerkt, der Existenznachweis eines Objekts mithilfe einer solchen Operation eine andere Qualität hat als das „Hier und Jetzt der mich umgebenden Dinghaftigkeit“, man also gewissermaßen erneut von einem non-realen Objekt ausgeht, über das dennoch Aussagen gemacht werden können, bietet sich das Begriffsspektrum, das die Fiktionalität bietet, *prima facie* an (vgl. Macho/Wunschel 2004; Sorensen 1992).

Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion, von Realem und solchem, das zwar vorhanden, aber nicht real ist, nicht mehr sauber treffen lässt, und eine Beunruhigung darüber, dass man mit Gegenständen konfrontiert sein könnte, die sich der Klassifikation nach diesem Kriterium zu entziehen scheinen, oder vielmehr: die nicht von bloßem Auge oder als Gegenstände der Erfahrung als das zu erkennen sind, was sie sind.“ (Hediger 2009, S. 164 f.)

Doch auch außerhalb der Wissenschaften tauchen der Begriff ‚Fiktion‘ und seine Derivate oft auf. So wird er beispielsweise als ein Erklärungsmodell dafür herangezogen, wie die Mechanismen der Finanzwelt zu begreifen sein können. Hier wird der Begriff zur Beschreibung der These herangezogen, derzufolge das transnationale Finanzwirtschaftssystem einen eigenen monetären Raum ausgebildet hat, der sich jeder residualen Zuordnung entzieht, einer autarken Funktionsweise folgt und dabei gewissermaßen virtuell oder eben fiktional wird (vgl. u. a. Hardt/Negri 2001), da etwa Beträge keine Entsprechung, keine Referenz mehr in der Realwirtschaft haben. In der Weiterführung dieser These könne Geld sogar als „eine gut erzählte Geschichte“ begriffen werden, deren Bedeutung – und damit deren Wert – lediglich über Konventionen existierten:

Geld ist eine gut erzählte Geschichte. Zu seiner Handhabung besitzen wir nur Wörter und deren Auslegung, Vereinbarungen und Vertrauensfragen. Es gab Zeiten, wo konkrete Gegenstände hinter dem Geld standen, etwa das Gold, das aufgrund seiner Begrenztheit Wert besitzt. Heute leben die Währungen der Erde weitgehend unabhängig, emanzipiert, sie sind unwirkliche, postmoderne Wesen, identisch mit ihrer jeweiligen Interpretation und sonst nichts. (Setz 2015)

Dass auf der Basis einer solchen Grundannahme wiederum der Begriff der Fiktion Verwendung findet, überrascht vor dem Hintergrund seiner skizzierten intuitiven Bedeutung als ‚unwirklich‘ und somit in gewisser Weise ‚non-real‘ also nicht (vgl. Künzel/Hempel 2011), zumal die Abkoppelung des Kapitals von realökonomischen Werten mit der Einführung von Kryptowährungen wie Bitcoin oder Ethereum noch einmal in eine ganz neue Dimension vorstieß. Als Währungen, die von keiner Finanzinstitution wie einer Zentralbank ausgegeben werden, sondern durch komplexe Rechenoperationen kreiert und dann in einer transparenten und dezentralen Datenbank, der Blockchain, gespeichert werden, sind sie qua Definition virtuell; sie haben keine haptische Entsprechung, existieren nicht als Bargeld, haben keinen finanzinstitutionellen Rahmen. Die Anzahl der generierbaren Coins einer Währung ist durch die Rechenoperation mathematisch limitiert; eine maximale Marktkapitalisierung setzt die Verfügbarkeit der Währungen, vernknappt das Angebot folglich und vergrößert somit die Nachfrage. Schließlich werden die Kurse ausschließlich durch Angebot und Nachfrage von Privatpersonen bestimmt und sind damit enorm volatil. Da sich auch Bezahlverfahren

bisher noch nicht im Massenmarkt durchgesetzt haben, lassen sich Kryptowährungen – zumindest bisher – als vollkommen virtuelles Geld begreifen, für das Privatpersonen bereit sind, ‚echtes‘ Kapital einzusetzen (vgl. u. a. Nienhaus/[Fama] 2017; Warmke 2021).

Es besteht also der dringende Bedarf, sich angesichts dieser vielfältigen Implikationen des Begriffs auf eine Terminologie zu einigen, die es zulässt, das Phänomen mit gebotener Präzision zu beschreiben. Denn jede nähere Auseinandersetzung mit Fiktionen, den Bedingungen ihres Entstehens, ihren Funktions- und Gebrauchsmustern sowie ihrem Wirkungspotenzial auf die außerfiktionale Welt setzt eine Klärung einiger zentraler Begriffe voraus, ohne deren Präzisierung eine Fiktionstheorie Gefahr lief, keine hinreichende Trennschärfe zwischen Phänomenen und Bedeutungsebenen aufweisen zu können. Im Zentrum dieser Begriffsklärung steht die Frage nach der Bedeutung von ‚Fiktion‘ selbst. Es scheint ein durchaus gefestigtes Vorverständnis davon zu geben, was Fiktionen ausmacht. Dieses „stumme Wissen“ (Iser 1993, S. 18) über die Beschaffenheit von Fiktionen beruht in erster Linie auf der gängigen Intuition, der zufolge Fiktionen nicht wahr seien, sondern Erfundenes erzählten, von Figuren und Handlungszusammenhängen berichteten, die nicht existierten und damit keine Entsprechung, keine Referenz in der Realität hätten. Bevor jedoch inhaltlich darauf eingegangen werden kann, welche Kriterien erfüllt sein müssen, damit sich ein Text als fiktional qualifiziert, soll zunächst eine formelle Bestimmung der relevanten Begriffe vorgenommen werden. Die hier vorgeschlagene Verwendung deckt sich dabei mit den meisten jüngeren Beiträgen im deutschsprachigen Raum (vgl. u. a. Eder 2008b; Enderwitz/Rajewsky 2016; Künne 2007; Zipfel 2001). Im Englischen konnte sich die Unterscheidung zwischen *fictional* und *fictive* noch nicht durchsetzen (vgl. Zipfel 2001, S. 19, FN24).

1.1 Begriffsverwendung

Fiktion soll in dieser Untersuchung verstanden werden als Werkkategorie, die sich ausschließlich auf die Ebene der Darstellung bezieht und daher sowohl den zugrunde liegenden Text („Der Roman *Der Name der Rose* ist eine Fiktion“) als auch den Systemzusammenhang, der durch diesen Text ausgebildet wird („Das in *Der Name der Rose* beschriebene Mordkomplott ist eine Fiktion“), meinen kann.

Fiktional ist das entsprechende Adjektiv, das sich ebenfalls auf die Ebene der Darstellung bezieht; Texte und Systemzusammenhänge können demnach fiktional sein. Der Begriff *Fiktionalität* hingegen beschreibt das Phänomen selbst, also die Wesensart der Fiktion, und hebt damit auf die Strukturmerkmale ab, die dem Fiktionalen zugrunde liegen. Fiktionalität ist somit eine über einzelne Werke hinausgehende Kategorie, deren Verwendung mit dem Anspruch einhergeht, grundsätzliche Bestimmungen über das Wesen des Fiktionalen aufzustellen.

Das *Fiktive* bezieht sich indes nicht auf die Ebene der Darstellung, sondern auf die Ebene des Dargestellten. Das Adjektiv *fiktiv* beschreibt also die Eigenschaft von Figuren, Orten oder anderen Entitäten, ein Element in einem fiktionalen Text zu sein. Dabei bleibt es zunächst unerheblich, ob diese fiktiven Elemente eines fiktionalen Textes erfunden sind, ob sie Eigenschaften oder Merkmale mit realen Objekten teilen, oder ob sie sogar identisch sind mit realen Objekten. Denn ein Objekt ist dann fiktiv, wenn es in einem fiktionalen (Kon-)Text auftaucht. So gibt es zum Beispiel gute Gründe, Texte wie Truman Capotes *In Cold Blood* ([1965] 2000), Rainald Goetz' *Abfall für alle* (1999) oder Karl Ove Knausgärds Hexalogie *Sterben, Lieben, Spielen, Leben, Träumen und Kämpfen* ([2009–2011] 2011–2017) als fiktional zu betrachten, obwohl es ebenfalls gute Gründe zur Annahme gibt, dass keines der in ihnen geschilderten Vorkommnisse und keine der beschriebenen Objekte und Personen gänzlich erfunden sind. Wie und inwiefern ein fiktives Objekt über seine Funktion als fiktives Element eines Textes hinaus ebenfalls noch in einem bestimmten Verhältnis zu einem etwaigen entsprechenden Objekt in der Realität hat, bleibt zu klären, ist für die Verwendung des Adjektivs ‚fiktiv‘ aber unerheblich.

Der Frage nach den Bedeutungen des Adjektivs ‚fiktional‘ und seiner Derivate schließt sich unmittelbar jene nach seinen Antonymen an. Texte, die die Kriterien für Fiktionalität nicht erfüllen, sollen hier als *nichtfiktional* bezeichnet werden.

Faktual hingegen sind solche nichtfiktionalen Texte, durch die kein fiktionaler Systemzusammenhang generiert wird, sondern die – einer ersten Bestimmung von Faktualität gemäß – den Anspruch erheben, Fakten zu kommunizieren, indem sie ausschließlich verifizierbare oder falsifizierbare Behauptungen über die Realität aufstellen.

Nicht alle nichtfiktionalen Texte sind faktual; alle faktualen Texte sind jedoch nichtfiktional. Dies hat den Grund, dass es eine Vielzahl von Texten gibt, die weder die Kriterien für Fiktionalität noch jene für Faktualität erfüllen. Damit sind jedoch keineswegs solche Texte gemeint, die man als ‚Mischformen‘ bezeichnen könnte, also solche, die aus fiktionalen und aus faktualen Elementen bestehen, sondern vielmehr solche, die sich einer derartigen Bestimmung aus anderen Gründen entziehen. Lyrische Texte etwa, aber auch solche, die im Kontext von Video- oder Performancekunst entstehen, können die Kriterien von Textualität erfüllen, jene von Fiktionalität und Faktualität jedoch nicht, wie z. B. Fabeln, religiöse Texte wie die Bibel etc. Alle faktualen Texte sind wahrheitswertfähig; fiktionale Texte können wahrheitswertfähig sein.

Wahrheitswertfähig ist ein Text nach diesem Verständnis dann, wenn er, im weitesten Sinne, Aussagen enthält, die als verifizierbar oder falsifizierbar anerkannt werden, denen man also entweder den Wahrheitswert ‚wahr‘ oder den Wahrheitswert ‚falsch‘ zuschreiben kann. Da fiktionale Texte durchaus das Potenzial innehaben, auf die Überzeugungssysteme ihrer Rezipienten einzuwirken, indem sie Aussagen treffen, die als wahr oder als falsch anerkannt werden, können auch sie wahrheitswertfähig sein – vorausgesetzt, es treffen bestimmte Bedingungen zu, die im Zuge der Ausarbeitung einer Fiktionstheorie zu definieren sind. Wahrheitswertfähig ist ein Text – unabhängig davon, ob er nun fiktional oder nichtfiktional ist – also dann, wenn er Aussagen enthält, die man als wahr oder falsch in Bezug auf die außertextuelle Realität anerkennt.⁹ Diese *außertextuelle* Realität kann dann als *außerfiktionale* Realität bezeichnet werden, wenn der Text, über den sie sich *ex negativo* definiert, fiktional ist. Als außerfiktionale Realität wird einem sehr großzügigen Verständnis gemäß alles Seiende verstanden, das außerhalb des Textes existiert. Der Text selbst ist somit Teil des Inventars der außertextuellen Realität. Dem steht die fiktive Welt gegenüber, die sich aus allen Aussagen, die in einem fiktionalen Text getroffen werden, herausbildet. Diese fiktive Welt steht in einem

⁹ Der diesem Konzept von Wahrheitswertfähigkeit zugrundeliegende Wahrheitsbegriff kann unbestimmt bleiben, da es nicht darum geht, unter welchen Bedingungen eine Proposition wahr *ist*, sondern unter welchen Bedingungen sie als wahr *gilt*. Auch der Begriff der außertextuellen Realität soll hier zunächst nicht näher bestimmt werden, sondern lediglich *ex negativo* definiert sein, indem er alles Seiende außerhalb des Systemzusammenhangs umfasst, den der Text ausbildet.

Spannungsverhältnis zur außerfiktionalen Realität, die im Sinne der Weltsemantik deckungsgleich wird mit der aktuellen Welt. Ohne auf Überlegungen zum ontologischen Status von aktueller und fiktionaler Welt vorzugreifen, kann festgehalten werden, dass beide Eigenschaften, Merkmale, Gesetzmäßigkeiten, Personen etc. gemein haben können. Auch wenn eine Fiktionstheorie die vielfältigen Bezüge zwischen Fiktion und außerfiktionaler Welt zu berücksichtigen hat, bedeutet das nicht, dass sie nur auf der Basis einer Erkenntnistheorie, die über konkrete epistemologische Konzepte von Wahrheit, Realität oder Wirklichkeit verfügt, entwickelt werden kann. Daher werden nur dort, wo sich für die Entwicklung der Fiktionstheorie Notwendigkeiten aufzeigen, erkenntnistheoretische Ansätze, etwa zur Klärung semantischer Fragen, herangezogen.

Dieser kurze Überblick über die Bedeutung der hier zu verwendenden Begriffe wird im weiteren Verlauf ergänzt und präzisiert werden müssen; an dieser Stelle soll er jedoch genügen, um der disparaten und mitunter gegenläufigen Verwendung einzelner Begriffe entgegenzuwirken und sie durch eine einheitliche Semantik zu ersetzen.

1.2 Mediale Grenzfälle und terminologische Unschärfe

Dass ein gesicherter Umgang mit dem Phänomen Fiktionalität in Bezug auf Medienangebote und damit also die Ausarbeitung eines Terminus technicus für die geisteswissenschaftliche Verwendung des Begriffs notwendig ist, zeigen aber nicht nur Überlegungen zu etwaigen Defiziten in der Theoriebildung oder der Befund über andere Bedeutungszusammenhänge der Begriffsverwendung, sondern auch eine Bestandsaufnahme konkreter exemplarischer Einzelfälle aus dem hier anvisierten Gegenstandsbereich: Erwähnt sei hier als Beispiel aus der Literatur etwa Thomas Bernhards Roman *Holzfällen* (1984), der – obwohl eindeutig als Roman und damit als fiktionales Werk gekennzeichnet – eine Klage nach sich zog, da sich ein ehemaliger Weggefährte Bernhards in einer der Figuren wiedererkannte, sich diffamiert sah und daher gegen den Vertrieb des Buches Einspruch erhob. Dieser „signifikante Einschnitt in die Liberalität“ (Schuh 2011) literarischer Werke ist aber bei Weitem kein Einzelfall. Ein weiteres unter vielen Beispielen aus der jüngeren Vergangenheit, wie z. B. Martin Walsers *Tod eines Kritikers* (2002), ist das 2003 gerichtlich erwirkte Verbot des Vertriebs von Maxim Billers Roman *Esra*, das 2007 durch das Bundesverfassungsgericht bestätigt

wurde.¹⁰ In *Esra* soll Biller die Persönlichkeitsrechte seiner ehemaligen Lebensgefährtin dadurch verletzt haben, dass er seine Protagonistin nach ihrem Vorbild konturiert habe. Sie zog vor Gericht und bekam recht; der Roman wurde vom Markt genommen. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive (vgl. Bunia 2007b) ist bei dem Fall außerdem von Interesse, dass die Gattungskategorie ‚Roman‘ für *Esra* weder vom Landgericht selbst noch in der gesichteten, auch literaturwissenschaftlich motivierten Lektüre zu dem Fall je angezweifelt wurde, was die Frage aufwirft, inwieweit Fiktionalität ein notwendiges Kriterium für eine Gattungszuordnung sein kann (vgl. Bunia 2007a, S. 20 ff.) oder ob wir es auch, wie bei der Selbstbeschreibung von Truman Capotes *In Cold Blood* (1966) mit einer „Non-Fiction Novel“, also einem ‚nichtfiktionalen Roman‘ zu tun haben können. Ganz ähnliche Schwierigkeiten bei der Klärung des fiktionalen Status von Texten treten jedoch auch in anderen medialen Formen neben der Literatur auf.

Der fiktionale Film arbeitet ebenfalls mit stilistischen Darstellungselementen und -figurationen, die traditionell dem nichtfiktionalen Film zugeordnet werden. Hierzu gehören neben den stetigen Variationen von oft an Genres gebundenen narrativen Formen vor allem Bildgestaltungsverfahren, die durch besondere stilistische Mittel den Eindruck von Authentizität suggerieren sollen. Als erster Film, der dokumentarische Bilder in einen fiktionalen Handlungsrahmen einbettet, gilt der Antikriegsfilm *J’ACCUSE* von Abel Gance aus dem Jahr 1919¹¹, in dem Filmaufnahmen, die Gance als Soldat der französischen Armee in Verdun machte, dazu dienen, Frontgefechte authentisch darstellen zu können. Nicht nur bei Filmen, in denen historische Themen verhandelt werden, taucht das in der Tradition von Gance stehende Verfahren auf, dezidiert als dokumentarisch geltendes Material (etwa Interviews, Fotos, aber auch Ausschnitte etwa aus Nachrichten usw.) in den Fiktionsentwurf zu integrieren. Erwähnt sei an dieser Stelle exemplarisch Heinrich Breloers *TODESPIEL* (D 1997), in dem wiederholt zeithistorische Dokumente in den Handlungsrahmen eingebettet werden, wobei auch hier in erster Linie darauf abgezielt wird, durch kontinuierliche Übergänge zwischen Spielfilmszenen und dokumentarischem Material dem Film mehr Authentizität zu verleihen (vgl. u. a. Hißnauer 2008, S. 258 f.;

¹⁰ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Fall *Esra* findet sich in Kapitel 3.1.

¹¹ Näheres zu *J’ACCUSE* etwa bei Cuff (2016).

Schumacher 2011, S. 59 ff.). Wird das dokumentarische Material in den genannten Beispielen noch deutlich als nichtfiktional markiert, lassen sich in jüngerer Vergangenheit auch Verfahren beobachten, die diese Markierung zugunsten anderer Effekte gezielt vermeiden: So werden bei THE BLAIR WITCH PROJECT (USA 1999, Daniel Myrick/Eduardo Sánchez) verschiedene ästhetische Strategien verfolgt, um den Eindruck zu vermitteln, es handele sich hier um dokumentarisches Material, das die Beteiligten mit einer Handkamera aufgenommen hätten. Diese vermeintliche Unkenntlichkeit des fiktionalen Status wird sogar zum Qualitätskriterium, auf das die gesamte PR-Strategie zur Vermarktung des Films abgestimmt ist (vgl. u. a. Everschor 1999; Heller-Nicholas 2014, S. 100 ff.; Higley 2004, S. 94; Telotte 2004, S. 39). Doch auch bei scheinbar banalen realen ‚Importen‘ in fiktionale Zusammenhänge stellt sich ein ganz ähnliches Problem. Wenn etwa ein fiktionaler Spielfilm in einer real existierenden Stadt spielt, lässt sich gleichsam fragen, welche Eigenschaften und Merkmale diese mit ihrem realen Urbild teilt. Können wir also davon sprechen, dass Woody Allens Film MANHATTAN (USA 1979) im realen New York spielt?

Auch im Fernsehen ist die Unkenntlichmachung des Fiktionalen inzwischen ein übliches Verfahren, das etwa zur Erzeugung von Authentizität oder zugunsten des Eindrucks von Unmittelbarkeit eingesetzt wird. So hat sich vor allem im Privatfernsehen über die letzten Jahre eine eigene Gattung ausgebildet, die als Kriterium die Vermengung von fiktionalen und nichtfiktionalen Verfahren hat und die unter dem Oberbegriff ‚Reality-TV‘ firmiert. Auch wenn sich unter diesem Begriff eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Formate subsumieren lässt (vgl. Bleicher 2017), eint diese die grundlegende Tendenz, Konventionen der Gestaltung, die traditionell im fiktionalen Erzählen angewendet werden, für nichtfiktionale Gegenstände zu adaptieren. Dass die Grenzen aus Fakten und Fiktionen im Fernsehen schwinden (vgl. u. a. Bleicher 2006, S. 34 ff.), ist auch an anderer Stelle in der Fernsehlandschaft zu beobachten. Besonders virulent wird die Frage nach dem Einweben fiktionaler Elemente in vermeintlich nichtfiktionale Formate bei der Darstellung von Geschichte im Fernsehen diskutiert. Unabhängig davon, ob historische Ereignisse als Vorlage für fiktionale Erzählstoffe dienen, Zeitdokumente wie Nachrichtenmitschnitte oder Dokumentarfilmszenen in die Fiktion eingewoben werden, historische Szenen im Rahmen einer Reenactment-Inszenierung nachgestellt werden oder andere der vielfältigen Strategien der Aufbereitung von Geschichte in Fernsehformaten

verfolgt werden, stellt sich immer die Frage, inwieweit Faktuales durch eine Aufbereitung, die mit fiktionalen Elementen und Konventionen des fiktionalen Erzählens operiert, seinen Wahrheitsanspruch verteidigen kann – oder will (vgl. u. a. Hoffmann/Kilborn/Barg 2012; Hißnauer 2011; Mundhenke 2017; Schumacher 2011). Das Fernsehen, das sich angesichts der zunehmenden Verlagerung von fiktionalen Inhalten auf non-lineare Distributionskanäle oder Web-Plattformen neben seinem Live- und Eventcharakter immer mehr über Formate definiert, die Authentizität, Teilhabe und Vergleichbarkeit mit der Lebenswirklichkeit der Zuschauer anbieten, ist hier in Abgrenzung zum fiktionalen Film (der auch noch über das Fernsehen vertrieben wird) für die Anwendung einer Fiktionstheorie vor allem dort interessant, wo es Inhalte und Formen hervorbringt, die eine traditionelle Trennung zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem und damit oft auch zwischen Unterhaltung und Information unterlaufen.

Ebenfalls lassen sich theatrale Formate ausmachen, durch die die Kategorie ‚fiktional‘ aufgelöst zu sein scheint: Wie sind etwa die Projekte der Theatergruppe Rimini-Protokoll zu bewerten, wenn diese aus der Aktionärsversammlung des Daimler-Konzerns eine Theaterinszenierung macht, indem Mitglieder der Gruppe sich durch den Erwerb von Unternehmensanteilen Zugang zur Hauptversammlung verschaffen, weitere ‚Theaterbesucher‘ dadurch einladen, dass andere Aktieninhaber um ihre Einladungen gebeten werden und die komplette Versammlung schlichtweg als Inszenierung und der anwesende Daimler-Aufsichtsrat als Regisseurkollektiv deklariert wird (2009)? Der traditionelle „Interaktionszusammenhang“, in dem sich „einige der Beteiligten für die Rolle der Spieler, andere für die Rolle der Zuschauer entscheiden“ (Brauneck 1982, S. 16), wird hier aufgelöst. Auf ähnliche Weise fordert Milo Rau mit seinen Inszenierungen die Trennung des Performativen im Theater von seiner Wirkung auf das Reale heraus. Nicht nur Raus Sujets, die wiederholt historische Ereignisse verhandeln, indem sie sie auf der Grundlage von Filmaufnahmen, Tonbändern oder anderen Zeitdokumenten reinszenieren (Reenactment), fordern zum Nachdenken über die Authentizität des Dargestellten im Theaterkontext heraus. Auch sein im Jahr 2017 initiiertes Projekt, ein „Weltparlament“ einzuberufen, zielt darauf, politische Wirkung zu entfalten – nicht zuletzt dadurch, dass die Parlamentarier in Erinnerung an den Sturm auf den Winterpalais den Reichstag stürmen sollen. Bereits durch die Zusammensetzung übt dieses Weltparlament Kritik an den Herrschaftsverhältnissen, die in die Nationalparlamente

eingeschrieben sind, da diese die Interessen von „95 Prozent der von Nationalpolitik betroffenen Menschen“ (Rau in Kümmel 2017) abzubilden nicht in der Lage sind.

Wir haben die eingeladen, von denen wir denken, dass sie hineingehören. Geflüchtete, Arbeitsmigranten, Grenzschrützer, Minenarbeiter, Kleinbauern, Landwirte, Politiker, Journalisten, Wissenschaftler. [...] Es wird ein Manifest verlesen, die Charta für das 21. Jahrhundert. Dann kommen die Abgeordneten raus, die auf unserer Seite sind. Und wir stellen mit etwa 150 Leuten dieses Bild her: den Sturm auf den Reichstag. Die symbolische Ersetzung der Nationalparlamente durch das Globalparlament. (Ebd.)

Wenn theatrale Formen wie diese dezidiert darauf angelegt sind, alle Demarkationslinien zwischen dem Theatralen, dem Performativen und dem Politischen zu verwischen, wenn es darum geht, ‚symbolische‘ politische Akte durchzuführen, die nicht an einen theatralen Ort oder einen dispositiven Rahmen gebunden sind, welche Bedeutung kann ein Begriff wie ‚Fiktion‘ in solchen Fällen überhaupt noch haben? Was Rimini und Rau hier *en passant* offenlegen, ist, dass das Theatrale immer an realen Orten (meist einem Theater) zustande kommt und im Grunde als Dispositiv, also als Zusammenspiel verschiedener sichtbarer wie unsichtbarer Strukturen, Praktiken, Apparate, Blick- und Machtverhältnisse entsteht (vgl. Aggermann/Döcker/Siegmund 2017). In einer Zuwendung zu dem Problemkomplex um Fiktionalität im Theater nähert sich Stephanie Metzger theatralen Fiktionen deshalb im Anschluss an Erika Fischer-Lichte an, indem sie sie als prozessuale Konstrukte begreift, „die sich in den Zwischenräumen dieses Gefüges“ (Metzger 2010, S. 11) aus „Wahrnehmung, Körper und Sprache“ (Fischer-Lichte 1995, S. 12) ereignen. Ist eine solche Definition von Fiktionalität als „Ereignis“, als Prozess eines bestimmten Zusammenspiels und damit unter Umständen als ephemerer Effekt, der durch das Zusammenwirken von Apparatur, Mensch und Nutzung entsteht, anschlussfähig an ein Verständnis von filmischen oder literarischen Fiktionen, die unabhängig von einer temporären Anordnung oder einer Praxis Fiktionen zu sein scheinen?

Ähnlich schwierig scheint eine Einbindung auditiver Fiktionen in die Theoriebildung zum Hörfunk zu sein. Zwar differenziert die Radiotheorie und -praxis zwischen ‚Feature‘ und ‚Hörspiel‘ – und damit also zwischen Beiträgen, die durch das Etikett ‚Feature‘ als authentisch und beglaubigt, also als nichtfiktional begriffen werden wollen, einerseits und andererseits dem als fiktional geltenden Hörspiel. Doch verschwimmen auch hier schon

bei einer ersten genaueren Betrachtung die Grenzen. Denn diese Unterscheidung des Features vom Hörspiel anhand des Kriteriums ‚Nicht-Fiktionalität‘, die interessanterweise aus der Radiopraxis stammt und letztlich auf die beiden Leiter der Abteilungen „Feature“ und „Drama“ bei der BBC in den späten 1940er-Jahren, Laurence Gilliam und Val Gilgud, zurückgeht,¹² fasst in ihrer Dichotomisierung zu kurz. Zwar lassen sich in der historischen Betrachtung der Gattungen durchaus jeweils spezifische Stilmittel ausmachen: Während das Feature traditionell dem gesprochenen Wort verpflichtet war, um den Authentizitätsanspruch des Gesagten zu manifestieren, versuchte sich das Hörspiel schon früh an mitunter experimentellen Klangmontagetechniken und verwob verschiedene Klangquellen wie Musik, Stimmen oder Laute miteinander (vgl. Krug 2008, S. 42; Vowinckel 1995, S. 47 ff.). Doch halten auch diese Zuschreibungen von Merkmalen an die jeweilige Gattung einer genaueren Betrachtung kaum stand, da auch im Radio vermeintlich nichtfiktionale Markierungen im Hörspiel und umgekehrt vermeintlich dem Hörspiel vorbehaltene Mittel im Feature immer wieder Verwendung finden. Interessant ist vor diesem Hintergrund die Anekdote, dass allein der NWDR, als er 1954 die Redaktionen „Feature“ und „Hörspiel“ trennte, 44 Hörspiele in Features umbenannte (vgl. Vowinckel 1995, S. 93 ff.).

Berühmt geworden ist in dieser Hinsicht Orson Welles’ Hörspiel *War of the Worlds*, das am 30. Oktober 1938, am Abend vor Halloween, auf dem US-amerikanischen Radiosender CBS gesendet wurde. Das in Reportageform gehaltene Hörspiel erzeugte im Sendegebiet Irritationen (führte aber nicht, wie einem hartnäckigen Gerücht zufolge kolportiert wird, zu einer Massenpanik), da sich sein fiktionaler Charakter nicht unmittelbar erschloss – zumindest nicht für jene Hörer, die nicht bereits zu Beginn eingeschaltet hatten, als einige Indizien auf den fiktionalen Charakter des Hörspiels verwiesen (so wurde um 20.11 Uhr New Yorker Zeit gemeldet, um 20.50 Uhr New Yorker Zeit seien Raumschiffe an der Ostküste gelandet, vgl. Lakmann 1993, S. 7 f.;

¹² Gilliams Zitat „Features deal with fact, Drama with fiction“ hat die Richtung der Debatte auch international über Jahrzehnte vorgegeben, siehe unter vielen anderen den von John Drakakis herausgegebenen Band *British Radio Drama* (1981).

Faulstich 2002, S. 138 ff.).¹³ Dass die Beschreibung der außerirdischen Invasion, von der das Hörspiel handelt, dennoch von manchen als ‚wahre‘ Bedrohung aufgefasst wurde, war begünstigt durch dessen formal-ästhetische Besonderheiten:

Eine scheinbare Unterhaltungsmusiksendung wird unterbrochen durch eine Meldung über ‚merkwürdige‘ Vorgänge, die dann bestätigt werden und zunehmend bedrohlich klingen. Die Nachrichten häufen sich, bis ein Live-Reporter mit offiziellen Bulletins beginnt, und nach und nach das Unglaubliche ‚hörbar‘ wird: Eine Invasion von Außerirdischen findet statt. Live-Interviews mit Experten und angeblichen Augenzeugen werden geführt, mit O-Tönen wird der medienspezifische Realismus des Raums entfaltet, mit Live-Schaltungen zu Kampfhandlungen wird die Imagination stimuliert [...]. (Faulstich 2002, S. 143)

Betrachtet man dieses Phänomen genauer, fällt auf, dass die Irritationen daher rührten, dass Welles die Rolle des Reporters einnahm und den Text emphatisch vorlas. Man kann davon ausgehen, dass die Irritationen ausgeblieben wären, wenn das Hörspiel eine andere Form gehabt hätte, also beispielsweise aus einer auktorialen Erzählposition heraus erzählt worden wäre. Generell schließt sich die Frage an, welchen Einfluss *formelle und ästhetische Merkmale* eines Textes wie etwa die Erzählposition, der Sprachstil oder – bei audiovisuellen Texten – die Bild- und Tongestaltung auf die Konstitution von Fiktionalität haben.

Schon dieser oberflächliche Blick auf einige der vielen Diskussionen über das Wesen und die Funktion von Fiktionalität in den verschiedenen medialen Präsentationsformen verlangt regelrecht nach einer konsistenten und transmedialen Theorie der Fiktion – einer Theorie also, die das definiert, was Fiktion ist und nicht ist, und die die Folgen einer solchen Definition für den Rezeptionszusammenhang berücksichtigt. Dabei muss konstatiert werden, dass sich sowohl Philosophie und Literaturwissenschaft wie auch die Medienwissenschaft im Verzug befinden. Während die genannten Disziplinen noch etwa darüber debattieren, welche Konsequenzen die Verarbeitung realer Vorbilder innerhalb fiktionaler Texte für die Fiktionskonstitution haben kann, befindet die Justiz bereits darüber, unter welchen Bedingungen Fiktionen Persönlichkeitsrechte verletzen und damit

¹³ Parallel zu *War of the Worlds* lief eine populäre Comedysendung, in deren Werbepause eine signifikante Anzahl von Hörern in das Hörspielprogramm zappte – und somit den Beginn verpasste (vgl. Faulstich 2002, S. 143).

also direkt auf das außerfiktionale Verständnis von Welt einwirken können. Zwei Fälle aus der jüngeren bundesdeutschen Geschichte stechen dabei in besonderer Weise hervor: zum einen Maxim Billers Roman *Esra* (2003) und zum anderen der von Bernd Eichinger produzierte und von Uli Edel in Szene gesetzte Spielfilm *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* (D 2008). Gegen die Verbreitung beider Texte wurde durch Personen, die sich in ihnen ehrverletzend dargestellt sahen, Unterlassungsklagen zum Schutz ihrer Persönlichkeitsrechte angestrengt. Doch während im Fall von *Esra* das Romanverbot durch das Bundesverfassungsgericht letztinstanzlich bestätigt wurde, wies das Landgericht Köln eine auf den ersten Blick sehr ähnliche Klage gegen die Verbreitung von *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* ab.

In beiden Fällen liegt somit bereits ein bindender Befund über die Wirkmacht des fiktionalen Textes auf die außerfiktionale Welt und damit über einen entscheidenden Aspekt ihrer Fiktionalität vor. Doch von besonderer Bedeutung sind diese beiden Fälle nicht nur wegen ihrer unterschiedlichen juristischen Bewertung, sondern vielmehr der dahinterstehenden Begründungen: Eines der Hauptargumente für die Zurückweisung der Unterlassungsklage gegen *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* rekurrierte auf den spezifischen fiktionskonstituierenden Charakter des Filmischen und berührt damit die zentrale Frage, welche Rolle die mediale Präsentationsform eines Textes für seine Fiktionalität haben kann. Eine weitere Besonderheit der beiden Fälle besteht darin, dass sowohl für *Esra* als auch für *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* Stellungnahmen der Produzierenden vorliegen. In diesen Absichtserklärungen erläutern Biller, Edel und Eichinger ihre jeweiligen Intentionen und formulieren außerdem etwas, das einer Rezeptionsanleitung nahekommt. Dabei ist es erstaunlich, dass ausgerechnet Biller auf seine fiktionskonstituierende Absicht abhebt (in Wittstock 2012, S. 141 f.), während die Filmemacher den authentischen Charakter ihres Filmes betonen (Eichinger 2008; Kurbjuweit 2008) – wodurch die kommunizierten Intentionen den juristischen Urteilen auf den ersten Blick konträr gegenüberstehen. Sowohl *Esra* als auch *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* arbeiten außerdem mit Strategien der literarischen respektive filmischen Textgestaltung, deren jeweilige Machart weitere Besonderheiten aufweist und daher ebenfalls dazu beiträgt, die beiden Texte von ähnlichen Fällen abzuheben.

Durch die Analyse dieser beiden Beispielfälle, die sich vor allem auf die Bewertung der in den jeweiligen Urteilen durch die Gerichte angewandten Argumente richten wird, sollen zunächst die den Urteilen zugrunde liegenden Konzepte von Fiktionalität herausgearbeitet und auf Inkonsistenzen hin untersucht werden. Ziel dabei ist es, einige dieser Argumente bereits begründet zurückzuweisen, während aus anderen Aspekten generalisierbare fiktionstheoretische Fragestellungen abgeleitet werden sollen, die dann ihrerseits heuristisch sinnvoll strukturiert und zueinander ins Verhältnis gesetzt werden müssen. Wenn es also beispielsweise um die Bedeutung der Absichtserklärung Maxim Billers zu der Wirkungsweise seines Romans geht, dann wird nach Prüfung und Bewertung der einzelnen Argumente der Parteien eruiert, inwiefern intentionalistische Fiktionstheorien, die ja gerade auf die Bedeutung der Absicht des Autors für die Fiktionskonstitution abheben, hier brauchbar sind. Dafür ist eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Ansätzen, die dem Intentionalismus als grundlegender Strömung in der Fiktionstheorie zuzuordnen sind, nötig, um schließlich zu einer Bewertung des Intentionalismus im Diskurs über die verschiedenen Fiktionstheorien zu gelangen.

2 Theoretische Grundlagen der Fiktionsdebatte

Den Rahmen für diese Zuordnung bildet eine Weiterführung des von Jan Gertken und Tilmann Köppe (2009) ausgearbeiteten Ordnungssystems für fiktionstheoretische Ansätze, das es zulässt, scheinbar miteinander unvereinbare Theorien zumindest nebeneinander zu verhandeln und in Bezug zueinander zu bewerten. Sobald die verschiedenen fiktionstheoretischen Ansätze innerhalb dieses Rahmenmodells systematisch geordnet sind, soll auf der Grundlage der daraus gewonnenen Erkenntnisse schließlich eine Konsolidierung und Weiterführung der Ansätze geleistet werden, die den oben formulierten Ansprüchen von interner Konsistenz, transmedialer Anwendbarkeit bei Berücksichtigung medialer Eigenheiten sowie historischer Diachronizität genügen. Dabei muss die Entwicklung eines solchen Theoriemodells immer wieder auch an konkreten Texten exemplifiziert werden, um dem Anspruch, auf Problemfälle anwendbar zu sein, genügen zu können.

Neben ihrer Funktion als Exemplifizierung fiktionstheoretischer Fragestellungen soll die Analyse außerdem dazu genutzt werden, immer dort weiterführende terminologische

Bedeutungsarbeit zu leisten, wo Begriffe eingeführt werden, die im Hinblick auf fiktionstheoretische Überlegungen voraussetzungsreich sind. Um in die Theoriediskussion einzuführen und um den Rahmen für die folgende Betrachtung der Einzelfälle zu setzen, werden zunächst zentrale Modelle aus der Theoriegeschichte skizziert.

2.1 Etymologischer Ursprung des Fiktionsbegriffs

Der etymologische Ursprung von ‚Fiktion‘ bestätigt die Intuition, dass Fiktion und Realität in einem Gegensatz zueinander stehen: ‚Fiktion‘ geht auf das lateinische *fictio* zurück, das so viel wie ‚Einbildung‘ oder ‚Annahme‘ bedeutet (Duden, S. 601). Es ist ein Abstraktum zum Verb *fingere* , was übersetzt in etwa ‚gestalten‘ und ‚formen‘ meint und zunächst als juristischer Begriff im Sinne von ‚Vortäuschung‘ benutzt wurde (ÄGB 2, S. 381 ff.; Kluge, S. 294). Die Verwendung als rhetorischer und literatur-theoretischer Terminus geht wohl auf die Übersetzungsmöglichkeit ‚sich ausdenken‘ zurück – allesamt Begriffe also, die sowohl den Akt einer imaginären Schöpfung durch einen Urheber als auch ein durch diesen Schöpfungsakt indirektes, gewissermaßen gebrochenes Beziehungsverhältnis zur Realität suggerieren. Es ist dieses gebrochene Referenzverhältnis, durch das dem Fiktionalen in seiner kultur- und denkgeschichtlichen Bedeutung zunächst der Mangel des Unvollständigen anhaftete, der auch heute noch eine Rolle im Fiktionsverständnis spielt. Denn es ist für die Wahrnehmung fiktionaler Inhalte ausschlaggebend, inwieweit wir ihnen die Eigenschaft zuschreiben, über ihren Status als ‚Ausgedachtes‘ oder ‚Erfundenes‘ hinaus Wirkung auf unser Verständnis von Welt entfalten zu können. Der Ursprung der Denkfigur, die in der Fiktion diesen Mangel der Simulation eingeschrieben sieht, sowie erster Argumente gegen diese Defizienz, findet sich in der Auseinandersetzung Aristoteles’ mit Platons Verdikt über die Bedeutung der Dichtung für die Polis. Die Widerrede Aristoteles’ gegen Platon setzt dadurch gewissermaßen den Rahmen für die folgende theoretische Auseinandersetzung mit Fiktionalität.

2.2 Dichtung bei Platon

Platon erläutert im zehnten Buch von *Der Staat* die defizitäre Natur der Dichtung, die er auch „Nachahmung“ nennt (vgl. rep. 595a ff.). Die Begriffe ‚Nachahmung‘ und

‚Dichtung‘ werden indes weder bei Platon noch bei Aristoteles einheitlich verwendet. ‚Nachahmung‘ soll hier verstanden werden als Darstellung des Wahrnehmbaren, während ‚Dichtung‘ auch die Darstellung des Intelligiblen umfasst. Eine ausführliche Legitimation dieser Begriffsverwendung findet sich bei Dorrit Cohn (1999, S. 9 ff.).

Im Dialog mit Glaukon argumentiert Sokrates, dass ein Handwerker dadurch, dass er „nicht die Idee eines Stuhles“, worunter Sokrates den „wirklich existierenden Stuhl“ versteht, sondern lediglich „irgendeinen Stuhl“ anfertige, bereits eine Nachahmung der Wirklichkeit und damit ein „Scheinbild“ produziere. Ein Dichter wiederum nehme nun eine weitere Nachahmung vor, da er nicht die Idee einer Welt (eines Stuhls) nachahme, sondern lediglich das für ihn Ersichtliche, das Intelligible, als Vorbild nehmen könne und daher lediglich eine „Nachahmung [...] des Scheinbildes“ (rep. 598b) anfertigen könne, wodurch eine solche dichterische Nachahmung immer schon mangelhaft sei. Entscheidend ist nun, dass Platon aus dieser ontologischen Defizienz der Nachahmung eine moralische ableitet, indem er vor dem korrumpierenden und zersetzenden Potenzial der Dichtung für die Bürger der Polis warnt.

Und deshalb werden wir [den nachahmenden Dichter, CK] nicht in den Musterstaat der Zukunft aufnehmen, weil er den schlechteren Seelenteil aufreizt [...] und dadurch den Vernunftteil vernichtet. (rep. 605b)

Bei Platon wird also impliziert, die Dichtung stehe im Widerstreit mit der Vernunft; indem sie die Welt lediglich als Nachahmung zweiter Ordnung beschreiben kann, gleichzeitig aber eben auch nicht an die Grenzen von Logik und Möglichkeit, von Dinglichkeit und Weltinventar gebunden ist, ist sie dazu in der Lage, den Bürger trotz ihrer ontologischen Defizienz insofern zu reizen, als sie ihm Alternativen jenseits des vernunftgeleiteten Handelns präsentiert: Denn da man etwa Homers von Leid geplagte Helden dann am meisten bemitleide, wenn die Dichtkunst mit besonderem Pathos eine Anteilnahme nahelege, neige man dazu, die eigentlich gebotene Reaktion auf eigenes Leid, nämlich Ruhe und Überwindung, zu verlernen.

Auch in den Liebesgenüssen, im Zorn, kurz, in allen begehrenden Erregungen der Seele, den schmerzlichen wie den freudigen, die jede unserer Handlungen begleiten, wirkt die nachahmende Dichtkunst in gleicher Weise auf uns. Denn sie nährt und begießt, was ausdörren sollte, setzt als Herrscher ein, was beherrscht werden sollte [...]. (rep. 606d)

Sokrates' Befürchtung fußt also letztlich auf dem hohen Einfluss auf die Bürger, den er der Dichtkunst beimisst, und durch den sie insofern korrumpierend wirken kann, als sie Alternativen zum vernunftgeleiteten Leben, also etwa affektgeleitetes Handeln, als angemessen darstellt.

Wenn Du aber die heitere Muse in Lied und Epos aufnimmst, werden Lust und Leid im Staate König sein statt des Gesetzes und der Vernunft, die doch überall und immer für das Beste gelten. (rep. 606e)

Schon hier wird also der Dichtung die Fähigkeit zugeschrieben, über sich selbst hinaus Wirkmacht zu entfalten und Einfluss auf das Weltverständnis der Bürger nehmen zu können – wenngleich diese Fähigkeit hier zunächst als Bedrohung der Moral konstatiert wird. Dabei wird oft vernachlässigt, dass Platon diesen Einfluss der Dichtung auf die Polis in anderer Hinsicht auch positiv wendet. Das Verdikt Platons über die Dichtung, demzufolge die Kunst wegen des defizitären Charakters der Nachahmung aus dem idealen Staat verbannt werden müsste, wird in vielen Interpretationen von *Der Staat* als gültig für alle Formen der Dichtung anerkannt. Kritik an dieser Lesart findet sich bei Stefan Büttner (2004). Denn die defizitäre Verfasstheit gilt für solche Darstellungen, deren Vorbilder sich nicht im Wahrnehmbaren, also im „empirisch Vorhandene[n]“ (Büttner 2004, S. 45), sondern im Intelligiblen, also im Vorstellbaren finden lassen, gerade nicht. Damit meint Platon, dass die Dichtung dort, wo sie nicht bloß empirisch Vorhandenes nachahmt, sondern wo sie stattdessen Vorstellbares formt und konkretisiert, Erfundenes einer erzieherischen Vorbildfunktion zuführt, durchaus zu einem Erkenntnisgewinn für die Bürger beitragen und deshalb für die Polis von großem Nutzen sein kann, etwa dadurch, dass durch sie der „gerechteste bzw. schönste Mensch“ (ebd.) dargestellt und die „Hymnen auf Götter und die Loblieder auf gute Menschen“ (rep. 606e) gesungen werden könnten.

In der Forschung wird meist nur Platons Verdikt über die defizitäre Qualität der nachahmenden Dichtung verhandelt; kaum wird ausreichend gewürdigt (vgl. hierzu u. v. a. Schabacher 2007, S. 43 ff.; Martinez/Scheffel 1999, S. 11 f.; Assmann 1980, S. 10 ff.), dass auch Platon bereits die Wirkmacht fiktionaler Dichtung auf das Erkenntnisvermögen der Bürger seiner Polis anerkennt und produktiv zu nutzen versucht. Daher wird seine Position oft zu Unrecht als Antipode zu Aristoteles' beschrieben. Denn Aristoteles bestätigt das bereits bei Platon implizierte wichtige Potenzial der Literatur für

die Gesellschaft: Sie könne – im Gegensatz zur Geschichtsschreibung, die lediglich über Geschehenes zu berichten habe – durch die Darstellung von *Möglichem*, von inhaltlich geschlossenen Sachverhalten, zur „Entkrampfung“ beitragen, was zu einer Läuterung führen und somit eine kollektiv „psychotherapeutische Wirkung eines säkularisierten Rituals“ (Assmann 1980, S. 10) nach sich ziehen könne. Es sei nicht „Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen *könnte* [Herv. CK], d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (poet. 1451a35).

Deutlicher als noch bei Platon findet sich hier eine normative Implikation der Dichtung: Ein Dichter hat nicht nur die formale Aufgabe, „eine in sich geschlossene Handlung“ (ebd. 1452a) zu schaffen, sondern muss sich darüber hinaus auch noch darüber gewahr sein, dass seine Kunst dadurch, dass sie vom Allgemeinen berichtet, „aber zugleich als die Beschaffenheit der Handlungen des Charakters eines Menschen“ (Schmitt 2004, S. 84) auftritt, ein Erkenntnisinteresse über moralisch bewertbare Handlungsoptionen des Individuums befriedigen muss. Die Dichtung erreicht dadurch einen neuen Stellenwert und wird zum „Instrument der Erkenntnis und Welterfahrung“ (Assmann 1980, S. 10). Dem Verdikt über die nachahmende Dichtung, die Platon als „bloße Nachahmung der Nachahmung aus dem idealen Staat verbannt“ (Schabacher 2007, S. 43) wissen will, sowie dem aristotelischen Verständnis von Geschichtsschreibung, das auf die Beschreibung historisch nachprüfbarer Ereignisse beschränkt ist, steht also die Idee einer Dichtung gegenüber, die bei Platon und, deutlicher, bei Aristoteles die Aufgabe hat, Potenzialitäten auszuloten, Mögliches zur Darstellung zu bringen, Alternativen zu beschreiben und dadurch zu einem Erkenntnisgewinn beizutragen.

Neben dem Mangel des Unvollständigen, so zeigen bereits diese beiden Ansätze zu Beschaffenheit, Bedeutung und Wirkmacht der Dichtung, wird die Dichtung auch immer verbunden mit dem parabelhaften normativen wie deskriptiven Erzählen möglicher Alternativen zum Zustand der Welt. Damit beinhalten sowohl Platons als auch Aristoteles’ Dichtungskonzept bereits erste Ideen ihrer gesellschaftlichen Funktionalisierung. Dabei kommt dem *Erfinden* von Inhalten eine entscheidende Rolle zu. Denn in Platons Unterscheidung zwischen jener Art der Dichtung, die empirisch Vorhandenes als Grundlage hat, und jener Art der Dichtung, die sich gewissermaßen

direkt auf die Welt der Ideen bezieht und somit Vorstellbares darstellt, ist die Idee von Dichtung als Ausdruck von Erfundenem angelegt. Für Büttner liegt hierin der Kern von Platons produktivem Dichtungsverständnis: „Nur über die Fiktion ist die Literatur, die Platon für seinen Staat wünscht, überhaupt erreichbar“ (Büttner 2004, S. 47). Dadurch, dass Büttner hier impliziert, nur die für die Polis zuträgliche Form der Dichtung – also jene, die auf Erfundenem beruht – qualifiziere sich als Fiktion, spricht er gleichzeitig jener Art der Dichtung, die bei Platon als defizitär gilt, das Fiktionale ab – offenbar deshalb, weil sie sich auf Vorhandenes bezieht, nicht aber Erfundenes beschreibt. Auch wenn diese Ausdifferenzierung von Fiktionalem einer näheren Betrachtung nicht zuletzt deshalb nicht standhält, weil sich Fiktionales kaum vollständig getrennt von Realem denken lässt, enthält sie doch einen entscheidenden Aspekt, der auch unser Verständnis von und unseren Umgang mit Fiktionen immer wieder vor Herausforderungen stellt: Wie gehen wir damit um, wenn in Fiktionen Personen oder Gegenstände realen Ursprungs auftauchen und dort womöglich sogar in Teilen andere Eigenschaften als ihre Urbilder haben? Für Platon jedenfalls bleibt diese Unterscheidung weniger eine, die für das Textverständnis von Interesse wäre, sondern eine, die ethisch relevant ist. Eine Fiktionstheorie muss dagegen berücksichtigen, dass Fiktionen auch aus Elementen bestehen, die empirisch vorhanden sind, und diese neben solche Elemente reihen, die erfunden sind.

Darüber hinaus setzt die bei Platon formulierte Forderung an die ideale Dichtung voraus, dass Dichtungen trotz ihres eingeforderten Bruchs mit der Welt des empirisch Vorhandenen Auswirkungen auf die moralische Beurteilung sowie auf das eigene von der Vernunft geleitete Handeln der Bürger der Polis haben. Das von Aristoteles beschworene kathartische Potenzial der Dichtung sowie die damit verbundene Forderung nach der Darstellung des Möglichen und der Erprobung des Alternativen bekräftigen diesen Anspruch. In welchem Referenzverhältnis die Dichtung zur Realität stehen muss, wenn sie diese Funktion erfüllen möchte, bleibt indes offen.

Durch ihre Würdigung der belehrenden oder kathartischen Möglichkeiten der Dichtung berühren Platon und Aristoteles also bereits einige zentrale Fragen zum Verhältnis zwischen Dichtung und Wahrheit, Fiktion und Realität, Erfundenem und Echtem sowie zum Wirkungspotenzial von fiktionaler Dichtung auf ihre Rezipienten sowie auf die

Möglichkeiten der Funktionalisierung von Fiktion. Im Zentrum der Überlegungen steht schon hier die Vermutung, Dichtung könne Wahrheiten enthalten und damit auch Wissen über die Welt vermitteln, zumindest jedenfalls neue Blickweisen auf die Welt durch die Veranschaulichung welt-fremder Szenarien befördern. Noch nicht verhandelt werden indes sowohl die Bedingungen, unter denen sich ein solches Wirkungspotenzial entfalten kann, als auch eine Bestimmung, wie Konzepte von Wissen oder Wahrheit in Dichtung oder, genereller, in Fiktionen zu denken sind.¹⁴

2.3 Fiktion als Unwahrheit

Die genannte etymologische Bedeutung mit der Implikation des Formens, Kreierens, Sichausdenkens erweist sich bereits nach der Betrachtung der platonischen und aristotelischen Ansätze als nicht ausreichend. Denn eine Beschränkung der Bedeutung von ‚Fiktion‘ auf Erfundenes würde eben jenem Umstand nicht gerecht, dass sich Fiktionen auf vielfache Weise zur Realität verhalten, mit ihr in Beziehung stehen, Elemente aus ihr aufnehmen und gegebenenfalls variieren können etc. Dennoch scheint es einen weitreichenden Konsens darüber zu geben, was genau Fiktionen sind, was sie ausmacht und welche Texte sich unter diesem Attribut subsumieren lassen: Fernsehzeitschriften kategorisieren Filme und Serien als fiktional, Literatur wird – im englischsprachigen Raum – unter anderem in *fiction* und *non-fiction* eingeteilt, es ist gängige Praxis, beim Theater-, Kino- oder Opernbesuch von fiktionalen Darstellungen zu sprechen und auch den Rezensionen von Romanen, Filmen oder Fernsehspielen scheint zumindest ein implizites Verständnis davon zugrunde zu liegen, was Fiktionen sind.

Will man sich diesen Konzepten von Wissen und Wahrheit in der Dichtung annähern, muss man zunächst Einwände gegen eine intuitiv nachvollziehbare Theorie finden, derzufolge alle Behauptungen, die in Fiktionen aufgestellt werden, unwahr sind. Diese ‚Falschheits-Theorie‘¹⁵ lässt sich zurückführen auf das skizzierte Argument Platons und

¹⁴ Eine ausführliche Würdigung des antiken Fiktionalitätsdiskurses findet sich bei Stefan Feddern (2018).

¹⁵ Vgl. hierzu Jukka Mikkonen: „The falsity theory was based in the notion that sentences in fictions do not conform to the reality; because (most) sentences in fictions would turn out to be false about the actual world if they were applied as assertions in non-fictional discourse, falsity theories straightforwardly declared fictional sentences false. Thus, roughly put, philosophical theories of fiction began with a suggestion that fictions are to be defined negatively as stories which lack truth.“ (2009, S. 3 f.)

findet durch David Hume eine pointierte Zuspitzung: Dichter, so Hume, seien „liars by profession“ (T 1.3.10.5), also Lügner von Berufs wegen. Den Versuch einer analytischen Begründung für Humes These liefert Bertrand Russell, für den alle Propositionen in fiktionalen Texten deshalb falsch sind, weil sie auf nicht existierende Objekte referenzieren, deren Existenz aber gleichzeitig behaupten (Russell 1940, S. 369; 1905, S. 491). So wäre der Satz „Bei den Oblonskijs herrschte allgemeine Verwirrung“ deshalb falsch, weil er sinngemäß aus den Konjunkten „Es existieren mehrere Personen, die identisch mit den Oblonskijs sind“ und „Bei diesen Personen herrschte Verwirrung“ bestünde. Nach Russell wäre der Satz also deshalb falsch, weil das erste Konjunkt falsch ist. Fiktionale Sätze könnten gemäß der Falschheits-Theorie dementsprechend kein Wissen enthalten, da sie postuliert, dass in Fiktionen keine wahren Sätze vorkommen können.

Einwände gegen die Falschheits-Theorie für Fiktionen lassen sich indes schnell finden. So liefert sie etwa keine Antwort auf die Frage, wie sich fiktionale Sätze von falschen Sätzen unterscheiden lassen. Da ihr zufolge alle fiktionalen Sätze falsche Sätze sind, fehlt ihr ein entsprechendes Differenzierungskriterium. Außerdem bleibt unklar, wie mit Sätzen in Fiktionen umzugehen ist, die gerade nicht auf nicht existente Objekte referenzieren und folglich nicht deshalb falsch sein können, weil sie – gemäß Russell – eine falsche implizite Existenzbehauptung treffen. Hinzu kommt, wie Künne bemerkt (2007, S. 61 f.), dass die Existenzbehauptung des ersten Konjunks im Sinne Russells keinesfalls aus fiktionaler Rede notwendig folgen muss. Plausibler sei es, anstelle des Russell'schen Existenzoperators einen Fiktionsoperator einzuführen, in dessen Skopus sich die Propositionen einbetten ließen und durch den anstelle der Existenzbehauptungen eine Behauptung über die Fiktion, also eine Übersetzung in metafiktionale Rede stünde. Dieser Fiktionsoperator könnte in Bezug auf oben genanntes Beispiel wie folgt paraphrasiert werden: „Gemäß Tolstois Roman *Anna Karenina* (der Fiktion; dem zugrunde liegenden fiktionalen Text) gilt: Es existieren mehrere Personen, die identisch mit den Oblonskijs sind.“

Die Falschheits-Theorie kann jedenfalls nicht plausibel erläutern, warum fiktionale Sätze notwendig falsch sein müssen, warum sie also nicht unter gewissen Umständen durchaus als wahr anerkannt werden können, etwa dann, wenn sie womöglich jenseits der

Propositionen einzelner Sätze so etwas wie eine übergeordnete Aussage treffen, also eine These, die durch die Fiktion nahegelegt wird und die durchaus einen Wahrheitsanspruch verfolgt.

Wolfgang Detel etwa unterscheidet vor diesem Hintergrund – im Übrigen ebenfalls ausschließlich für literarische Fiktionen – zwischen „trivialen Wahrheiten“, die sich zum Beispiel auf geografische Bereiche im Rahmen der insgesamt fiktiven Szenerie oder auf „allgemeine moralische Sentenzen“ beschränken, einerseits und solchen Wahrheiten, die „substantielle propositionale Wahrheitsansprüche enthalten können, die auf Wahrheiten im gewöhnlichen Sinne zielen und zugleich zu den Kernaussagen der Fiktion gehören“ (Detel 2013, S. 245), andererseits. Diese Unterscheidung, die Detel an dieser Stelle lediglich deshalb trifft, weil er untersuchen möchte, ob Sätze, die in literarischen Fiktionen vorkommen, wahrheitswertdefinit sind oder sein können,¹⁶ vernachlässigt durch die Reduktion auf einzelne Propositionen, dass Fiktionen auch über die Bedeutung einzelner Sätze hinaus Wahrheitsansprüche kommunizieren können. So kann etwa das, was Detel selbst „allgemeine moralische Sentenzen“ nennt, wirkmächtige Auswirkungen auf den Wissens- und Überzeugungshorizont der Rezipienten haben, ohne dass dabei in der Fiktion konkrete Behauptungen propositionaler Struktur aufgestellt werden müssten. Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen sprechen hier von einer ‚indirekten‘ Wissensvermittlung, die über den fiktionalen Diskurs kommuniziert werde, die als supplementär zu den eigentlichen Funktionen fiktionaler Rede verstanden werden müsse und die für die eigentliche Lektüre fiktionaler Texte unerheblich sei.

¹⁶ Folgt man Russells Analyse nicht referierender Ausdrücke, dann wäre der Satz „Annie Hall lebt in Manhattan“ falsch, da er aus den logischen Konjunkten „Es existiert genau eine Person, die mit Annie Hall identisch ist“ und „Diese Person lebt in Manhattan“ besteht und da das erste Konjunkt falsch ist. Sätze, die nichtreferierende singuläre Termini enthalten, sind demnach immer falsch. Bei Frege hingegen muss eine solche Kennzeichnung referenzieren, sodass der Satz, in dem sie vorkommt, entweder wahr oder falsch sein kann. Sätze mit nichtreferenzierenden leeren Kennzeichnungen sind bei Frege demnach immer weder wahr noch falsch. Weder Frege noch Russel hatten jedoch fiktive Entitäten im Sinn, als sie ihre jeweiligen Bedeutungstheorien entwickelten, sondern leere Kennzeichnungen wie ‚der gegenwärtige König von Frankreich‘. Vgl. hierzu Frege ([1892] 2002, S. 36 f.); Russel (1905, 479 ff.); für einen einführenden Überblick vgl. etwa Lycan (2000, S. 13 ff.).

In effect what appear to be direct assertions are to be treated more on the model of the indirect assertions which we saw to be compatible with fictive utterance. Their information imparting purposes are supplementary to, not in competition with, their distinctive fictive purposes. (Lamarque/Olsen, S. 66 f.)

Lamarque und Olsen stellen sich damit in die Tradition Freges, der die Wahrheitswertfähigkeit von Behauptungen, die in einem fiktionalen Kontext gemacht werden, deshalb zurückweist, weil sich Propositionen, die sich auf nichtexistente Objekte wie fiktive Gegenstände bezögen, weder wahr noch falsch sein könnten (Frege [1892] 2002, S. 29 f.; ([1918] 1993, S. 36). Lamarque und Olsen bleiben dadurch zwar eine Theorie dazu schuldig, wie genau die Wissensvermittlung durch solche fiktionalen Diskurse zu denken sein könnte (vgl. Konrad 2013, S. 165 f.; eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Lamarque und Olsen findet sich in Kapitel 4.3), erkennen aber zumindest implizit Nietzsches Befund an, dass fiktionale Literatur „von dem Zwang nach Wahrheitssuche befreienden Einsichten und Erfahrungen“ Raum geben kann (Schildknecht/Teichert 1996, S. 11).

Bereits diese ersten Schlaglichter auf die Debatte, inwiefern fiktionale Literatur Wissen oder Weltverständnis vermitteln kann, lassen auf die Notwendigkeit einer systematischen Betrachtung der Argumente schließen. Eine solche Übersicht, in der einige der wichtigsten Ansätze versammelt sind, findet sich bei Lutz Danneberg und Carlos Spoerhase (2009, S. 3 ff.; 2011, S. 31 f.). Entscheidend an dieser Stelle ist dabei die Ausdifferenzierung ihrer „epistemologischen Frage“, die darauf abhebt, inwieweit „literarische Werke eine Quelle von Wissen“ (2009, S. 3) sein können. Der aus Sicht des Verfasserduos bisher lediglich zu „enttäuschenden ‚Ergebnisse[n]‘“ (ebd.) gelangte Forschungsstand expliziert dabei die bereits bei Lamarque und Olsen angelegte Unterscheidung zwischen direktem und indirektem Wissen nun als propositionales und nichtpropositionales Wissen. Ein weiterer wichtiger Unterschied besteht für die Autoren außerdem zwischen zwei Fragen, die oftmals nicht ausreichend voneinander getrennt würden. Einerseits fragen sie danach, ob und ggf. in welchen epistemischen Situationen man einem Gehalt – sei er propositional oder nichtpropositional – eines literarischen Textes Glauben schenken darf. Hier geht es ihnen um Literatur als „Wissens(über)träger“ (ebd., S. 7). Davon getrennt verhandeln sie andererseits die Frage nach Literatur als Wissensquelle in einem strengen Sinn, indem sie fragen, ob ein propositionaler oder

nichtpropositionaler Gehalt in einem literarischen Text überhaupt als Wissen betrachtet werden kann, ob sich Literatur ihrer Beschaffenheit nach also überhaupt dafür qualifiziert, Wissen enthalten zu können.

Diese Differenzierungen sind auch für die vorliegende Arbeit notwendig. Schließlich lässt die Unterscheidung zwischen propositionalem und nichtpropositionalem Wissen zu, auch solche Aspekte der Darstellung als Teilbereich einer potenziellen Wissensvermittlung in die Begutachtung einzubeziehen, die aufgrund ihrer nichtpropositionalen Struktur keine verifizierbaren oder falsifizierbaren konkreten Behauptungen aufstellen, also keines assertorischen Charakters sind. Propositionales ist dabei als *Knowing-that*-Wissen angelegt, „d.h. Wissen, dass eine bestimmte Aussage wahr oder falsch ist, dass sich in der Welt bestimmte Sachverhalte so und so verhalten“ (ebd., S. 5). Nichtpropositionales Wissen hingegen wird als *knowing-how* (‘wissen, wie’, etwa praktische Fähigkeiten) oder *knowing-what-it-is-like* (‘wissen, wie es ist’, etwa mit einem Gefühl oder einem Ort vertraut sein) gedacht. Ein solcher Ansatz ist anschlussfähig an die transmedial ausgerichtete Fragestellung, da er die vielfältigen Möglichkeiten, die ein Text unabhängig von seiner medialen Verfasstheit haben kann, um Wissen darzustellen, mitdenkt und nicht länger eine Fiktionstheorie entlang der einschränkenden Kriterien von Bedeutung und Wirkmacht propositionalen Gehalts in kommunikativen Konstellationen entwickelt.

Die zweite Differenzierung der Autoren, also jene zwischen der Frage, ob Literatur Wissen enthalten, und jener, unter welchen Umständen sie Wissen vermitteln kann, soll ebenfalls für die folgenden Überlegungen übernommen werden. Denn unabhängig von der möglichen Qualifikation fiktionaler Inhalte als Wissen in Literatur soll es hinsichtlich der Frage nach den möglichen Wechselwirkungen zwischen Fiktion und Realität ausschließlich darum gehen, unter welchen Umständen wir solche fiktionalen Inhalte als wahrheitswertfähig anerkennen, weniger darum, ob sie – im Sinne einer entsprechenden Definition von Wissen – wahrheitswertfähig sind. Damit rücken ausschließlich die epistemischen Situationen, in denen Wissen durch Literatur vermittelt wird, sowie die Bedingungen ins Blickfeld, unter denen Rezipienten den Gültigkeitsanspruch von fiktionalen Inhalten über den fiktionalen Systemzusammenhang hinaus ausdehnen. Danneberg und Spoerhase formulieren diesbezüglich zunächst noch zurückhaltend und

schließen lediglich nicht aus, „dass Literatur [...] eine relevante epistemische ‚Größe‘ sein könnte bzw. eine epistemisch relevante ‚Rolle‘ spielen könnte, ohne selbst, streng genommen, Wissen zu sein“ (ebd., S. 8), um später allerdings literarischen Texten die Eigenschaft abzusprechen, ‚neues‘ Wissen vermitteln zu können. Denn obwohl Danneberg und Spoerhase anerkennen, dass auch nichtpropositionales Wissen in verschiedener Form durch Literatur vermittelt werden kann, bezweifeln sie, dass dieses Wissen ‚neu‘ sein kann.

Ein neues Wissen mag sich zwar in Literatur finden, es ist aber nicht *zeitgleich als neu wahrnehmbar*. Voraussetzung für seine Wahrnehmung als neu ist, dass dieses Wissen bereits bekannt ist, und zwar als Wissen im *propositionalen* Gehalt und in *nichtliterarischen* Texten.

Literarische Texte gehören dann zu der Gruppe von Texten, die ein als zweifelsfrei geltendes Wissen erläutern, belegen, ausschmücken, Unkundigen in pädagogischer Weise nahe gebracht werden; die Relation zum Wissen wäre immer retrospektiv, nie prospektiv. Erfundene Geschichten (*narrationibus fabulosis*) dienen zwar mitunter zur Darstellung einer ‚höheren Wahrheit‘; doch ist dabei nicht die Rechtfertigung von Dichtung generell als einem Ort der Wahrheitsfindung gemeint [...]: Sondern auf der Seite der Literaturerzeugung die Darstellung, auf der Seite der Interpretation das interpretatorische Auffinden von bereits gewusstem Wissen. (Ebd., S. 39, Herv. i. Orig.)

Während propositionales Wissen – wohl vor dem Hintergrund der impliziten Prämisse, dass dieses eines argumentativen assertorischen Zusammenhangs bedürfe und daher nicht in fiktionaler Literatur, die keine „Wissensansprüche“ (ebd., S. 5) formuliere, als *Knowing-that*-Wissen angelegt sein könne – in der folgenden Übersicht keine Rolle spielt, fassen die Autoren die verschiedenen Positionen dazu zusammen, wie nichtpropositionales Wissen – also *knowing-how* (‚wissen, wie‘) oder *knowing-what-it-is-like* (‚wissen, wie es ist‘) – durch Literatur vermittelt werden kann. Wissen in Literatur sei nach gängigem Debattenstand etwa durch die Einübung oder die Exemplifikation moralischer Tätigkeiten vermittelbar, könne aber auch durch kognitive Stimulanz, also etwa über die Anregung zu mentalen Aktivitäten wie Einbilden oder Imaginieren, generiert werden (ebd., S. 5 f.).

Literatur – und, so lässt sich im Sinne Dannebergs und Spoerhases wohl ergänzen: Fiktion im Allgemeinen – könne Wissensbestände zwar interpretieren („erläutern, belegen, ausschmücken, Unkundigen in pädagogischer Weise nahe gebracht werden“) und in ihrer Darstellung variieren, für den einzelnen Rezipienten letztlich aber immer nur

reproduzieren und nie neu generieren („nicht zeitgleich als neu wahrnehmbar“), da Wissen in Fiktionen nur dann wahrgenommen werden könne, wenn es bereits zuvor im außerfiktionalen (außerliterarischen) Diskurs vorhanden gewesen sei. Spoerhase und Danneberg differenzieren die Frage, inwieweit neues Wissen durch Literatur vermittelt werden könne, weiter aus und verweisen kurz darauf, dass in der Literatur Beglaubigungsstrategien (auf der Ebene der Darstellung) existierten, durch die eine solche Verbürgung versucht werde. Neues propositionales Wissen bedürfe eines argumentativen assertorischen Zusammenhangs und könne daher nicht in fiktionaler Literatur, die keine „Wissensansprüche“ (ebd., S. 5, Herv. i. Orig.) formuliere, als *Knowing-that*-Wissen angelegt sein. In dieser „steile[n] [...] These“ (ebd., S. 39) ist die Prämisse angelegt, dass nichtpropositionales Wissen nur als Disposition zum *knowing-that*, zum propositionalen Wissen zu denken sein kann, dass also jede Form von nichtpropositionalem Wissen gewissermaßen in Propositionen übersetzt werden können muss. Doch selbst wenn man den Autoren in diesem Punkt folgt, ist keineswegs gewiss, dass es so etwas wie nichtpropositionale Erkenntnis nicht geben sollte. Insbesondere in Bezug auf nichtfiktionale Texte anderer medialer Präsentationsformen, also etwa faktuale Dokumentationsfilme, die nicht (ausschließlich) propositionaler Struktur sind, lässt sich diese Prämisse kaum erhärten, da sich aus der Rezeptionspraxis ohne Weiteres ableiten lässt, dass hier auch nichtpropositionales Wissen vermittelt werden kann – unabhängig davon, ob es ‚nur‘ als Disposition zu propositionalem Wissen befähigt ist.

Diese Skepsis fußt offenbar auf der Annahme, dass nichtpropositionales Wissen also immer in propositionales Wissen übersetzt werden muss, wenn es aktiviert werden soll, dabei aber keine eigene kategorial unterscheidbare Art von Wissen ist (vgl. Pichler 2014, S. 342 f.).

Für den vorliegenden Zusammenhang ist jedoch weniger entscheidend, ob nichtpropositionales Wissen nur als Disposition vorliegen kann, sondern vielmehr, unter welchen Umständen Rezipienten dem Text die Eigenschaft zuschreiben, die dargestellten Inhalte – seien sie propositionalen oder nichtpropositionalen Gehalts – selbst beglaubigen zu können. Letztlich geht es dabei also um die Bedingungen von Wissensvermittlung durch fiktionale Texte unterschiedlicher medialer Präsentationsformen und damit um einen Gegenstand, der unabhängig von der Frage traktiert werden muss, ob sich

literarische Darstellungen als Wissen im strengen Sinn qualifizieren können. Ob und wie Wissen durch Literatur und natürlich auch andere fiktionale Formen der Darstellung vermittelt werden kann, berührt demnach nicht nur Fragen nach der epistemischen Situation der beteiligten Aktanten, innerhalb derer die Vermittlung stattfindet, sondern ebenfalls das Verständnis davon, wie sich nichtpropositionale Darstellungen als Wissensvermittler überhaupt eignen können. Fricke etwa bestreitet, dass es so etwas wie eine nichtpropositionale Erkenntnis geben kann, und spricht stattdessen davon, dass die poetische Form nichtliterarischer Texte, also etwa jener Texte innerhalb der Philosophie, die sich der Mittel des „Fiktionalisierens“ wie etwa der erzählenden oder dramatisch-dialogischen Art oder des Gebrauchs von Aphorismen, Metaphern oder Ironie bedienen, im Gegensatz stünde zur didaktischen und auf Propositionen aufbauenden Form nichtliterarischer Texte. Diese wiederum zeichne sich aus durch „all die begründeten Entscheidungen innerhalb der konventionell geregelten (oder gegebenenfalls auch terminologisch explizit eingeführten) sprachlichen und textuellen Präsentationsformen“ (Fricke 1990, S. 28).

Poetische nichtliterarische Texte könnten nun zwar einen Lerneffekt beim Rezipienten erzielen, dabei jedoch keine „Erkenntnis mit Anspruch auf intersubjektive Verbindlichkeit“ (ebd.) hervorrufen; dies sei didaktischen Texten mit propositionalem Gehalt vorbehalten. Diesem engen Verständnis von Erkenntnis sowie der in mancher Hinsicht unscharfen Differenzierung zum Lernen steht die etwa von Gottfried Gabriel angestellte Beobachtung gegenüber, dass „nicht nur Wissenschaft, sondern auch Kunst Erkenntnis vermittelt“ (Gabriel 1990, S. 25), die durchaus nichtpropositional sein könne und sich somit als anschlussfähig an das schon bei Platon und Aristoteles konstatierte aufklärerische respektive kathartische Potenzial der Dichtung erweist.

Unabhängig davon, welches Verständnis von Wissen, Erkenntnis, von Literatur, Fiktion oder propositionalem Gehalt den einzelnen Positionen zugrunde liegt, lässt sich doch schon nach dieser kurzen Sicht auf diese Debatte festhalten, dass Fiktionen offenbar neben ihrer mimetischen Funktion des Nachahmens, Variierens und parabelhaften Verdichtens von Vorhandenem auch schöpferische Wirkmacht entfalten können, etwa indem sie Möglichkeitsräume generieren, Handlungen exemplifizieren oder Alternativen explizieren und somit potenziell zur Quelle auch von Wissen werden können. Ob dabei

neues Wissen im Sinne von Danneberg und Spoerhase tatsächlich in Fiktionen enthalten und ggf. vermittelt werden kann, ist hier daher nachrangig. Entscheidend ist im weiteren Verlauf vielmehr die Frage, unter welchen Umständen wir so unterschiedlichen fiktionalen Darstellungen wie Romanen, Spielfilmen, Hörspielen, Theaterinszenierungen oder Märchen vor dem Hintergrund ihrer medialen Verfasstheit einerseits und ihrem Bezug zur außermedialen Welt andererseits die Eigenschaft einräumen, deskriptive oder normative Aussagen darüber zu treffen, wie die Welt ist oder wie sie sein sollte – unabhängig davon, ob diese Aussagen propositionalen oder nichtpropositionalen Gehalts sind.

2.4 Fiktion im wissenschaftlichen Diskurs

Dass die Begriffe trans- und interdisziplinär disparat verwendet werden, ist bis zu einem gewissen Grad allerdings sogar folgerichtig, erschließt das Terrain der Fiktionalitätsdebatte doch ganz unterschiedliche Problemfelder wie etwa die Rolle der Autorenintention bei der Fiktionskonstitution, die Grenze zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Geschichte‘, den Zusammenhang von Fiktion und Narration, den ontologischen Status fiktiver Entitäten, die Frage nach den Konventionen der ästhetischen Verfasstheit fiktionaler Texte und schließlich auch das Verhältnis von fiktionalen Darstellungen zur Realität. Damit sind unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen vor die Herausforderung gestellt, sich der Fiktion gemäß den jeweiligen Forschungsschwerpunkten anzunehmen. Vor allem der zuletzt genannte Aspekt – das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität – steht dabei oftmals im Zentrum des Erkenntnisinteresses, insbesondere dann, wenn wir die Wirkung fiktionaler Werke auf unser Verständnis von der und unser Wissen über die Welt untersuchen und somit danach fragen, wie und unter welchen Bedingungen wir aus Fiktionen – trotz ihrer vordergründig gebrochenen Referenz zur Realität – Weltwissen beziehen. Bislang beschränken sich die meisten Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Fiktion und Realität darauf, die Konturierung der Fiktion durch die Aktivierung von Weltwissen zu modellieren. Ausgangspunkt ist dabei oft, dass Texte, seien sie fiktional oder nichtfiktional, Leerstellen enthalten, die durch die Anwendung verschiedener rezeptionsseitiger Kompetenzen – etwa einer spezifischen Kompetenz aus der Erfahrung mit einem Medium oder einem Genre – zu einer kohärenten Story ‚aufgefüllt‘ werden. Für das Verständnis

eines Textes muss dabei neben diesen Kompetenzen im Umgang mit einem Text und seinem Medium der Darstellung immer auch ein gewisses Weltwissen als notwendig vorausgesetzt werden, durch dessen Anwendung auf den Plot das Narrativ zu einer Story vervollständigt wird (vgl. u. v. a. Eco 1994, S. 112 ff.). Nach neo-/formalistischer Schule konstituiert sich auch die Bedeutung des filmischen Texts erst durch die Betrachtung: Der Betrachter weist dem filmischen Geschehen auf der Grundlage von Leseanweisungen, die das Muster der Story bilden (der Plot bzw. das *syuzhet*) Bedeutung zu und konstruiert daraus die Story (*fabula*) (vgl. Bordwell [1985] 1997, S. 49 f.; Kuhn 2011). Im fiktionstheoretischen Diskurs firmiert dieses Prinzip der Anwendung von Weltwissen auf fiktionale Texte wahlweise als *principle of minimal departure* (Ryan 1980, S. 406) oder als *reality principle* (Margolin 1992). Letztlich geht es dabei darum, dass wir unser Wissen über die Beschaffenheit der Welt auch für den fiktiven systemischen Erzählszusammenhang als gültig erachten, solange in der Fiktion keine entgegengesetzten Angaben gemacht werden, wodurch die Fiktion zu einem geschlossenen Gebilde werden kann. Diese Feststellung scheint zunächst profan, handelt es sich hierbei doch nicht zuletzt auch um einen gut nachvollziehbaren Bestandteil alltäglicher und beobachtbarer Rezeptionspraxis. Vernachlässigt wird dabei jedoch häufig, dass auch und gerade im Umgang mit fiktionalen Angeboten die Aktivierung von Weltwissen zum Textverständnis kein einseitiger Prozess ist, sondern dass wir umgekehrt auch unser Verständnis von Welt, ihrer Funktionalität und Gesetze maßgeblich gemäß jenen Vorstellungen ausbilden, die wir über fiktionale Angebote beziehen, und daraus Wirklichkeitsannahmen formen: deskriptive Beschreibungen davon, wie die Welt ist, sowie normative Vorstellungen darüber, wie sie sein sollte.

Denn durch sie [die Konstruktion des ‚Als-ob‘, hier zunächst verstanden als Fiktion, CK] lassen sich menschliche Konflikte kulturell ‚durchspielen‘, Kausalitäten erkennbar machen und als Konstruktionen gesellschaftlich etablieren, Ursachen modellhaft diskutieren und Konsequenzen erörtern. Die Bewertung von menschlichen Verhaltensweisen kann auf diese Weise per Anschauung wirksam vorgeführt werden, in der Hoffnung, dadurch Normen und Wertsetzungen dauerhaft zu vermitteln. (Hickethier 2010, S. 134)

An sich besteht auch hierüber weitestgehend Einigkeit – allerdings eine, die zumeist eher einer stillschweigenden Vereinbarung denn einem wissenschaftlich fundierten Konsens gleicht. Denn sowohl in der populären Textkritik als auch im akademischen Diskurs wird

diese Beidseitigkeit der Wissensaktivierung oft schlicht präsupponiert. In der publizistischen Kritik werden Spielfilme oder Romane immer auch auf die Frage hin beurteilt, welche ideologischen, politischen, sozialen, religiösen, ökonomischen oder ökologischen Implikationen in ihnen wirken. Unabhängig von ihrer Nähe zu vormedialen Ereignissen oder Zusammenhängen werden Fiktionen dabei oft derart verstanden, dass in ihnen Welt verdichtet gezeigt und somit pointiert auf spezifische Aspekte des gesellschaftlichen Diskurses verwiesen wird. Auch in der Wissenschaft findet sich dieser Reflex wieder, wenn fiktionale Konstruktionen auf ihre gesellschaftliche Bedeutung hin untersucht werden, ihnen generell also Rückwirkungspotenziale für die Einschätzung und Bewertung vormedialer Realität seitens der Rezipienten zugeschrieben werden.

Die Beobachtung, dass anhand von fiktionalen Texten solche Rückschlüsse auf die Verhältnisse der Realität, auf die ihr zugrunde liegende Moralität oder auf die Möglichkeiten ihrer Umgestaltung gezogen werden, wirft die Fragen auf, warum, wann, wie und durch welche Mittel Fiktionen Aussagen über die Realität aufstellen können. Im Umkehrschluss führt diese Beobachtung zu der auf den ersten Blick kontraintuitiven Feststellung, dass durch Fiktionen sogar ‚gelogen‘ werden kann. „‚[F]iction‘ is distinguished from ‚lie‘ – the author of fiction cannot lie because by defining the text as fiction he or she has stated that the work is not meant to be read as referring directly to our real world.“ (Korhonen 2005, S. 16) Denn wenn ‚wahre‘ fiktionale Aussagen vermittelt werden können, dann können auch unwahre fiktionale Aussagen vermittelt werden. An dieser Stelle sei auf die Möglichkeiten der Manipulation durch Fiktionen hingewiesen. In Bezug auf diese Fragestellungen beanspruchen vor allem die Sprachphilosophie und die Literaturwissenschaft die Deutungshoheit, weisen sie doch die längste und einflussreichste Tradition der Beschäftigung mit dem Phänomen auf. Entscheidend ist angesichts der Heterogenität der Debatte allerdings die Einsicht, dass das Theoretisieren über Fiktionalität keiner spezifischen wissenschaftlichen Disziplin vorbehalten sein kann. Von einer Differenzierung der unterschiedlichen Zugriffe auf den Problemkomplex nach wissenschaftlichen Disziplinen soll hier demnach Abstand genommen werden, scheint sie doch angesichts der Vielfalt des Phänomens als wenig hilfreich. Vielmehr soll ein weiterführender Dialog zwischen den Disziplinen angeregt werden. Schließlich müssen Ansätze, die das Phänomen behandeln, immer auch auf Erkenntnisse und Ideen aus anderen Bereichen zurückgreifen, um eine gültige

Begriffsbestimmung leisten und dem Phänomen im Ganzen gerecht werden zu können. Gleichwohl ist festzuhalten, dass die Problematisierung von Fiktionalität auch einer selbstbewussten Positionierung dieser einzelnen Disziplinen innerhalb der interdisziplinär geführten Debatte bedarf. Allein die scheinbar triviale Beobachtung, dass sich das Phänomen auch auf audiovisuelle Texte erstreckt, fordert konkret die medienwissenschaftliche Expertise dazu heraus, innerhalb des Diskursfeldes um Fiktionalität einen Beitrag zu leisten, durch den medienspezifische Gestaltungsmittel auf ihre Funktion für die Fiktionalitätskonstitution hin analysiert werden können. Vor diesem Hintergrund lässt sich generalisieren, dass eine Beschäftigung mit fiktionstheoretischen Fragestellungen daher auch die Berücksichtigung der Medialität ihres Gegenstandsbereichs erfordert, bedeutet die unterschiedliche semiotische Codierung verschiedener Medienprodukte doch auch eine unterschiedliche Handhabung einzelner Texte. Die Beschäftigung mit der Theorie der Fiktion bezieht ihre Relevanz jedoch nicht nur aus dem genannten akademischen Forschungsdefizit, sondern ebenfalls aus der Feststellung heraus, dass angesichts zunehmender Medienangebote, die eine Unschärferelation im Spannungsverhältnis Fiktion/Nicht-Fiktion offenbaren, ein gesicherter Umgang mit der Kategorie Fiktion zusehends erschwert wird.

Nachfolgend werden diese skizzierten Problemfelder am konkreten Gegenstand, der wie angekündigt exemplarisch, aber herausragend relevant ist, analysiert: am Film *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* und am Roman *Esra*. Neben dem Umstand, dass für diese beiden Fälle juristische Urteile vorliegen, die sich – implizit oder explizit – auf fiktionstheoretische Überlegungen stützen und daher besonders aus medienwissenschaftlicher Perspektive auf ihre Prämissen und ihre argumentative Stringenz überprüft werden können, sind diese beiden Texte auch aus weiteren Gründen von Bedeutsamkeit. So ist es auf den ersten Blick erstaunlich, dass vergleichbare Klagen, die den Prozessen zugrunde lagen, zu zwei gänzlich unterschiedlichen Urteilen geführt haben: Denn obwohl der Vertrieb von *Esra* untersagt wurde, durfte *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* weiterhin vorgeführt und beworben werden. In beiden Fällen entspann sich eine breite gesellschaftliche Debatte über die Grenzen der Kunstfreiheit und die Rolle von Fiktion bei der Darstellung historischer Sachverhalte in Romanen und Filmen. Darüber hinaus eröffnet eine Gegenüberstellung der beiden Urteile einen

schärferen Blick auf die Rolle der Medialität der Texte und deren Bedeutung für unser Verständnis von Fiktion.

3 Fiktion *de jure*: Die Fälle *Esra* und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX

Maxim Billers Roman *Esra*, im Jahr 2003 in erster Auflage bei Kiepenheuer & Witsch erschienen, erlangte besondere Bekanntheit durch ein Urteil des Landgerichts München im Jahr 2003, das die Verbreitung des Romans verbot (LG München I, Urt. v. 15.10.2003 – 9 O 11360/03, ZUM 2004, 234). Dieses Urteil wurde zunächst sowohl vom Oberlandesgericht (OLG München, Urt. v. 6.4.2004 – 18 U 4890/03) als auch vom Bundesgerichtshof (BGH, Urt. v. 21.6.2005 – VI ZR 122/04, NJW 2005, 2844) bestätigt, bevor der Fall im Jahr 2007 nach einer gemeinsam von Autor und Verlag geführten Verfassungsbeschwerde vor dem Bundesverfassungsgericht ein weiteres Mal verhandelt wurde (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1). Die Verfassungsbeschwerde wurde zurückgewiesen und das Romanverbot abermals bestätigt – korrigiert wurde hingegen in Teilen die Urteilsbegründung der anderen Instanzen.¹⁷ Den ursprünglichen Prozess hatten zwei Klägerinnen angestrengt, die sich durch die Darstellung zweier Figuren in dem Roman, in denen sie glaubten sich wiederzuerkennen zu können, in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt sahen. Vor allem in literaturwissenschaftlichen Kreisen sowie unter Autoren und Verlagen, aber auch unter Rechtswissenschaftlern löste dieses Urteil eine rege Debatte über die Grenzen der Kunstfreiheit, über die auch finanzielle Haftbarkeit von Autoren und Verlagen, über die Urteilsbegründungen der Gerichte und, allem voran, über die Erkennbarkeit realer Figuren in fiktionalen Werken und somit die Bedingungen der Korrelation von Fiktion und Realität aus.

¹⁷ Vor allem für Autoren und Verlage, die Schlüsselromane oder zumindest solche Romane publizieren, in denen reale Personen als Vorbild für Figuren dienten, ist die Korrektur des Urteils durch das BVerfG insofern von großer Bedeutung, als – obwohl die Verbreitung des Romans weiterhin untersagt blieb – die Schadensersatzforderung über 50.000 Euro, der die Landgerichte noch stattgegeben hatten, zurückgewiesen und somit kein Präzedenzfall für die finanzielle Haftung der Verlage geschaffen wurde.

Die Diskussion über die Justiziabilität des Rückwirkungspotenzials von Figurenzeichnungen in fiktionalen Texten auf die Persönlichkeitsrechte realer Personen wurde im Jahr 2008 um eine weitere Facette erweitert, als vor dem Landgericht Köln eine dem Fall *Esra* auf den ersten Blick sehr ähnliche Verfügungsklage eingereicht wurde (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324): Die Witwe des von der Roten Armee Fraktion (RAF) getöteten Dresdner-Bank-Vorstands Jürgen Ponto wehrte sich gegen die Darstellung des Attentats in dem Film *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX*, da sie sowohl ihre eigenen als auch postmortem die Persönlichkeitsrechte ihres Mannes durch die Darstellung verletzt sah. Die Verfügungsklägerin argumentierte, dass der Film bei expliziter Beanspruchung einer authentischen Abbildung der historischen Ereignisse das Attentat gleichzeitig „zum Zwecke der Unterhaltung“ und „effekthascherisch[]“ sowie „in nahezu jedem Punkt falsch“ visualisiere (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324, 326). Diese in der Klage ausgearbeitete Differenz zwischen dem Anspruch auf „höchste Authentizität“ (ebd.) des Films einerseits und der nicht akkuraten Darstellung des Attentats andererseits führe schließlich zu der Persönlichkeitsrechtsverletzung der Klägerin und ihres verstorbenen Mannes, da Jürgen Ponto es nicht dulden müsse, dass seine Ermordung, von der es kein Bildmaterial gebe, für Unterhaltungszwecke insofern inkorrekt dargestellt werde, als er als „bloßes passives Opfer der Tat“ gezeigt werde. Ebenso wenig müsse es die Klägerin selbst dulden, dass ihr Recht am eigenen Bild verletzt werde, indem sie „im Film erkennbar“ gezeigt werde und die Darstellung „ihr eigenes Schicksal grob verfälsche und verharmlose“ (ebd.).

Vor einem fiktionstheoretischen Hintergrund sind die Urteile zu den beiden Fällen sowie ihre Begründungszusammenhänge von großem Interesse. Denn während im Fall *Esra* der Klage – mit einigen Einschränkungen, auf die einzugehen sein wird – letztlich stattgegeben wurde, da das Gericht eine klare Identifizierbarkeit zwischen den Romanfiguren und den realen Personen hergestellt sah, die wiederum ehrverletzende Auswirkungen nach sich zog, urteilte das Landgericht Köln im Fall der Ponto-Klage anders. Hier, so das Gericht sinngemäß, liege trotz der Erkennbarkeit, auf die es der Film schließlich auch anlege, keine Persönlichkeitsrechtsverletzung vor, da die Darstellung in einen erkennbar fiktionalen Spielfilm eingebettet sei, wodurch eine Visualisierung der Tötung grundsätzlich nicht als authentische Darstellung gelten könne (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324, 333 f.). Die Diskrepanz beider Urteile wirft

sofort eine Reihe von Fragen für eine transmedial ausgerichtete Fiktionstheorie auf: Warum scheint hier für den Spielfilm eine Fiktionalitätsvermutung zu gelten, die der Roman offenbar nicht beanspruchen kann? Geht man hier von einem impliziten Unterschied zwischen filmischer und literarischer Fiktion aus, der sich dort Bahn bricht, wo über die Referenzialisierbarkeit zur außermedialen Welt spekuliert wird? Wie kann ein Film wie *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* gleichzeitig Authentizität beanspruchen und diese – im Fall der konkreten Szene der Tötung Pontos – dezidiert leugnen? Warum wiederum wird dem Autor Biller eine vergleichbare Deutungshoheit über den Fiktionalitätsstatus seines Romans nicht zugestanden, wenn er beteuert, er habe eine fiktionale Erzählung verfasst? Um sich diesen und anderen Fragen zu nähern, bedarf es einer Fokussierung nicht nur auf die Texte und deren Gestaltung, sondern vor allem auch auf die Urteile und deren Begründungen.

3.1 Esra

Esra handelt von der Liebesbeziehung zwischen dem Icherzähler Adam, einem Schriftsteller, und Esra, einer Schauspielerin mit türkischem Migrationshintergrund. Die Beziehung der beiden Protagonisten sieht sich vielen Belastungen ausgesetzt, etwa durch die Erkrankung von Esras Tochter aus einer vergangenen Beziehung, das angespannte Verhältnis zwischen Adam und Lale, Esras Mutter, sowie durch die persönlichen emotionalen und psychischen Probleme beider Protagonisten. Letztlich hält die Beziehung diesen Belastungen nicht stand und scheitert. In formeller Hinsicht erfüllt *Esra* alle Konventionen eines Romans: So ist auf dem Umschlag des in erster Auflage bei Kiepenheuer & Witsch erschienenen Titels die Gattungsbezeichnung „Roman“ zu finden, ebenfalls ist dort ein Bild des Autors samt Kurzbiografie abgedruckt und – für die vorliegende Auseinandersetzung von besonderem Interesse – nach dem Romantext ist auf einer der letzten Seiten zu lesen:

Sämtliche Figuren und Handlungen dieses Romans sind frei erfunden. Alle Ähnlichkeiten mit Lebenden und Verstorbenen sind deshalb rein zufällig und nicht beabsichtigt. (Biller 2003a, S. 216)

Dieser *Disclaimer* richtet sich letztlich auf die Ablehnung genau jener Haftung, die Biller durch die Gerichte zugewiesen wurde. Denn wenn Biller hier behauptet, die Figuren seien frei erfunden und wiesen somit höchstens zufällige Ähnlichkeiten mit realen Personen

auf, dann möchte er genau jenem Vorwurf der Identifizierbarkeit zwischen Figuren und realen Personen vorbeugen, den das BVerfG letztlich für gültig erklärt hat. Vor einer fiktionstheoretischen Betrachtung sind schon an dieser Stelle gleich mehrere Aspekte erstaunlich, etwa dass Biller diesen Disclaimer überhaupt verwendet. Schließlich ist ein solcher Hinweis überaus unüblich. Ahnten Biller oder der Verlag etwa bereits, dass sich Personen in dem Roman wiedererkennen und sich in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt fühlen könnten? Sollte hierdurch eine Intention ausformuliert werden, die prophylaktischen Rechtsschutz herbeiführen sollte?

Bemerkenswert ist außerdem, dass Biller hier eine kausale Verknüpfung deklariert: dass nämlich eine Figur, die „frei erfunden“ sei, „deshalb“ höchstens zufällige Ähnlichkeiten mit realen Personen aufweisen könne. Remigius Bunia wendet an dieser Stelle zu Recht ein, dass fiktive Figuren durchaus Ähnlichkeiten mit realen Personen haben können – und in der Regel auch haben: „[V]iele fiktionale Texte wollen Ähnlichkeiten zwischen etwa fiktivem Napoléon und realem Napoléon, ja, sie setzen bisweilen ihre ästhetische Strategie auf solche Ähnlichkeiten.“ (Bunia 2007, S. 216) Zwar hat Bunia damit sicher recht, doch stipuliert er hier einfach, dass „erfundene Figuren“ mit „fiktiven Figuren“ gleichgesetzt werden können (ebd., S. 167). Diese Gleichsetzung scheint kontraintuitiv. Denn vorstellbar ist eine Figur in einem fiktionalen Text, die lediglich solche Eigenschaften auf sich vereint, die ihr der Autor kraft seines eigenen Vorstellungsvermögens zugewiesen hat und die mit keiner Eigenschaft einer anderen realen oder fiktiven Figur deckungsgleich sind. Eine solche Figur hätte im Gegensatz zu Tolstois Napoleon, den Bunia exemplarisch heranzieht, also keinerlei Merkmal, das sich auf ein reales Urbild beziehen ließe. Wenn Biller hier demnach behauptet, seine Romanfiguren könnten deshalb höchstens zufällige Ähnlichkeiten mit realen Personen aufweisen, *weil* sie fiktiv sind, dann ignoriert er die gängige Praxis, fiktive Figuren auf der Grundlage realer Personen zu konturieren. Kurios ist außerdem sein Hinweis darauf, dass derlei Ähnlichkeiten allenfalls zufällig sein könnten. Denkt man diese Behauptung weiter, so käme man zu der Konsequenz, dass eine fiktive Romanfigur keinesfalls eine reale Person als Urbild haben könne, da eine solche Konturierung einer Figur nach einem Urbild kein zufälliger Vorgang sein kann. Folglich wäre eine solche Figur nach Billers Definition nicht fiktiv. An dieser Stelle soll bereits die Feststellung genügen, dass jede erfundene Figur, die in einem fiktionalen Kontext auftaucht, eine fiktive Figur ist.

Andererseits ist es keineswegs der Fall, dass jede fiktive Figur in der Gesamtheit ihrer Eigenschaften erfunden ist. Dennoch ist es möglich (und üblich), dass auch solche fiktiven Figuren, die Eigenschaften mit realen Urbildern teilen, weitere Merkmale auf sich vereinen, die erfunden, adaptiert oder variiert werden.

Biller scheint die unzureichende Verteidigung seines ersten *Disclaimers* erkannt zu haben. Denn für die zweite Auflage, die in der Folge einer durch den Verlag angesichts der Klage eingereichten Unterlassungserklärung in Teilen geweißt wurde, änderte er ihn wie folgt:

Die fiktiven Figuren dieses Romans sind angeregt durch reale Personen, aber nicht mit ihnen identisch. Die Handlung dieses Romans ist nicht die dokumentarische Darstellung tatsächlicher Vorgänge. Darum erhebt dieser Roman keinesfalls den Anspruch, die geschilderten Vorgänge könnten wahr sein oder sich so zugetragen haben. (Biller 2003b, S. 8)

Biller redet hier also nicht mehr von „erfundenen“ Figuren, sondern von „fiktiven“ Figuren. Außerdem räumt er ein, dass deren Konturierung von realen Personen beeinflusst worden ist. Wieder leitet er hieraus eine kausale Folgerung ab, nämlich jene, dass der Roman „darum“ keinen Wahrheitsanspruch aufstelle. Erneut ist es Bunia, der die kausale Folge auch hier als ungültig entlarvt, indem er argumentiert, dass die Intention, die Biller durch seinen Disclaimer kommuniziert und der zufolge der Autor keinerlei Absicht hatte, einen „Wahrheitsanspruch“ in Bezug auf die Beschreibungen seiner Figuren aufzustellen, deshalb keine Wirkung entfalte, weil – grundsätzlich – die Verlautbarung einer Intention noch nicht ihr Gelingen bedeute.

Man kann nicht mit bloßer Intention Fiktionalität, mangelnde Faktentreue oder Kunst deklarieren, weil dann der Einzelne in der Lage wäre, diese wichtigen Unterscheidungen der gesellschaftlichen Kontrolle zu entziehen. (Bunia 2007, S. 169)

Doch auch hier operiert Bunia mit einer starken Prämisse in seinem Argument, die nicht direkt ersichtlich ist. Schließlich argumentiert Biller hier lediglich, die Darstellung fiktiver Figuren impliziere keinen Wahrheitsanspruch. Bunia hingegen unterstellt dem Autor, er wolle mit genau jener Deklaration in einer Art konstitutivem intentionalem Akt die Korrelation der fiktiven Figuren mit den Klägerinnen überhaupt erst für ungültig erklären. Es gilt also nicht, wie Bunia es tut, zu prüfen, ob die Konstitution fiktiver Figuren von einem intentionalen Akt eines Produzenten abhängt, sondern darum,

inwieweit fiktive Figuren – unabhängig davon, wie sie entstehen oder welchen ontologischen Status sie haben – mit etwaigen realen Urbildern korrelieren können.

Genau darauf haben sich auch die Gerichte konzentriert, und indem sie Billers ersten *Disclaimer*, also die Deklaration von Erfundenheit, nicht anerkannt haben, bejahen sie die Möglichkeit einer solchen Korrelation. Ein pauschal gültiger Befund darüber, ob nun die Autorenintention entweder keine Gewähr für die tatsächliche Konstitution von Erfundenheit ist oder ob Erfundenes durchaus mit der Realität korrelieren kann, spielte indes für die Gerichte eine untergeordnete Rolle. Sie mussten vielmehr beurteilen, ob dieser konkrete Roman die Persönlichkeitsrechte der Klägerinnen verletzt oder ob er unter den Schutz der Kunstfreiheit fällt. *Esra* erweist sich für eine fiktionstheoretische Begutachtung somit gleich aus mehrerlei Gründen als fruchtbarer Untersuchungsgegenstand, da hier erstens jenseits des fiktionstheoretischen Diskurses ein Urteil über Fiktionalität getroffen wurde, das es zu überprüfen gilt. Zweitens sind in der Textgestaltung des Romans fiktionale und nichtfiktionale Elemente eng miteinander verwoben. Drittens liegt hier eine explizite Stellungnahme des Autors Maxim Biller vor, in der er bekräftigt, dass er Fiktion schaffen wollte, und deren Wirkmacht demnach untersucht werden muss. Um die Problembereiche, die *Esra* für eine fiktionstheoretische Auseinandersetzung aufwirft, erörtern zu können, soll zunächst ein Blick auf das Urteil und vor allem auf dessen Begründung geworfen werden.

3.1.1 Das Urteil und seine Begründung

Bereits wenige Tage nach dem Erscheinen der ersten Auflage von *Esra* im Jahr 2003 bei KiWi erließ das Landgericht München eine einstweilige Verfügung gegen die Verbreitung des Romans, erwirkt durch zwei Klägerinnen, die sich in dem Roman wiedererkannt hatten. Der Widerspruch des Verlags gegen diese Verfügung wurde vom Landgericht zurückgewiesen. Im Rahmen dieser Widerspruchsverhandlung gab der Verlag eine Unterlassungserklärung ab, durch die er sich verpflichtete, eine Reihe besonders kritischer Passagen aus dem Romantext zu streichen. Vor dem Hintergrund dieser Unterlassungserklärung gab das Oberlandesgericht, bei dem der Verlag inzwischen Berufung gegen die einstweilige Verfügung des Landgerichts eingelegt hatte, selbiger statt, da es „wegen der Vielzahl der zugesagten Streichungen davon ausgegangen [war],

„dass ein erneutes Erscheinen vor der Entscheidung ... zur Hauptsache eher unwahrscheinlich ist““ (Becker 2006, S. 42).

Doch KiWi veröffentlichte in der Folge dennoch eine zweite Auflage, in der unter Berücksichtigung der Unterlassungserklärung viele Passagen schlichtweg geweißt sind. Auch gegen diese zweite Auflage wurde eine einstweilige Verfügung durch das Landgericht erlassen, da die durch den Verlag vorgenommenen Weißungen nicht als ausreichend im Sinne der Unterlassungserklärung erachtet wurden. Im Oktober 2003 wurde demnach das Buchverbot auch für die zweite Auflage beschlossen. Die Berufung gegen das erneute Verbot wurde einige Monate später vom Oberlandesgericht wieder zurückgewiesen. Die folgende Revision gegen dieses Urteil wurde auch in der nächsten Instanz vom Bundesgerichtshof abgewiesen. Schließlich reichten Autor und Verlag eine Verfassungsbeschwerde gegen das Urteil beim BVerfG ein, die im Juni 2007 durch den Ersten Senat ebenfalls zurückgewiesen wurde, allerdings nicht ohne dabei den BGH in entscheidenden Punkten zur Revision des Urteils aufzufordern. So habe der BGH etwa keine hinreichende kunstspezifische Betrachtung bei dem Beschluss zu einer der beiden Klägerinnen vorgenommen, wodurch das Grundrecht auf Kunstfreiheit unzulässig beschränkt worden sei und der Nachweis, dass auch im Fall der zweiten Klägerin eine Persönlichkeitsrechtsverletzung vorliege, nicht erbracht worden sei (vgl. dazu u. a. Wittstock 2012, S. 93 f.; Riedel 2011, S. 39; Becker 2006, S. 41 ff.). Das Verbot, beide Romanfassungen zu vertreiben, war dennoch rechtskräftig. Im Folgenden soll es indes nicht darum gehen, die Prozessgeschichte im Einzelnen zu rekonstruieren und Urteile sowie Widersprüche zu evaluieren; bevor eine solche Evaluierung aus der Perspektive einer Fiktionstheorie überhaupt erst möglich ist, muss zunächst begutachtet werden, welche Argumente die Parteien verwenden, um die Kunstfreiheit respektive Fiktionalität in diesem Einzelfall zu stützen sowie zu eruieren, in welchen Passagen des Romans das Grundrecht auf Kunstfreiheit – letztlich aufgrund mangelnder Fiktionalisierung – zugunsten des Persönlichkeitsrechts begrenzt wird. Auf dieser Grundlage sollen der Einzelfall *Esra* und die aus ihm folgenden offenen Fragen in eine generalisierbare Fiktionstheorie überführt werden.

3.1.2 Die zweidimensionale Je-desto-Formel

Die Gerichte standen im Fall *Esra* bei allen Urteilsbegründungen vor einem Dilemma. Denn wenn es zu bestimmen gilt, ob ein Werk durch die Kunstfreiheit geschützt ist, wird zunächst vorausgesetzt, dass ein gültiges Verständnis des Schutzraums, hier also von Kunst, vorliegt. Denn „[w]as der Staat nicht definieren kann, das kann er auch nicht schützen“ (Isensee 1980, S. 35). Doch das Prinzip der Eigengesetzlichkeit der Kunst, das auch die Gerichte bereits im Mephisto-Urteil von 1971 herangezogen und anerkannt hatten (BVerfG, Beschl. v. 24.2.1971 – 1 BvR 435/68, BVerfGE 30, 173), entzieht diesen Schutzraum wiederum der juristischen Bestimmbarkeit, da es Kunst als außerrechtliches Phänomen betrachtet, das *per definitionem* nicht durch Instanzen wie ein Gericht definiert werden kann.

Als weitgehend außerrechtlich bestimmter, der Eigengesetzlichkeit und Wandlungsfähigkeit künstlerischer Schöpfung, Empfindung und Phantasie verhafteter Lebenssachverhalt entzieht sich die Kunst jeder normativ abschließenden und absolutierenden Begriffsbestimmung. (Scholz in Maunz/Dürig 2019, Art. 5 Abs. 3 Rn. 22, Herv. i. Orig.)

Hinzu kommt, dass die Sachlage im vorliegenden Fall, also jenem der Klage zweier Personen, die sich in einem Roman wiedererkannt haben wollen, ebenfalls eine Klärung der Relation zwischen Kunst und Fiktion respektive Erfundenheit voraussetzt. Weder Erfundenheit noch Fiktionalität können schließlich hinreichende oder notwendige Bedingungen von Kunst sein; dennoch begründet Biller erst mit dem einen, dann mit dem anderen sein Recht auf Kunstfreiheit. Kurzum: „Kunstfreiheit ist garantiert, nicht Fiktionsfreiheit“ (Bunia 2007, S. 163). In den Leitsätzen zum Beschluss des Ersten Senats zum *Esra*-Urteil heißt es dazu:

Die Kunstfreiheit verlangt für ein literarisches Werk, das sich als Roman ausweist, eine kunstspezifische Betrachtung. Daraus folgt insbesondere eine Vermutung für die Fiktionalität eines literarischen Textes. (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, Leitsatz 2)

Dieser Leitsatz enthält verschiedene Implikationen. So deutet er darauf hin, dass für ein Werk, das – etwa auf der Ebene des Paratextes (vgl. Genette 1989) wie auch im Fall *Esra* – sich selbst als Roman deklariert, das Prinzip der Eigengesetzlichkeit der Kunst zunächst Gültigkeit hat und damit einer „kunstspezifischen“, hier also einer literaturspezifischen, Betrachtung unterzogen werden muss. Für literarische Werke, so eine nächste

Implikation, gilt für den Fall, dass sie sich als Roman deklarieren, eine Fiktionalitätsvermutung. Aus juristischer Perspektive besteht die Verbindung zwischen der Kunstfreiheit und der Fiktionalität also darin, dass eine kunstspezifische Betrachtung eines Romans bei der Frage nach Schutzraumverletzungen eine Begutachtung seiner Fiktionalität erfordert. Letztlich folgt daraus eine Art Unschuldsvermutung für alle Romane: Da sie durch die eigene Kennzeichnung als Roman in etwa im Sinne Roger Odins eine „fiktivisierende Lektüre“ (Odin [1984] 1998, S. 287) evozieren, liegt die Beweislast bei jenen, die eine unangemessene Korrelation zwischen Fiktion und Realität befürchten. In einem weiteren Leitsatz des BVerfG finden sich vor dem Hintergrund dieser Argumentation Hinweise auf die Mittel, durch die eine Korrelation zwischen Fiktion und Realität, die eine Verletzung des Persönlichkeitsrechts überhaupt erst ermöglicht, in einem Roman entstehen kann.

Zwischen dem Maß, in dem der Autor eine von der Wirklichkeit abgelöste ästhetische Realität schafft, und der Intensität der Verletzung des Persönlichkeitsrechts besteht eine Wechselbeziehung. Je stärker Abbild und Urbild übereinstimmen, desto schwerer wiegt die Beeinträchtigung des Persönlichkeitsrechts. Je mehr die künstlerische Darstellung besonders geschützte Dimensionen des Persönlichkeitsrechts berührt, desto stärker muss die Fiktionalisierung sein, um eine Persönlichkeitsverletzung auszuschließen. (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, Leitsatz 4)

Auch dieser Leitsatz offenbart Bemerkenswertes über das Fiktionsverständnis, das der Erste Senat seinem Urteil zugrunde legt. Hier wird schließlich impliziert, dass eine Art Spannungsverhältnis bestehe zwischen dem Erzeugen einer eigenen „ästhetischen Realität“, also einer Fiktion, durch den Autor einerseits und dem Verwenden von Abbildern auf der Grundlage von Urbildern andererseits. Wenn nun der Inhalt der künstlerischen Darstellung, also etwa der Gegenstand eines Romans, in besonderer Weise in „geschützte Dimensionen“ eindringe, also, wie im Fall *Esra*, zum Beispiel über das Sexualleben einer Figur berichte, dann sei es notwendig, die Ausgestaltung mit besonderer Deutlichkeit als „ästhetische Realität“ anzulegen. Diesen Prozess beschreibt der Erste Senat mit dem Begriff der „Fiktionalisierung“. Wie bereits der zuvor zitierte Leitsatz ist auch diese These – nicht zuletzt wegen der verwendeten Begriffe – voraussetzungsreich. In der Urteilsbegründung spezifiziert das BVerfG den Begriff der Fiktionalisierung dann auch, indem es die Begriffe der Verfremdung, Objektivierung und Verselbstständigung einführt.

Dabei ist zu beachten, ob und inwieweit das „Abbild“ gegenüber dem „Urbild“ durch die künstlerische Gestaltung des Stoffs und seine Ein- und Unterordnung in den Gesamtorganismus des Kunstwerks so verselbständigt erscheint, dass das Individuelle, Persönlich-Intime zugunsten des Allgemeinen, Zeichenhaften der „Figur“ objektiviert ist. (vgl. BVerfGE 30, 173 <195>).

Je stärker der Autor eine Romanfigur von ihrem Urbild löst und zu einer Kunstfigur verselbständigt („verfremdet“; vgl. BVerfGE 30, 173 <195>), umso mehr wird ihm eine kunstspezifische Betrachtung zugutekommen. Dabei geht es bei solcher Fiktionalisierung nicht notwendig um die völlige Beseitigung der Erkennbarkeit, sondern darum, dass dem Leser deutlich gemacht wird, dass er nicht von der Faktizität des Erzählten ausgehen soll. (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 83 ff.)

Diese „Je-desto-Formel“ fasst Riedel (2011, S. 42) im Sinne des Ersten Senats wie folgt zusammen:

Will der Autor in seinem Text, in dem sich Figuren bewegen, die erkennbare, reale Vorbilder besitzen, Dinge erzählen, die besonders geschützte Bereiche des Persönlichkeitsrechts berühren, d. h. der Intimsphäre zugehören, dann soll er stärker fiktionalisieren. (Ebd.)

Riedel weist in der Folge darauf hin, dass der Beschluss offenlasse, wie eine solche Fiktionalisierung auszusehen habe; die Stoßrichtung der Urteilsbegründung ist jedoch in erster Linie auf die Identifizierbarkeit der Figuren mit realen Personen gerichtet: Durch die teilweise sehr spezifischen Überschneidungspunkte zwischen den Biografien der Romanfiguren und realer Personen, so das Landgericht und später das BVerfG sinngemäß, entstehe im Fall *Esra* eine unzweifelhafte Identifizierbarkeit, die angesichts der im Roman beschriebenen Intimitäten das Persönlichkeitsrecht der identifizierbaren realen Personen verletze. Das Gericht urteilt also nicht darüber, ob *Esra* ein Kunstwerk ist oder nicht, sondern lediglich darüber, ob die Objektivierung, die Verfremdung oder die Verselbstständigung der Figuren hinreichend ausgestaltet sind – vor allem dort, wo der Text Bereiche berührt, die in besonderem Maße unter dem Schutz des Persönlichkeitsrechts stehen. Hier, so der Befund des BVerfG, sei nicht ausreichend fiktionalisiert worden. Dabei erkennt das BVerfG an, dass Autoren die Realität in der Regel sehr wohl als Vorlage oder zumindest Inspiration für die Ausgestaltung ihrer „ästhetischen Realität“ verwenden; entscheidend ist laut Urteil Folgendes:

Die Identifizierung [der realen Personen, CK] muss sich vielmehr jedenfalls für den mit den Umständen vertrauten Leser aufdrängen. Das setzt regelmäßig eine

hohe Kumulation von Identifizierungsmerkmalen voraus. (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 76)

Diese „regelmäßige“ und „hohe Kumulation von Identifizierungsmerkmalen“ bedeutet im Sinne des Gerichts letztlich, dass Fiktionalität quantifizierbar ist, wodurch hier eine zweite Variante der Je-desto-Formel etabliert wird: Einerseits muss dort mehr fiktionalisiert werden, wo die Intimsphäre berührt wird; andererseits wird dort mehr fiktionalisiert, wo weniger Identifizierungsmerkmale vorliegen.

Im Fall *Esra* wurde demzufolge die praktische Konkordanz, also das praxisorientierte Abwägen der hier im Konflikt stehenden Rechtsgüter Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht, wegen des Vorkommens von ausreichend vielen Identifikationsmerkmalen zu Ungunsten der Verfassungsbeschwerde durch den Autor und den Verlag aufgelöst. Im konkreten Fall wird das Verbot vor allem dadurch begründet, dass die Klägerinnen in der Darstellung der Figuren zweifelsfrei erkennbar seien, dass also spezifische biografische Überschneidungen zwischen den Figuren und den Klägerinnen eine eindeutige Identifizierung ermöglichten. Gemeinsam mit intimen Details über die Figuren, etwa zu deren Sexualität oder dem familiären Binnenverhältnis, entfalte diese Identifizierbarkeit nun eine ehrverletzende Wirkung – allerdings lediglich in Bezug auf eine der beiden Klägerinnen. Denn obwohl beide Klägerinnen eindeutig mit den Romanfiguren identifiziert werden können, wird das Persönlichkeitsrecht nur bei einer der beiden Personen, die der Autor als Vorlagen für seinen Roman verwendet hat, berührt. Begründet wird dies zum einen, in Übereinstimmung mit der Je-desto-Formel, damit, dass im Fall von Esras Mutter zwar eine negative Schilderung vorliege, diese aber – trotz der unzweifelhaften Identifizierung durch eine bestimmte Personengruppe – keine Persönlichkeitsrechte verletze, da die Intimsphäre nicht berührt werde. (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 92 ff.)

In der Urteilsbegründung der Unterlassungsverpflichtung durch das BVerfG werden zunächst Textstellen aufgelistet, die – gemäß stattgegebener Klage – durch Überschneidungen mit den Biografien der Klägerinnen zu einer eindeutigen Identifizierung führten. Als hierfür exemplarische Romanpassagen werden die Verleihung des Bundesfilmpreises an *Esra* für die Darstellung einer 17-jährigen türkischen Migrantin in einem Spielfilm sowie die Verleihung des alternativen

Nobelpreises an Esra Mutter Lale genannt – zwei Preise, die die beiden Klägerinnen (ebenfalls Mutter und Tochter) erhielten. Das Kriterium, das das BVerfG – dem ersten Urteil des Landgerichts folgend – anlegt, ist hier, dass keine ausreichende Verfremdung angewandt worden sei, dass also keine „Verselbständigung des Abbilds vom Urbild“ (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 18; LG München I, Urt. v. 15.10.2003 – 9 O 11360/03, ZUM 2004, 234, 237) vorliege.

Bis auf die Namen habe der Autor in dem Buch die familiären Beziehungen „1:1“ der Wirklichkeit entnommen. Die Schilderung stelle eine Verletzung der Intimsphäre der Klägerin [...] dar. Sie habe mit dem Autor ein intimes Verhältnis gehabt. Wenn dann der Ich-Erzähler des Romans mit der Hauptfigur Esra, die als Klägerin [...] zu identifizieren sei, ebenfalls ein sexuelles Verhältnis habe, sei die Intimsphäre der Klägerin [...] betroffen. Auf die Frage, ob die beschriebenen sexuellen Praktiken der Realität entsprächen oder pure Fiktion seien, komme es insoweit nicht an. (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 18)

Keine Rolle spiele dabei, dass diese Zuordnung lediglich von einem kleinen Personenkreis vorgenommen werden konnte.¹⁸ Diese Quantifizierung von Fiktionalität schlägt durch eine Stellungnahme Billers zur ursprünglichen Unterlassungsverpflichtung, die durch das Landgericht aufgestellt wurde, eine weitere Volte. Schließlich verteidigt sich der Autor mit genau dieser Argumentationslogik, indem er Passagen seines Romans

¹⁸ Die Größe des Personenkreises war ein zentraler Argumentationspunkt der Beschwerdeführerin der Verfassungsbeschwerde. Dabei berief sie sich auch auf das Mephisto-Urteil, in dessen Beschluss festgestellt wurde, dass ein „nicht unbedeutender Leserkreis“ in der Hauptfigur den Schauspieler Gustav Gründgens wiedererkenne; im Urteil des BVerfG zu *Esra* heißt es indes: „Wenn das Bundesverfassungsgericht in seiner Mephisto-Entscheidung den seinerzeit von den Zivilgerichten zugrundegelegten Maßstab verfassungsrechtlich gebilligt hat, wonach ein nicht unbedeutender Leserkreis unschwer in der Romanfigur des Hendrik Höfgen den verstorbenen Schauspieler Gustav Gründgens wiedererkenne, da es sich bei Gründgens um eine Person der Zeitgeschichte handle und die Erinnerung des Publikums an ihn noch recht lebendig sei (vgl. BVerfGE 30, 173 <196>), dann war dies in der damaligen Fallgestaltung begründet und definierte nicht eine notwendige Bedingung für die verfassungsrechtlich erhebliche Erkennbarkeit von Romanfiguren. Der Schutz des Persönlichkeitsrechts gegenüber künstlerischen Werken würde sonst auf Prominente beschränkt, obwohl gerade die Erkennbarkeit einer Person durch deren näheren Bekanntenkreis für diese besonders nachteilig sein kann (zu einem presserechtlichen Fall vgl. BVerfG, Beschluss der 1. Kammer des Ersten Senats vom 14. Juli 2004 - 1 BvR 263/03 -, NJW 2004, S. 3619 <3620>).“ (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 75)

aufzählt, die gerade keine Überschneidungen mit den Vorkommnissen aufweisen, die er also letztlich erfunden hat.

Zwar tragen einige Figuren des Romans Züge realer Personen – doch das meiste von dem, was in dem Roman passiert, hat sich in der Realität nie ereignet. Zentrale Szenen des Romans wie das Abendessen bei Lale Schöttle (S. 101–106), der Besuch von Lale Schöttle und Esra Adrion im Museum der Nobelstiftung in Stockholm (S. 85 ff.) [...] – das alles und noch einiges mehr ist frei erfunden. (Biller zit. n. Wittstock 2012, S. 142 f.)

Die Fiktionalität eines Textes scheint also sowohl für Biller als auch für die Gerichte im Sinne der Je-desto-Quantifizierung ein Produkt aus mehreren ‚erfundenen‘ Ereignissen, Figuren oder Handlungen zu sein, die ihre fiktionalisierende Wirkung jedoch nur dann entfalten, wenn das Verhältnis zwischen Erfundenem und Realem eine gewisse, nicht weiter qualifizierte Neigung zugunsten Ersterem aufweist. Dieser Ansatz ist in vielerlei Hinsicht problematisch. Schließlich haben wir es hier mit einem Zirkelschluss zu tun: Ein Text kann auch dann, wenn er als Roman ausgewiesen ist, von realen Figuren und Vorkommnissen erzählen, wenn hinreichend viele seiner Passagen dies ebenfalls tun. Im Umkehrschluss formuliert hieße das: Fiktional sind Texte (oder Passagen eines Textes) dann, wenn viele seiner (anderen) Passagen fiktional sind. Diese Pointierung ist zugegebenermaßen etwas vereinfacht, da die Gerichte keine allgemeingültige Aussage über die Konstitution von Fiktionalität treffen wollten, sondern lediglich für den Einzelfall befanden, dass die Kumulation von eindeutigen Identifizierungsmerkmalen wie etwa den Preisverleihungen die Entfaltung von Fiktion verhindere und somit auch an anderen Stellen unlautere Tatsachenbehauptungen aufgestellt würden. Dennoch bleibt der Zirkelschluss – wenn auch nur für den hier behandelten Fall *Esra* – bestehen. Hinzu kommt, dass es völlig unklar bleibt, wer diese Identifizierung unter welchen Bedingungen vornehmen kann. Wie Riedel richtig bemerkt, hängt die Erkennbarkeit stark vom Leserwissen ab (2011, S. 43 ff.). Zwar urteilten die Gerichte, dass die Größe des Kreises jener Personen, die die Identifizierung vornehmen könnten, für den Tatbestand der Persönlichkeitsverletzung unerheblich sei, doch bleibt offen, unter welchen Voraussetzungen eine solche Identifizierung überhaupt stattfinden kann, beziehungsweise, wie es das BVerfG nennt, „sich [...] aufdrängen“ (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 76) müsse. Muss der Leser hierfür etwa mit den Details aller Überschneidungen vertraut sein? Genügt es, wenn er einige

Identifizierungsmerkmale erkennt? Muss er in allen Fällen, in denen er anscheinend reale Vorkommnisse oder Personen wiedererkennt, richtigliegen? In der Urteilsbegründung des BVerfG bleibt dieser Punkt offen; hier heißt es lediglich, der Leser müsse „mündig“ (ebd., S. 84) und „literarisch verständig[.]“ (ebd., 96) sein, ohne dass dies weiter bestimmt würde. Neben der zirkulären Argumentation und der mangelnden Beachtung des Leserhorizonts lässt sich ein dritter grundlegender Einwand gegen die Quantifizierbarkeit von Fiktion vorbringen: die integrale Verflechtung von Fiktivem und Realem in Romanen wie *Esra*. Fiktionale Elemente können neben nichtfiktionalen Elementen stehen, sie können miteinander verwoben und untrennbar verflochten sein und müssen als gleichberechtigte Elemente eines Textes nicht gesondert markiert werden. Die im Fall *Esra* von den Parteien verfochtene Quantifizierung setzt jedoch voraus, dass sich einzelne Elemente problemlos aus dem Textgeflecht herauslösen und in Bezug auf ihre Wirklichkeitsnähe überprüfen lassen. Doch kann man tatsächlich etwa einen Dialog zwischen *Esra* und Adam dermaßen trennscharf beurteilen? Lässt sich in solchen Fällen tatsächlich sinnvoll zwischen Fakt und Fiktion unterscheiden? Das Landgericht hatte hierauf für den Fall *Esra* eine überraschende Antwort gegeben, mit der es gleichzeitig Billers oben erwähnten Einwand begegnet, demzufolge der Roman deshalb keine Identifizierung zwischen Figuren und Personen zulasse, da er eine Vielzahl von frei erfundenen Stellen beinhalte: „Unabhängig von der Frage der Wahrheit der Schilderungen sind weder das Intimleben noch das Mutter-Kind-Verhältnis legitime Gegenstände öffentlicher Erörterungen.“ (LG München I, Urt. v. 13.2.2008 – 9 O 7835/06, ZUM 2008, 537, 539) Die Implikationen, die der Satz eröffnet, sind dabei erstaunlich: Sei eine Identifizierung zwischen Romanfigur und Person schließlich zweifelsfrei vorgenommen, wirke das Quantifizierungsargument, auf dessen Grundlage diese Identifizierung überhaupt erst stattgefunden habe, nicht länger. Dann, so die Konklusion des Landgerichts, spiele es keine Rolle mehr, ob ehrverletzende Zuschreibungen „pure Fiktion“, im hier verwendeten Sinn des Landgerichts also ‚erfunden‘, seien oder ob sie „der Realität entsprächen“, also Überschneidungen mit den Biografien von Personen hätten. Hinzugedichtetes, obwohl frei erfunden, lasse sich dann nicht mehr von solchen Passagen unterscheiden, die auf einer realen Vorlage basierten, und sei daher im Sinne von Billers Argumentation in selber Weise dazu befähigt, den Schutzraum des Persönlichkeitsrechts zu verletzen, wie die Schilderung tatsächlicher

Vorkommnisse. Somit rückt dieses Argument jene Passagen in die Nähe einer falschen Tatsachenbehauptung und damit einer Lüge, da sie „[u]nabhängig von der Frage der Wahrheit“ Wirkmacht entfalteten.

Im Beschluss des BVerfG wird dieser Punkt aufgegriffen und relativiert. Hier heißt es, dass eine kunstspezifische Betrachtung eine Fiktionalitätsvermutung seitens des verständigen Lesers bewirke und daher die bloße Identifizierbarkeit einer Figur mit einer realen Person noch nicht nahelege, „dass alle Handlungen und Eigenschaften der Lale von einem Leser der Klägerin [...] zugeschrieben werden müssen“ (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 94). Das Landgericht habe daher die Fiktionsvermutung, die eine kunstspezifische Betrachtung eines Romans voraussetze, nicht ausreichend anerkannt. Dies wiederum gelte allerdings lediglich für die Figur der Lale, was maßgeblich mit der Gestaltung des Textes zusammenhänge. Denn der höchstrichterliche Beschluss hebt darauf ab, dass auch die stilistische Gestaltung des Texts von großer Bedeutung für den Befund über seine Fiktionalität ist. In ihrer abweichenden Meinung zum Urteil der Senatsmehrheit formulieren zwei Richter des BVerfG die Position der Senatsmehrheit wie folgt: „[Die Senatsmehrheit] unterscheidet nach den Stilmitteln und prüft anhand derer, inwieweit der Autor es dem Leser nahelegt, dass Passagen seines Romans der Wirklichkeit entsprechen.“ (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 118)

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass das BVerfG im Fall *Esra* eine zweidimensionale Je-desto-Argumentation angewandt hat, der zufolge die Identifizierbarkeit realer Personen mit fiktiven Figuren über die Quantität an Merkmalen und Eigenschaften stattfindet, die sowohl den realen Personen als auch den fiktiven Figuren eindeutig zugeordnet werden können. Ist diese Identifizierbarkeit vorgenommen, müssen, wenn Schutzzräume wie das Persönlichkeitsrecht der identifizierbaren realen Personen nicht verletzt werden sollen, Romaninhalte dort stärker fiktionalisiert werden, wo sie in besonderer Weise die Privatsphäre der Personen berühren. Wie eine solche Fiktionalisierung bei bereits vollzogener Identifikation aussehen kann, wird indes vom BVerfG nicht hinreichend beantwortet, da Begriffe wie „Objektivierung“ oder „Verselbstständigung“ undefiniert bleiben. Hinzu kommt, dass eine solche zweidimensionale Je-desto-Formel in einen Zirkelschluss mündet, da ihr kein

Verständnis von Fiktionalität zugrunde liegt, wodurch, wie im Fall *Esra* gesehen, Romanpassagen nur in Referenz zu anderen Passagen als entweder fiktional oder nichtfiktional gelten.

3.1.3 Textgestaltung

In Bezug auf die Figur Esra, so der Mehrheitsbeschluss, werde es dem Leser nahegelegt, von Tatsachenbehauptungen auszugehen, da in vielen der Passagen, die die Intimsphäre der Klägerin berührten, der Icherzähler Adam „seiner Geliebten Esra begegnet und sie aus seinem unmittelbaren Erleben beschreibt“ (Wittstock 2012, S. 95). Der Leser würde daher dazu angehalten, die Vorkommnisse als tatsächlich geschehen zu verstehen, unabhängig davon, ob sie sich tatsächlich so zugetragen hätten. Die Eigenschaften und Merkmale der Figur der Lale setze der Icherzähler hingegen vornehmlich aus Erzählungen Dritter und aus Gerüchten zusammen, sodass für den Leser gerade nicht der Eindruck entstehe, der Icherzähler verfüge gewissermaßen über belastbares Material aus erster Hand. Vielmehr handele es sich hier um einen „breit ausgemalte[n] Roman im Roman“ (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 97). Der Mehrheitsbeschluss sieht durch diese Argumentation eine kunstspezifische Betrachtung gewährleistet. Doch aus fiktionstheoretischer Sicht ergeben sich hier nur noch mehr Unklarheiten. Denn jenseits der bereits problematisierten „Identifizierbarkeit“, die der Beschluss stillschweigend auch auf den Icherzähler Adam mit dem Autor Maxim Biller ausdehnt, wird nun ein neues, ausschließlich auf Stilmittel gerichtetes Fiktionskriterium herausgearbeitet, das sich allerdings erneut auf eine fragwürdige Prämisse stützt. Zwar ist es plausibel, stilistische Gestaltungsmittel daraufhin zu untersuchen, ob sie Konventionen, oder, im Anschluss an Käte Hamburger, ‚objektive Symptome‘ (vgl. Hamburger [1957] 1977, S. 64 f.) verwenden, um fiktionales oder faktuales Erzählen zu markieren. Neben anderen symptomatischen Fiktionsignalen wie etwa dem epischen Präteritum, das eine Kombination deiktischer Zeitadverbien mit dem grammatischen Präteritum (‚Morgen war Weihnachten‘) ermögliche, ist für Hamburger interessanterweise der auktoriale Ererzähler ein Fiktionalitätsindiz. Anscheinend hat das BVerfG im Fall *Esra* diesen Befund geteilt sowie eine falsche Konsequenz daraus gezogen. Denn es argumentiert zum einen, dass die Passagen über Lale deshalb ausreichend fiktionalisiert seien, weil sie nicht als Teil des direkten Erlebens des

Icherzählers geschildert würden. Zum anderen scheint das BVerfG aus dieser These abzuleiten, dass die Passagen zu Esra umgekehrt deshalb gerade nicht ausreichend fikionalisiert seien, weil die Schilderungen hier das direkte Erleben durch den Icherzähler suggerierten. Die Erzählperspektive ist – ähnlich wie bei Hamburger – also auch für das BVerfG ein entscheidendes Symptom für die Fiktionalisierung. Doch während bei Hamburger lediglich von der Ererzählung als Symptom für Fiktion die Rede ist, variiert das BVerfG dieses Argument und folgert, dass die Icherzählung – zumindest in solchen Fällen, in denen der Icherzähler mit einer realen Person identifiziert werden kann und von dem eigenen Erleben berichtet und keinen Operator wie ‚Ich habe gehört, dass...‘ verwendet – ein Indiz für die Faktizität einer Erzählung ist.

Dieser Ansatz des BVerfG zur Bedeutung von stilistischen Merkmalen ist nicht nur voraussetzungsreich, er lässt sich überdies wegen seiner vielen impliziten und auf *Esra* zugeschnittenen Bedingungen kaum generalisieren. Außerdem offenbart er bei genauerem Hinsehen entscheidende Inkonsistenzen. Denn ähnlich wie im Fall des Quantifizierungsarguments stipuliert der Beschluss hier eine trennscharfe Demarkationslinie zwischen jenen Passagen zu Esra und jenen zu Lale. Die Trennlinie zwischen jenen Passagen, die als ausreichend fikionalisiert befunden wurden, und jenen, denen eine persönlichkeitsrechtsverletzende Wirkmacht attestiert wurde, verläuft hier für das BVerfG also entlang der Involviertheit des Icherzählers. Das ist deshalb problematisch, da hiermit aus einem strikt formellen Kriterium darauf geschlossen wird, welchen Wahrheitsgehalt die Erzählung innehat. Ein Autor, so eine weitere Implikation dieses Vorgehens, würde demnach die Form seiner Erzählung danach ausrichten, ob er Fiktion verfasst oder einen Text mit Wahrheitsanspruch formuliert. Auch wenn stark davon auszugehen ist, dass Autoren sich tatsächlich verschiedener Konventionen bedienen, um fiktionale respektive faktuale Elemente eines Textes zugunsten einer angemessenen Lesart durch den Rezipienten zu markieren, trifft dies für den Fall *Esra* ja gerade nicht zu. Schließlich wollte Biller nach eigenem Bekunden Literatur, also, so darf man an dieser Stelle übersetzen, Fiktion schaffen, wodurch eine Markierung oben genannter Art seiner formulierten Intention zuwiderliefe. Hinzu kommt, dass hier ebenfalls eine Verengung von Fiktionssignalen vorliegt. Schließlich betrachtet das BVerfG ausschließlich ein formales Stilmittel und blendet andere Kriterien wie etwa semantische Fragen schlicht aus. Zuletzt bleibt außerdem unklar, mit welcher

Berechtigung eine für diesen Ansatz notwendige Identifizierung des Icherzählers mit dem Autor vorgenommen wird. Zwar unterbreitet der Text tatsächlich eine Reihe von Angeboten, die es nahelegen, Biller Merkmale und Eigenschaften von Adam zuzuschreiben (und umgekehrt), doch folgt daraus keineswegs eine wie auch immer geartete Zuschreibung besonderer Wahrhaftigkeit an solche Passagen, die Adam, also der Icherzähler, als unmittelbar erlebt schildert.

Zusammenfassend bemüht sich das BVerfG also erkennbar darum, der Anforderung zu einer kunstspezifischen Betrachtung gerecht zu werden, baut dieses Bemühen allerdings auf der Prämisse der zweidimensionalen Je-desto-Formel sowie auf einer unpräzisen These zur Bedeutung von stilistischen Merkmalen eines Textes auf. Bereits dieser Überblick über die beiden Kernargumente des höchstrichterlichen Beschlusses zu *Esra* lässt einige zentrale Probleme der Urteilsbegründung zum Vorschein treten und macht deutlich, dass die implizite Bestimmung von Fiktionalität über eine Quantifizierung von Textelementen oder über eine Analyse stilistischer Merkmale allein nicht haltbar ist. Gleichzeitig offenbart er ein zentrales Problem der Urteilsbegründung, nämlich das Fehlen eines fundierten Ansatzes zu den Bedingungen und Kriterien von Fiktionalität, oder, für den juristischen Zusammenhang bedeutender: generalisierbaren Bedingungen und Kriterien von Wahrheitswertfähigkeit einzelner oder mehrerer Elemente in fiktionalen Kontexten, die kunstspezifisch Anwendung erfahren können.

3.1.4 Abweichende juristische Bewertungen

Wenig überraschend ist vor diesem Hintergrund, dass die Richter des BVerfG zu keinem einstimmigen Urteil gelangt sind. In einer Begründung zu ihrer abweichenden Meinung argumentieren die Bundesverfassungsrichter Christine Hohmann-Dennhardt und Reinhard Gaier aus einer „kunstspezifischen Betrachtung“ (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 110) heraus und kritisieren, dass eben jene im Urteil der Senatsmehrheit keine hinreichende Beachtung finde. Da Kunst, so die beiden Richter, Reales ästhetisiere, es „in neue Wirklichkeiten“ (ebd., 111) transformiere, könne man schlechterdings keinen Abgleich zwischen dieser ästhetisierten Welt und realen Vorkommnissen vornehmen, wie ihn das im Urteil vorgenommene Quantifizierungsargument vorschlägt: „Mit solch quantitativem Messen, an denen [sic!] ein Abgleich des Romans mit der Wirklichkeit vorgenommen werden soll, wird man der

qualitativen Dimension der künstlerischen Verarbeitung von Wirklichkeit nicht gerecht.“ (Ebd., 113) Letztlich beklagen die beiden Richter damit, dass der Senat, obwohl er sich dazu in Übereinstimmung mit dem Mephisto-Urteil verpflichtet hatte, eine kunstspezifische Betrachtung des Gegenstands zugunsten einer Quantifizierung einzelner Passagen vernachlässigt. Dort, wo er sie anlege (nämlich bei den Ausführungen zu den stilistischen Mitteln, die zu einer Annahme der Verfassungsbeschwerde in Bezug auf die Klage zur Figur Lale beitrugen), verstricke er sich indes in Widersprüche zu vorangegangenen Argumenten, etwa dadurch, dass in Bezug auf Lale die Quantifizierung von Identifikationsmerkmalen zugunsten einer interpretativen Analyse der Effekte einer Icherzählung auf den Leser ausgesetzt werde. Abschließend kommen sie zu folgendem Befund:

Wird bei einer Gesamtbetrachtung eines Romans offensichtlich, dass diese Kunstform mißbraucht wurde und lediglich eine Mogelpackung, ein Transportmittel ist, um bestimmte Personen zu beleidigen, zu verleumden oder verächtlich herabzuwürdigen, dann ist dies nicht mehr von der Kunstfreiheit gedeckt (vgl. BVerfGE 30, 218 <224>). Eine solche Intention des Autors ist für uns in dem Buch „Esra“ nicht erkennbar und wird auch von literaturwissenschaftlicher Seite nicht gesehen. (Ebd., 124)

Auch wenn sich die Urteilsbegründungen der einzelnen Instanzen mitunter signifikant unterschieden, war ihnen allen die Grundprämisse gemein, dass die Identifizierbarkeit des Abbilds mit dem Urbild sowie die Berührung der Intimsphäre durch Schilderungen etwa über das Sexualleben die entscheidenden Kriterien für die Abwägung zwischen der Kunstfreiheit des Autors und seines Verlags einerseits sowie dem Persönlichkeitsrecht andererseits waren. Auch wenn offenkundig ist, dass ein – aus welchen Gründen auch immer – unzureichend fiktionalisierter und daher erkennbar Tatsachenbehauptungen aufstellender Text nicht deshalb durch die Kunstfreiheit geschützt sein darf, weil er sich selbst als Roman deklariert oder sein Autor beteuert, er habe lediglich Fiktion produzieren wollen, bleibt angesichts der genannten Einwände gegen die Urteilsbegründung zunächst offen, ob die juristische Entscheidung auch aus einer fiktionstheoretischen Perspektive belastbar ist.

3.1.5 Urteile über das Urteil

Das Urteil über das Urteil fällt ebenfalls kontrovers aus. Insbesondere die in den Feuilletons geführte Debatte im direkten Anschluss an die jeweiligen Urteile der

Instanzen sah in den Beschlüssen einen massiven Einschnitt in das Grundrecht der Kunstfreiheit sowie eine mangelnde Würdigung moderner literarischer Konventionen in der Urteilsbegründung.

So beklagte sich Uwe Wittstock bereits im April 2004 in einem Kommentar in der *Welt* über das gerade bestätigte Urteil des Oberlandesgerichts: Indem es in der Tradition des Mephisto-Urteils die Objektivierbarkeit der Figuren und damit die Differenzierbarkeit von Abbild und Urbild zum entscheidenden Kriterium erhebe, offenbare es ein „klassizistisches, vormodernes Verhältnis zur Kunst“ (Wittstock 2004). Schließlich sei die zeitgenössische Literatur gerade nicht darauf aus, Figuren zu objektivieren, sondern vielmehr darauf, sie durch eine „subjektive Authentizität“ zu konturieren. Implizit kritisiert er dadurch gleichzeitig, dass die Urteilsbegründung nicht kunstspezifisch geführt werde, da sie literarische Aspekte hinter der beschriebenen Je-desto-Formel versteckt halte. Ähnlich argumentiert Heribert Prantl, der darüber hinaus im *Esra*-Urteil sogar ein Indiz eines Trends zu einer neuen Form der (Selbst-)Zensur erkennt, die sich nun nicht mehr durch den Staat und dessen Strafverfolgungsinstanzen, sondern auf der zivilrechtlichen Ebene niederschlägt und daher Autoren und Verlage beim Verfassen und Veröffentlichen von Literatur zum Abwägen der möglichen Folgen durch Zivilklagen anhält.

Heute hat der Künstler weniger, wie in alten Zeiten, den Staatsanwalt zu fürchten, der wegen angeblicher Gotteslästerung oder Pornographie mit dem Strafrecht droht. Heute muss er den Rechtsanwalt fürchten, der mit Schmerzensgeld- und Verbotsklagen geltend macht, das „Persönlichkeitsrecht“ seines Mandanten sei verletzt. Früher war Kunstgeschichte Zensurgeschichte. Diese Art der Zensur ist tot. Sie ist in neuer Form wieder auferstanden. (Prantl 2007)

Wieder andere Kritiker des Urteils heben auf seine historische Perspektive ab (vgl. Hartwig 2008; Hegemann 2007; Kehlmann 2006; Maus 2006; Wittstock 2007). Neben Klaus Manns *Mephisto* ([1936] 1981) ziehen viele Debattenbeiträge Thomas Manns *Buddenbrooks* (GKFA 1.1), Goethes *Die Leiden des Jungen Werther* (GW 6.1, S. 7–124), Thomas Bernhards *Holzfällen* (1984) oder andere Romane, in denen einzelne Figuren erkennbar auf der Grundlage realer Vorbilder konturiert wurden, als Referenz heran. Hier, so der Tenor, zeige sich die Veränderung der Maßstäbe über die Zeit. Sowohl die *Buddenbrooks* als auch der *Werther* hätten angesichts der im Fall *Esra* angewandten

Kriterien Persönlichkeitsrechte verletzt; Literatur, so die dahinterstehende Argumentation, sei schon immer aus Fragmenten der Autoren-Wirklichkeiten entsprungen; die Grenze des Zulässigen, die bei *Esra* gezogen worden sei, habe nun eine falsche Präzedenz gesetzt, die, wenn sie rückwirkend gültig wäre, die Literaturgeschichte umgeschrieben hätte:

Der Paradigmenwechsel von der Sittenwidrigkeit – man denke etwa an den Hamburger Prozess gegen Jean Genets „Notre Dame des Fleurs“, 1962 – hin zum Persönlichkeitsrecht hat längst stattgefunden. Die Freiheit der Kunst bleibt ein Grundrecht, das sich inzwischen behaupten muss gegen das Persönlichkeitsrecht. Insofern haben wir nüchtern zu konstatieren, dass in der Tat bedeutende Werke wie Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“, Thomas Manns „Buddenbrooks“ oder Max Frischs „Montauk“ heute mit Schwierigkeiten zu rechnen hätten, mit denen sie zu ihrer Zeit nicht zu rechnen hatten, so wie anders herum wegen Sittenwidrigkeit heute so leicht kein Kunstwerk mehr die Mühlen [sic!] der Justiz gerät. (Hartwig 2008)¹⁹

Letztlich berufen sich auch diese Stimmen auf den Grad der Fiktionalisierung, der, so das dahinterstehende Argument, bei den genannten Romanen ähnlich sei wie bei *Esra* und an den nun, da sich Kunst zwar nicht mehr notwendig als sitten- und damit letztlich staatskonform, umso mehr aber auf zivilrechtlicher Ebene als ehrachtend erweisen müsse, zusehends strengere Maßstäbe angelegt würden, die die Kunstfreiheit sukzessive einschränkten. Denkt man diesen Befund weiter, landet man schnell wieder bei der Urteilsbegründung durch das BVerfG, dessen Je-desto-Formel hier implizit enthalten ist: Denn wenn Kunstwerke sich nun zusehends gegen Persönlichkeitsverletzungen zu verteidigen haben, wird von ihnen ein höheres Maß an Fiktionalisierung verlangt. Doch vernachlässigt diese Kritik nicht nur jede Form der Einzelfallwürdigung, auch mangelt es ihr an einem Lösungsvorschlag in Form einer brauchbaren Fiktionalitätstheorie. Zwar bleibt es richtig zu konstatieren, dass der Schutzraum, gegen den sich die Kunstfreiheit verteidigen muss, neuerdings zusehends aus individuell zu verteidigenden Rechten besteht. Doch dieser Paradigmenwechsel bedeutet noch lange nicht, dass es nicht auch legitime Formen der Fiktionalisierung von Wirklichkeit geben muss. Allein sie bedürfen

¹⁹ Einer ähnlich gelagerten Argumentation bediente sich im Juli 2006 bereits ein öffentlicher Aufruf von rund einhundert Schriftstellern, Verlegern, Regisseuren und Schauspielern, die angesichts der gegenüber Biller geltend gemachten Schadensersatzforderungen vor einem „Bankrott der Kunstfreiheit“ warnten, vgl. Achternbusch u. a. (2006).

einer definitorischen Bestimmung, um eben gerade nicht andere Rechte – wie etwa das Persönlichkeitsrecht – zu tangieren.

Neben diesen eher auf die Begründung des Urteils gerichteten Kritikpunkten taucht auch ein weiterer Aspekt in der Diskussion immer wieder auf, der vor allem die Folgen des Falls *Esra* beleuchtet. So macht Wittstock an anderer Stelle deutlich, dass das Urteil für alle beteiligten Parteien negative Folgen hatte:

Der eigentliche Verfahrenszweck, die Klägerinnen vor möglichen Verletzungen ihrer Persönlichkeitsrechte zu schützen, wurde gründlich verfehlt. Denn der Rechtsstreit lenkte die öffentliche Aufmerksamkeit erst recht auf sie und auf den Verdacht, sie seien mit den Romanheldinnen identisch. (Wittstock 2012, S. 127)

Jede der involvierten Parteien – die Klägerinnen wegen der drastischen Erweiterung des Personenkreises, der durch die öffentlich geführte Debatte die Identifizierung mit den Romanfiguren herstellen konnte, der Autor und sein Verlag, deren Roman nicht weiter verbreitet werden durfte, und die Gerichte, deren Urteilsbegründung Anlass zu interner wie externer Kritik gab – habe von dem Rechtsstreit negative Folgen davongetragen. Zwar mag dies nachvollziehbar sein, doch vernachlässigt auch Wittstock hier die Konsequenz dieses Arguments. Denn die Abwägung, ob eine Person eine Klage gegen ein Kunstwerk anstrengt, falls sie sich in ihm unlauter widererkennt, sollte ausschließlich darum kreisen, ob hier tatsächlich eine Persönlichkeitsverletzung stattgefunden haben könnte, nicht aber darum, ob die Folgen der Klage den Kreis der informierten Personen noch erweitern könnte.

In einem Gastbeitrag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* beleuchtet Daniel Kehlmann den Fall aus einer weiteren, auf die persönliche Ebene eines Autors im Umgang mit seiner Umwelt gerichteten Perspektive, womit er gleichsam eine moralische Dimension der Diskussion eröffnet: Darf man als Autor – unabhängig von der Justiziabilität – intime Details anderer Personen, deren Vertrauen man erworben hat, in einen Roman einbauen, wenn man damit rechnen muss, dass andere Personen diese Details einer realen Person zuschreiben könnten? Anstatt seiner eigenen Zunft die Auseinandersetzung mit dieser Frage aufzubürden, verschiebt Kehlmann die Verantwortlichkeit auf die Personen aus dem Umfeld der Autoren, da er Schriftstellern einen anscheinend pathologischen Zustand attestiert: Sie könnten bei moralisch

fragwürdigen Motiven gar nicht anders, als ihre Lebenswirklichkeit in ihren Texten zu verarbeiten. „Autoren sind keine netten Leute, es ist nicht empfehlenswert, einem von ihnen Einlaß in sein Leben zu gewähren.“ (Kehlmann 2006)

Bei aller Kritik an dem Urteil, seiner Begründung sowie den Folgen für die Beteiligten sowie den gesamten Literaturbetrieb teilten fast alle Beiträge die grundsätzliche Auffassung, dass sich Literatur nicht qua Literatur-Sein einfach über das Persönlichkeitsrecht hinwegsetzen könne. Neben den genannten Positionen, die – aus unterschiedlichen Gründen – vornehmlich Partei für Biller ergriffen haben, finden sich vor diesem Hintergrund auch Beiträge, die das BVerfG-Urteil im Fall *Esra* unterstützen. Remigius Bunia etwa beleuchtet den Fall *Esra* aus einer fiktionstheoretischen Perspektive und prüft, welche Kriterien ein Roman erfüllen muss, um sich als fiktionales Kunstwerk, das unter den Schutz der Kunstfreiheit fällt, zu qualifizieren. Um zu erläutern, unter welchen Bedingungen Romanfiguren mit realen Personen identifiziert werden können, beruft sich Bunia auf zwei Prinzipien, die das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion zu fassen versuchen: Das Realitätsprinzip und das Korrealitätsprinzip. Während das Realitätsprinzip, das unter vielen anderen von Ryan (2001), Walton (1990) und Lewis (1978) vor jeweils verschiedenen theoretischen Hintergründen beschrieben wurde, vereinfacht ausgedrückt besagt, dass Fiktionen immer auch Elemente des Realen enthalten können, wendet sich das Korrealitätsprinzip dem umgekehrten Phänomen zu. Es besagt, „dass ausnahmslos alles, was ein fiktionaler Text sagt, potentiell geeignet ist, als akkurate Beschreibung der realen Welt angenommen zu werden.“ (Bunia 2007b, S. 170) Bunia setzt damit also einen ersten theoretischen Rahmen, mit dessen Hilfe er die grundsätzliche Möglichkeit des Einwirkens fiktionaler Texte auf die Realität skizziert, und schlussfolgert, dass *Esra* – entgegen anderen Beispielen wie etwa Rainald Goetz’ *Abfall für alle* (1999) – dies auf unzulässige Weise tue. Bei *Abfall für alle*, so Bunia, trage „der Realismus zur Weltbeschreibung“ bei und „nicht nur zur Beschreibung von Rainald Goetz’ Leben“ (ebd., S. 171), während *Esra* genau dies in Bezug auf Biller nicht leiste. Letztlich ist dieses Argument eine Weiterführung des bereits in der BVerfG-Urteilsbegründung konstatierten Mangels an Fiktionalisierung unter Zuhilfenahme aus der Literaturwissenschaft abgeleiteter fiktionstheoretischer Prinzipien. Somit steht für Bunia fest, dass *Esra* zwar ein Kunstwerk ist, aber eben aus fiktionstheoretischer Sicht kein gelungenes. Auch Jens Jessen stellt in der *Zeit* die Qualitätsfrage.

Entscheidend für die Frage, ob es sich um ein Stück Literatur oder um ein Stück *Bild*-Zeitung handelt, ist jedoch nicht die Möglichkeit, sich in einer Romanfigur wiederzuerkennen, sondern die Möglichkeit, eine solche Wiedererkennbarkeit zu bestreiten. Auf die Freiheit der Literatur kann sich ein Autor nur berufen, wenn auch dem Porträtierten eine Freiheit bleibt: nämlich die Freiheit, sich nicht gemeint zu fühlen. (Jessen 2003)

Während Bunia das Urteil also insofern verteidigt, als er dem Roman *Esra* attestiert, er qualifiziere sich nicht als gelungenes Kunstwerk, hebt Jessen hier eher auf die Beweislast in Bezug auf die Wiedererkennbarkeit ab. Nach Jessen dürfe es sich nicht so verhalten, dass der Portraitierte beweisen müsse, dass er sich in einem Kunstwerk unlauter dargestellt sehe, sondern im Zweifel vielmehr der Künstler zu beweisen habe, dass genau diese Wiedererkennbarkeit nicht vorliege. Auch wenn die Beweislastumkehr – zumindest für die Argumente der beteiligten Parteien – im Fall *Esra* wohl keinen großen Unterschied ausgemacht hätte, ist Jessens Plädoyer in anderer Hinsicht bemerkenswert, fordert es doch eine stärkere Haftung für den Autor eines Romans und damit gleichzeitig genau jene Selbstbeschränkung beim Verfassen und Publizieren, gegen deren stetige Ausbreitung im Zusammenhang mit dem *Esra*-Urteil von anderer Stelle und vor dem Hintergrund der Befürchtung einer zunehmenden Selbstzensur nachdrücklich gewarnt wurde.

Jessens polemische Zuspitzung auf die Dichotomie Literatur und *Bild*-Zeitung lässt sich zudem nur als Spitze gegen Biller lesen, dem er unterstellt, er habe – den Mechanismen des Boulevardblattes nicht unähnlich – auf die Wirkung einer gezielten Grenzüberschreitung spekuliert:

Auch so gesehen, ist sein Buch kein Roman, sondern nur der Prolog zu einer weiteren Geschichte, die abermals in der Wirklichkeit, und zwar jetzt vor den Gerichten und in den Medien spielen soll. Alles wird sich wieder um Maxim Biller drehen. Ein Mehr an narzisstischer Befriedigung lässt sich aus einer unglücklichen Liebesgeschichte beim besten Willen nicht ziehen. (Ebd.)²⁰

²⁰ Bunia vertieft diese Vermutung Jessens noch, indem er die Möglichkeit in Betracht zieht, Biller habe längst auf die öffentliche Aufmerksamkeit, die mit der Klage und dem Prozess um das Romanverbot einherging, spekuliert, wodurch jede Bekundung seitens Billers über seine Intention beim Verfassen des Romans in ein anderes Licht gerückt würde: „Läge es nämlich in der Intention Billers, dass die Publikation seines Romans gerichtlich verboten wird, so ist das (beim Zivilprozess) nur möglich, wenn er öffentlich die Intention kundtut, der Roman solle verbreitet werden.“ (Bunia 2007b, S. 181)

Unabhängig davon, welche Motive Biller nun gehabt haben mag, bleibt Jessens streitbare Position für diese Arbeit in einer speziellen Sache von Interesse, spricht er doch über die klaren Identifizierungsmerkmale in *Esra* als „Realitätspartikel, an denen nichts Gleichnishaftes hängt“ (ebd.). Zusammen mit der Forderung nach der Beweispflichtumkehr bedeutet das hinsichtlich der Rolle der Fiktionalisierung, dass Autoren, wenn sie reale Figuren (und evtl. auch Sachverhalte) zum Vorbild nehmen, angemessen ‚gleichnishaft‘ schreiben müssten, was in etwa der Forderung der Gerichte nach Objektivierung oder Verfremdung entspricht. Fiktion, so der Impetus, muss funktional ausgerichtet sein, insofern sie sich über das konkrete Vorbild erheben will, sie muss parabelhaft wirken und darf umgekehrt keine direkte Referenz, keinen konkreten Bezug zu etwas Realem haben. Damit bewegt sich Jessen sehr nahe an einem Verständnis von Fiktion, das man als Referenzfiktionalismus bezeichnen könnte: Fiktional ist ein Text demnach, wenn er keine Referenzen zur Realität aufweist.

Problematisch an diesem Fiktionsverständnis ist (neben grundlegenden strukturell-logischen Fehlschlüssen, auf denen die sogenannte Referenztheorie beruht und auf die einzugehen sein wird), dass dahinter meist ein Verständnis von Literatur (denn auch hier handelt es sich vornehmlich um Ansätze aus der Literaturwissenschaft) steht, das in der Tradition Käte Hamburgers ([1957] 1977, S. 56 ff.) fiktionale Texte als autonome Kunstwerke betrachtet, deren Bezüge zur realen Welt abgetrennt sind. Doch wenn etwa Johannes Anderegg davon spricht, dass der „Fiktivtext stets ein vollständiges, geschlossenes Ganzes [ist], weil er nichts meint, was außerhalb seiner besteht“ (Anderegg 1973, S. 96), so vernachlässigt er die vielfältigen Bezüge, die zwischen jedem fiktionalen Text und der Realität bestehen.

Eine solche „Totalisierung sowohl des Fiktionsprinzips als auch des Autonomiegedankens“ (Blume 2004, S. 7) wird demnach dem Umstand nicht gerecht, dass Fiktionen ja gerade nicht vollständig von der Realität abgetrennt sind, sondern ein analytisch zu fassender wechselseitiger Austausch von Vorstellungen, Vorwissen, Entitäten und vielem Weiteren zwischen Fiktion und Realität besteht. Ein eindrückliches Beispiel hierfür liefert etwas Silke Rösler mit ihrem Unterfangen, die architektonische, topografische und soziale Verfasstheit der Stadt New York anhand ihrer Darstellungen in verschiedenen fiktionalen Angeboten zu rekonstruieren (vgl. Roesler 2011). Hinzu

kommt ein Aspekt, auf den bereits Henry James hingewiesen hat: „The character, the situation, which strike one as real will be those that touch and interest one most, but the measure of reality is very difficult to fix.“ (James [1884] 2005, S. 15) Wenn also bereits die Extension dessen, was wir „Realität“ nennen, nur schwer zu greifen ist, dann erscheint eine Abgrenzung dazu im Sinne von Andereggs als absolut zu verstehender Differenzierung unmöglich. Eine radikale Schlussfolgerung aus diesem Befund firmiert unter Fiktionstheoretikern unter dem pejorativen Term *Panfiktionalismus* (vgl. Konrad 2014b). Die grundlegende Annahme dieses Ansatzes, die in erster Linie auf Hayden Whites Analysen zum Verhältnis von Geschichte und Literatur (vgl. White [1973] 2014) zurückzuführen ist, geht davon aus, dass die Konstruktion von Sinn und Bedeutung der Realität nach denselben Mechanismen vollzogen werde wie jene von fiktionalen Texten. Daher sei eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion unzulässig und jede kognitive, sprachliche oder andersartige Verarbeitung der Realität *a priori* fiktional. Peter Blume fasst diesen Ansatz kritisch zusammen.

Da Wirklichkeit für den Menschen stets nur als wahrgenommene und damit durch den Wahrnehmungsapparat konstruierte Wirklichkeit existiert, lassen sich alle Perzepte und damit auch alle Wirklichkeitsmodelle des Menschen in gewisser Hinsicht als Fiktionen betrachten; eine Abgrenzung fiktionaler Texte von nichtfiktionalen aufgrund eines angenommenen unterschiedlichen Wirklichkeitsbezugs ist daher nicht haltbar. (Blume 2004, S. 12)

Gegen diese radikale Position sprechen jedoch mehrere Einwände: Zum einen ist es aus pragmatischer Sicht kontraproduktiv, alle Formen des Wahrnehmens als Fiktionen zu begreifen, weil der Begriff selbst sonst seine Differenzierungsqualität und somit letztlich auch seine Bedeutung verlöre: Wären alle Perzepte fiktional, gäbe es keine zusätzliche Information darüber, welche Qualität durch das Adjektiv ‚fiktional‘ gewonnen wäre. So wäre etwa jeder Roman ebenso fiktional wie jeder Dokumentarfilm.

Ein weiterer Einwand, auf den Blume abhebt, besteht in der formalen Differenzierung zwischen dem ontologischen Status von Entitäten und der sprachlichen (oder, so könnte man an dieser Stelle bereits erweitern: kommunikativen) Bezugnahme auf selbige. Blume bestreitet demnach stichhaltig, dass ein etwaiges epistemisches Defizit der Wirklichkeitsperzepte zur Folge hätte, dass es auch keine intersubjektiv gültige Bedeutung von Sprache gäbe. Und nur eine solche intersubjektiv gültige Bedeutung von

Sprache ist Voraussetzung für fiktionale Rede, nicht aber die Möglichkeit, zweifelsfrei über den ontologischen Status von Entitäten urteilen zu können:

Die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke beruht ja – gerade von konstruktivistischer Seite unbestritten – auf ihrer Zeichenfunktion und nicht auf einer Abbildhaftigkeit, d. h., das Bedeuten eines sprachlichen Zeichens vollzieht sich in seinem Stehen für etwas anderes, unabhängig davon, welcher ontologische Status diesem Anderen zuerkannt werden kann und ob es überhaupt der menschlichen Erkenntnis zugänglich ist. (Ebd., S. 14)

Es bleibt also festzuhalten, dass weder die intuitiv zunächst sehr zugängliche Referenztheorie noch der Panfiktionalismus, dessen Attraktivität nicht zuletzt aus seinen radikalen Prämissen und somit aus seinem vermeintlich universellen Geltungsanspruch rührt, dazu in der Lage sind, das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Realität hinreichend präzise zu fassen.

Gleichwohl verdeutlichen ihre Defizite die dringende Notwendigkeit, ein Modell zu entwickeln, mit dessen Hilfe genau jenes Verhältnis ausgelotet werden kann. Jedenfalls haben die Urteilsbegründungen der verschiedenen Instanzen keine hinreichend ausgearbeitete Fiktionstheorie zur Grundlage und verlieren sich stattdessen oft in internen Inkonsistenzen. Auch die Kritiken zum Urteil beruhen meist auf Prämissen, deren Folgen nicht ausreichend bedacht wurden und daher zu Widersprüchen führten. Offen bleibt auch nach dieser kurzen Tour de Force durch die Debatte, auf der Grundlage welcher Kriterien ein Fall wie *Esra* – zumindest aus literatur- bzw. medienwissenschaftlicher Sicht – zu bewerten ist. Offen bleibt zunächst auch, inwiefern ein Fiktionsverständnis, das für den Fall *Esra* und dessen spezifische Problemfälle entwickelt wird, generalisierbar ist. Es gilt zu prüfen, ob andere literarische Texte denselben Kriterien von Fiktionalität – laut Gericht also letztlich eine Kumulation von als nichtfiktional erkennbaren Elementen, die Identifizierbarkeit zwischen fiktiven und realen Personen oder Objekten herstellen – unterliegen. Dies schließt die Beurteilung mit ein, inwiefern über den Fiktionalitätscharakter anderer medialer Präsentationsformen, also etwa von Spielfilmen, mit denselben Kriterien für Fiktionalität befunden werden kann. Mit *Der Baader Meinhof Komplex* soll daher in der Folge ein Film ins Blickfeld rücken, der wegen seiner Machart, wegen des Umstands, dass er auf einer nichtfiktionalen Buchvorlage beruht, wegen der durch seine Produzenten formulierten Ansprüche und vor allem wegen eines weiteren

Gerichtsurteils über seinen fiktionalen Status für eine fiktions-theoretische Analyse von besonderem Interesse ist.

3.2 DER BAADER MEINHOF KOMPLEX

Der Film *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX*, der im Jahr 2008 unter der Regie von Uli Edel und unter der Produktionsleitung von Bernd Eichinger entstand, basiert auf dem gleichnamigen Buch, das der damalige NDR-Redakteur (*PANORAMA*) und spätere *Spiegel*-Chefredakteur Stefan Aust 1985 verfasst hatte und das als Standardwerk über die Geschichte der Roten Armee Fraktion (RAF) gilt. Aust wirkte außerdem an der Drehbuchfassung des Films mit. Der Film bebildert den bundesdeutschen Kontext der Entstehungszeit der linksmilitanten terroristischen Vereinigung im Rahmen der Studentenproteste und der Bildung der Außerparlamentarischen Opposition (APO) um 1967 und zeigt deren Entwicklung bis hin zum sogenannten Deutschen Herbst 1977. Maßgeblich beteiligt an der Produktion des Films war der NDR, dessen ehemaliger Kulturchef und späterer Leiter des Programmbereichs Fiktion und Unterhaltung, Thomas Schreiber, das erste Treffen zwischen Aust und Eichinger initiierte und somit die Idee einer filmischen Umsetzung der Buchvorlage mit ermöglichte. Schreiber fungierte später auch als Koproduzent und verantwortlicher Ansprechpartner beim NDR. Finanzielle Unterstützung bekam Eichinger von Doris Heinze, ihres Zeichens bis zur sogenannten Drehbuchaffäre im August 2009 Leiterin des Programmbereichs Fernsehfilm. Schreiber und Heinze versorgten die Produktion mit einer Subventionssumme in Millionenhöhe und realisierten somit die Umsetzung des Stoffes.²¹ Gedreht wurde sowohl in den Münchner Bavaria-Studios als auch an Originalschauplätzen, etwa auf dem Gelände der JVA Stammheim, in der die RAF-Mitglieder Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Jan-Carl Raspe, Holger Meins und Gudrun Ensslin inhaftiert waren.

Der Film bezieht sich dezidiert (und nicht nur durch den Titel) auf die Buchvorlage, also auf einen nichtfiktionalen Text, der die Geschichte der RAF zwar subjektiv perspektiviert

²¹ Diese Randnotiz ist hier deshalb von Interesse, weil sie den Stellenwert und die gesellschaftliche Signifikanz der Thematik illustriert: Die hohe Summe, die von der öffentlich-rechtlichen Anstalt „blitzartig“ (Heinze in Eichinger 2008, S. 16) zur Verfügung gestellt wurde, lässt auf ein großes Interesse der Rundfunkanstalt schließen, den Stoff für ein breites Publikum filmisch aufzubereiten.

(aus Blick des Autors Stefan Aust) schildert, dabei aber als Sachbuch einen eindeutigen Wahrheitsanspruch vertritt. Aust selbst beschreibt sein Vorgehen beim Verfassen des Buchs wie folgt: „[I]ch habe versucht, so nah wie möglich an die Personen und tatsächlichen Fakten heranzukommen. Wahrscheinlich hat der Stoff deswegen eine Spannung entwickelt, weil der Leser sofort merkt: Hier versucht jemand – ich will jetzt gar nicht sagen, der Wahrheit – aber der Realität so nahe wie möglich zu kommen“ (Aust in Eichinger, S. 8). Austs Differenzierung zwischen den Begriffen „Wahrheit“ und „Realität“ soll an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden; allerdings illustriert dieses Zitat seinen Anspruch, einen Text zu produzieren, der belastbare Behauptungen über die historischen Geschehnisse aufstellt.

Der Film DER BAADER MEINHOF KOMPLEX will nun – ganz dem Anspruch Austs für dessen Buch folgend – bei seiner Inszenierung ebenfalls mit größtmöglicher Akkuratease arbeiten. Diesem Anspruch auf eine authentische Darstellung der historischen Ereignisse dienen dabei vor allem drei Strategien: erstens die Verbreitung paratextueller Zuschreibungen an den Film im Zuge einer groß angelegten Werbekampagne, zweitens die Bezugnahme auf die nichtfiktionale Buchvorlage und deren Autor Stefan Aust und drittens verschiedene stilistische Mittel des Films, durch die Referenzbeziehungen zu historischen Zeitdokumenten aufgebaut werden sollten.

3.2.1 Film und Paratext

Ähnlich wie im Fall *Esra* liegt auch bei DER BAADER MEINHOF KOMPLEX so etwas wie eine Absichtserklärung der Produzenten vor. An verschiedenen Stellen, etwa in Interviews und anderen Werbeauftritten, beteuerten Regisseur Edel, Produzent Eichinger und Drehbuchautor Aust, dass der Film, indem er sich mit penibelster Akribie auf die vorliegende Quellenlage bezieht, „[i]llustrierte Geschichte“ (Kurbjuweit 2008, S. 45) sei und die historischen Ereignisse als das zeige, „was wirklich war“ (ebd.).

Diesem Anspruch liegt zugrunde, dass die Filmemacher für die Inszenierung auf historisch überliefertes Material zurückgegriffen haben. Durch das Drehen an Originalschauplätzen, durch das Nachstellen überlieferter Dialoge oder Sequenzen sowie durch das Szenenbild, für das vorliegende Informationen (wie etwa die Anzahl der abgefeuerten Schüsse der RAF-Terroristen auf die Begleiter Hanns Martin Schleyers bei

dessen Entführung) pedantisch beachtet worden seien, erhalte der Film sinngemäß eine quasi dokumentarische Textur, die es zulasse, seine Darstellung als historisch verbürgt zu betrachten.

Während wir es bei *Esra* also mit einem Text zu tun haben, dessen Autor sich auf seine Kunstfreiheit beim Verfassen von Literatur beruft, letztlich also behauptet, seine Figuren seien im Rahmen der Ästhetisierung von Wirklichkeit fiktionalisiert worden, ist die an die Öffentlichkeit kommunizierte Intention der Filmemacher von DER BAADER MEINHOF KOMPLEX eine genau gegenteilige: Hier, so der formulierte Anspruch, gehe es darum, die Tatsachen akkurat darzustellen und somit eine historisch belastbare Visualisierung der Vorgänge zu zeigen. Dieser hohe Authentizitätsanspruch, den der Film proklamiert, wurde im Zuge der PR-Kampagne durch die Filmemacher immer wieder verbreitet. Der Film, so der Tenor der Werbemaßnahmen, wolle die historischen Ereignisse abbilden, wodurch sich „weniger ein Kunst- als ein Geschichtswerk“ (ebd.) ergebe. Interessant ist vor diesem Hintergrund außerdem, dass der Film als Unterrichtsmaterial für Schüler aufbereitet und mit Begleitheften versehen wurde. Er wurde also in gewisser Hinsicht als Lehrmittel dem Unterricht zugeführt und erlangte spätestens dadurch den Status eines historischen Zeitdokuments. In diesem Unterrichtsheft ist unter anderem zu lesen:

DER BAADER MEINHOF KOMPLEX [ist] voll von belegbaren, unstrittigen Zitaten. Er kann sie getrost für sich sprechen lassen, ohne sich in weiter gehenden Deutungsversuchen auf dünnes Eis zu begeben. (Steller 2008, S. 9)

Der filmischen Darstellung der historischen Ereignisse in *Der Baader Meinhof Komplex* wird durch diese verschiedenen Strategien und Auswertungsszenarien ein enorm hohes Maß an Authentizität zugeschrieben, durch das, so die Stoßrichtung des Zitats aus dem Lehrbuch, keine weitere Interpretation seitens des Films nötig sei, sondern durch das der Film als alleinstehendes Dokument Zeitgeschichte abbilden könne. Es liegt nahe anzunehmen, dass durch diese hier skizzierte vielfach kommunizierte Anspruchshaltung, die die Macher dem Film *Der Baader Meinhof Komplex* zugeschrieben haben, die zeithistorische Relevanz des Films bekräftigt werden sollte. Der Film sollte neben seiner Verwertung als Unterhaltungsprodukt auch einer aufklärerischen Funktion zugeführt werden.

Im Gegensatz zu den Dokumentationen, die sich primär auf die Erinnerung von Leuten stützen, die auf der einen oder anderen Seite eine Rolle gespielt haben,

füllt der Spielfilm auf eine wirklich ungewöhnliche Weise die Lücken in der Erinnerung mit Bildern auf. (Aust in Krüger/Großmann 2008)

3.2.2 Stefan Aust: Autor, Drehbuchautor, Filmfigur

Vor dem Hintergrund einer solchen Funktionalisierung nimmt Stefan Aust eine besondere Rolle ein: Als Autor des Buches, das die Grundlage des Films lieferte, ist er derjenige, der die Faktenlage sondiert, ausgewertet, interpretiert, selektiert und manifestiert hat und durch das Verfassen eines nichtfiktionalen, aber eben subjektiv perspektivierten Textes einen Beitrag zur Geschichtsschreibung geleistet hat. Bereits in Bezug auf die Buchvorlage beansprucht Aust jedoch, gefragt danach, inwieweit der Umstand, dass ihm die Deutungshoheit über die RAF-Geschichte angelastet werde, ein Problem für ihn sei, dass er gerade nicht seine Sicht der Dinge darstelle. Er sieht sich gewissermaßen in der Rolle des Geschichtsschreibers:

Für mich ist es eher ein Kompliment, denn ich schildere ja nicht meine Sicht der Dinge. Vielmehr habe ich versucht, Tatsachen so genau und umfassend wie möglich zusammenzutragen. (Ebd.)

Heikel ist hierbei allerdings, dass Aust neben der verbürgten Recherche seinen Authentizitätsanspruch gleichzeitig aus seinem Status als Zeitzeuge bezieht.

Anhand von Polizei- und Gerichtsakten, Interviews mit Augenzeugen und ehemaligen RAF-Mitgliedern, RAF-Dokumenten sowie *seinen eigenen Erlebnissen* schildert Aust darin die Studentenbewegung der späten sechziger Jahre, die Anfänge der RAF und ihre Entwicklung bis hin zu den Ereignissen im ‚Deutschen Herbst‘. (Eichinger 2008, S. 7, Herv. CK)

Aust will also beides sein, objektiver Geschichtsschreiber und subjektiver involvierter Zeitzeuge, um beide Formen der Beglaubigung – Informationsgewinn durch Recherche hier, unmittelbarer Teilhaber dort – anwenden zu können. Ähnlich zirkulär mutet auch die auf den Film bezogene Strategie der Authentisierung an, die seine Person betrifft. Denn dieser Status als Zeitzeuge wird in *Der Baader Meinhof Komplex*, zu dessen Autorenkollektiv eben auch Aust zählt, gewissermaßen ‚bewiesen‘: Aust, gespielt von Volker Bruch, taucht dort auf, tanzt zu Beginn mit Ulrike Meinhof (Martina Gedeck) oder führt später Interviews mit Gudrun Ensslins Vater, wird dementsprechend also als Zeitzeuge vorgestellt, der direkten Zugang zu den handelnden Personen und, als tätiger Journalist, wichtigen Informationen hatte. Es ergibt sich somit eine zirkuläre

Authentisierungsstrategie, in deren Verlauf Aust zwischen seiner Rolle als beteiligter Zeitzeuge, Drehbuchautor und vermeintlich objektiver Berichterstatter hin und her changiert, wodurch die jeweiligen Positionen und gleichzeitig die aus ihnen hervorgehenden Behauptungen legitimiert werden: Durch seine Rolle als Zeitzeuge beansprucht er die Deutungshoheit des unmittelbar Beteiligten. Als Drehbuchautor wiederum, der die Filmfigur Aust in die Nähe der RAF-Terroristen stellt, stärkt er diese Rolle nachträglich, wodurch auch das Buch eine weitere Authentisierung erfährt. Aust rückt sich also wiederholt und an verschiedener Stelle in die Position des Geschichtsschreibers. Indem der Film nun nicht nur direkt auf die Buchvorlage rekurriert und indem der Autor, der mit der Deutungshoheit über die Ereignisse ausgestattet ist, Teil des Produzententeams ist, erlangt der Film auch über diesen Paratext eine zusätzliche Beglaubigung als historisch akkurat. Durch den intermedialen Wechsel der Darstellungsform und das Referenzverhältnis zwischen Buch und Film sowie über die Person Stefan Aust sowie deren Beglaubigung der beiden Texte wird nahegelegt, weitgehend ungeachtet der Spezifika der audiovisuellen Darstellung und ihrer Implikationen für die Authentizität respektive Fiktionalität eines Films über historische Ereignisse, intertextuelle Bezüge zwischen der nichtfiktionalen Buchvorlage und dem Film herzustellen, durch die auch Letzterer seine Fiktionalitätsvermutung verliert.

3.2.3 Film als Rekonstruktion von Geschichte

Gestützt wird der Authentizitätsanspruch des Films schließlich auch auf der Textebene durch den Einsatz diverser filmischer Mittel – wie etwa, dass fotografische und filmische Zeitdokumente möglichst detailgetreu nachgestellt werden. Besonderen Nachdruck verleiht hierbei das Nachstellen ikonografischer Bilder, also solcher Bilder, die auf einen politischen oder gesellschaftlichen Kontext außerhalb des eigentlichen Bildkaders verweisen. Über die denotative Bedeutung des Bildes hinaus eröffnet sich somit seine konnotative Relevanz, indem es als „ikonisches Zeichen“ auch auf einer Ebene der symbolischen Verwendung gesehen werden kann und dabei „im kulturellen Kontext fest verankert ist“ (Hickethier 2007, S. 112; vgl. Diers 1997; Fahlenbrach 2013a; 2013b; Paul 2008–09). Somit nimmt ein solches ikonografisches Bild eine Stellvertreterposition ein, repräsentiert also ein Ereignis und dessen Zusammenhänge, gesellschaftliche Bewegungen, von ihm ausgehende und in ihm mündende Entwicklungen oder auch



Abb. 1: Pressefoto Ohnesorg

einzelne Schicksale. In *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* werden mehrere solcher ikonografischen Bilder durch die Schauspieler nachgestellt, d. h. durch Schauspieler reproduziert.

Stellvertretend für dieses Verfahren (u. a. zeigt der Film die Verhaftung von Holger Meins, bei der er, lediglich mit einer Unterhose bekleidet, schreiend abgeführt wird, oder die Rede Rudi Dutschkes auf dem Vietnam-Kongress im Februar 1968 an der TU Berlin) soll hier ein genauerer Blick auf das Foto geworfen werden, das den erschossenen Studenten Benno Ohnesorg im Rahmen der Demonstration gegen den Schah-Besuch 1967 zeigt und das im Film am Ende einer Sequenz steht, in der in rascher Schnittfolge die Eskalation der Demonstration gezeigt wird.

Das Bild, das am Tag nach den Demonstrationen gegen den Schah-Besuch zunächst als Titelbild einer Sonderausgabe der Asta-Zeitung „FU-Spiegel“ an der Freien Universität Berlin erschien, nahm schon bald einen stellvertretenden Status für die Studentenbewegung ein, die in ihm den repressiven und potenziell willkürlich und gewaltsam handelnden Staatsapparat und die daraus resultierenden Folgen – zivile Opfer – repräsentiert sah. Das Foto, das von Jürgen Henschel gemacht wurde, zeigt im Bildhintergrund einen VW-Käfer, dessen Nummernschild das B für ‚Berlin‘ zu entnehmen ist, das Ereignis demnach verortet und in einen zunächst lokal definierten



Abb. 2: Screenshot DER BAADER MEINHOF KOMPLEX

Kontext setzt. Im Bildvordergrund liegt der von einer Kugel getroffene Ohnesorg, dessen Kopf von der Passantin Friederike Dollinger gehalten wird.

Bemerkenswerte stilistische Aspekte finden sich in der Filmsequenz, die letztlich zu der Szene, in der das Bild nachgestellt wird, führt. Während die Kamera in den Szenen, die die Ausschreitungen zeigen, noch den Eindruck einer direkten Teilhabe vermittelt (die Szenen sind mit einer Handkamera aufgenommen, die Bilder wackelig und teilweise unscharf, die Kamera befindet sich inmitten der vor der Polizei fliehenden Menge, wird sogar mit einem Wasserwerfer getroffen, wodurch das Bild kurzzeitig verschwimmt), wird der Anspruch von Authentizität im Moment der Entstehung des Fotos durch ein anderes Kameraprinzip hergestellt: durch Beobachtung aus zweiter Ordnung. Die Kamera beobachtet die Szenerie; im Bildvordergrund sind die Beine und die Fototasche eines Fotografen zu sehen. Durch diese Anordnung wird suggeriert, dass es sich bei dem Mann im Bildvordergrund um den Fotografen Henschel handelt. Auch der Augenblick des Auslösens ist im Film kenntlich gemacht: Auf der Tonebene ist unverhältnismäßig laut das typische Geräusch des Auslösers eines Fotoapparats zu hören, auf der Bildebene ist der Moment der Belichtung deutlich wahrzunehmen. Hierdurch löst der Film das Problem, einen einzelnen Moment in einem Bewegtbildmedium zu markieren. Durch ein kurzes Einfrieren des Bildes (Freeze) wird dieser Effekt noch verstärkt.

Dadurch suggeriert er eine distanzierte Teilhabe am Geschehen, eine Berichterstattung, die hinter die Ereignisse – also auch hinter die bekannte Beobachterperspektive Henschels - zurücktritt, dabei aber impliziert, von dieser Beobachterperspektive zweiter Ordnung aus die Vorgänge authentisch erfassen zu können. Die Verzahnung dieser beiden visuellen Verfahren hat für die Authentisierung der Szene immense Auswirkungen, wird hier schließlich suggeriert, der Film könne nicht nur das Bild nachstellen, sondern sogar die Entstehung eines Zeitdokuments nachvollziehen.²²

Dieser Blick auf die drei wichtigsten textuellen und paratextuellen Strategien des Films und seiner Macher, die der Authentisierung der Darstellung dienen, lässt darauf schließen, dass der Film eine bestimmte Rezeptionshaltung einfordert, nämlich eine Haltung, die die Darstellung als zumindest historisch akkurat, wenn nicht sogar – ganz im Sinne des Wortes der „illustrierten Geschichte“ – als nachgestellte Abbildung realer Ereignisse und Zusammenhänge betrachtet.

3.2.4 Das Urteil und seine Begründung

Vor dem Hintergrund dieses vertretenen Anspruchs auf eine geschichtstreue Darstellung der historischen Ereignisse, die der Film *Der Baader Meinhof Komplex* zeigt, ist es auf den ersten Blick erstaunlich, dass die Verfügungsklage, die Ignés Ponto gegen die Verbreitung des Films eingereicht hatte, abgelehnt wurde. Die Kernargumente von Pontos Verfügungsklage waren, dass der Film die Tötung ihres Mannes falsch dargestellt habe sowie dass der Film durch effekthascherische Darstellung der Szene ihr eigenes Schicksal verfälsche:

Jürgen Ponto müsse es aus seinem postmortalen Persönlichkeitsrecht nicht dulden, dass seine Ermordung zum Zwecke der Unterhaltung gezeigt und er in einer würdelosen Situation abgebildet werde. Ferner müsse er es postmortal

²² Dass dieser implizite Anspruch, die Entstehung des Bildes historisch belastbar darstellen zu können, problematisch ist, zeigt nicht zuletzt die Enthüllung um die Vergangenheit des Schützen Karl-Heinz Kurras, der, wie im Jahr 2009, also einem Jahr nach Veröffentlichung des Films, bekannt wurde, bereits 1967 Inoffizieller Mitarbeiter der Staatssicherheit war, wodurch auch die Hintergründe und Motive des Schusses auf Ohnesorg neu diskutiert wurden. Unabhängig von tatsächlicher historischer Belastbarkeit ist an dieser Stelle jedoch ausschließlich von Interesse, dass der Film den Anspruch darauf einfordert. Vgl. zu den Kurras-Enthüllungen u. a. Beikler/Kneist/Stollowsky (2012).

nicht dulden, dass seine Ermordung in nahezu jedem Punkt falsch dargestellt werde. Der Film zeige ihn als bloßes passives Opfer der Tat in einer durch laute Ballerei auf Effekthascherei ausgelegten Szene. Sie selbst müsse aus ihrem Recht am eigenen Bild nicht dulden, im Film erkennbar gezeigt zu werden und aus ihrem Persönlichkeitsrecht auch nicht, dass die Szene der Ermordung ihres Mannes ihr eigenes Schicksal grob verfälsche und verharmlose. Sie müsse es weiter nicht hinnehmen, nach 30 Jahren in einer effekthascherischen Darstellung mit der Ermordung ihres Mannes konfrontiert zu werden und erstmals eine Visualisierung der Tat zu erfahren. Sie ist der Ansicht, dass insbesondere angesichts des von ihr dargestellten dokumentarspielähnlichen Charakters des Films, der höchste Authentizität in Anspruch nehme, die Interessenabwägung dazu führen müsse, dass die Kunstfreiheit zurücktrete. Dies gelte insbesondere deshalb, weil die Beteiligten die tatsächlichen Abläufe hätten ermitteln können. Auch müsse dem Opferschutz bei der Verfilmung von Straftaten Rechnung getragen werden. Das Informationsinteresse der Öffentlichkeit – für den Fall aktueller Berichterstattung – bestehe nur bei sachlicher und objektiver Darstellung; angesichts der Zeitdauer habe ihr Interesse als Tatopfer Bedeutung gewonnen, mit der Tat alleingelassen zu werden. (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324, 326)

Die Urteilsbegründung des Landgerichts ist – ganz ähnlich wie im Fall *Esra* – auch hier mit der Abwägung der Rechte auf Kunstfreiheit und auf den Schutz der Privatsphäre betraut sowie mit dem Dilemma, dass sie einerseits eine kunstspezifische Betrachtung des zugrunde liegenden Films anstellen muss, andererseits aber aufgrund der Eigengesetzlichkeit der Kunst keine Definition darüber aufstellen darf, was das „Künstlerische“ ist. Es wurde bereits gezeigt, dass die Urteile im Fall *Esra* diese Dilemmata trotz der Bemühungen der verschiedenen Instanzen, den Anforderungen einer literaturspezifischen Einzelfallbetrachtung gerecht zu werden, nicht widerspruchsfrei auflösen konnten. Letztlich entschied das BVerfG, dass die ästhetische Wirklichkeit, die *Esra* geschaffen habe, aufgrund der eindeutigen Identifizierbarkeit zwischen der Romanfigur *Esra* und einer Klägerin sowie aufgrund des Umstands, dass der Roman Bereiche der Intimsphäre dieser Klägerin berühre, nicht stark genug fiktionalisiert, also im Sinne der Urteilsbegründung objektiviert, verfremdet oder generalisiert sei. Mit der Prämisse, dass eine Fiktion eine ästhetische Wirklichkeit schaffe, die auf der Realität fußen könne, beginnt auch das Landgericht Köln im Fall von *Der Baader Meinhof Komplex* seine Argumentation und beruft sich dabei auf folgenden Rechtsgrundsatz:

Künstlerisches Schaffen ist primär nicht Mitteilung, sondern Ausdruck der individuellen Persönlichkeit des Künstlers. Knüpft erzählende Kunst an Vorgänge der Wirklichkeit an, ist entscheidend, ob die Realität aus den

geschichtlichen Zusammenhängen gelöst und in neue Beziehungen gebracht wird, für die nicht die Realitätsthematik, sondern das künstlerische Gebot der anschaulichen Gestaltung im Vordergrund steht. (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324, 329; OLG Hamburg, Urt. v. 2.3.2007 – 9 U 212/06, ZUM 2007, 479; Burkhardt/Peifer in Wenzel 2018, Kap. 3 Rz. 2).

Bei der Anwendung dieses Grundsatzes auf *Der Baader Meinhof Komplex* hebt das Landgericht dabei vor allem drei Aspekte hervor, durch die der Film – trotz seiner Anknüpfungspunkte an die Realität – eine solche ästhetische Wirklichkeit schaffe und damit letztlich also die historischen Ereignisse fiktionalisiere: erstens die Absenz von Zeitdokumenten wie etwa Originalaufnahmen, Ausschnitten aus Fernsehnachrichten oder Ähnlichem, zweitens die verdichtete und durch Perspektivierung subjektivierte Erzählstruktur des Films sowie die Verkörperung der Terroristen durch Schauspieler.

Unter Berücksichtigung dieser Grundsätze gilt Folgendes: Ungeachtet des Umstandes, dass der Film – wie auch sonst viele künstlerische Werke aus Literatur oder Bühnendichtungen – zwar an die Realität anknüpft, haben die Filmkünstler dabei aber eine neue ästhetische Wirklichkeit geschaffen. Dies ist hinsichtlich des Films „Der Baader Meinhof Komplex“ bereits deshalb anzunehmen, weil er es zwar unternimmt, die fast 10 Jahre dauernde Geschichte des Terrorismus in Deutschland nach 1968 widerzuspiegeln, dies jedoch nicht etwa in Gestalt einer Reportage unter Verwendung von hierzu vorhandenem zeitgeschichtlichen Filmmaterial, sondern auf Schwerpunkte konzentriert, wie z.B. die persönliche Entwicklung einiger Terroristen oder die Sicht der Bekämpfung des Terrorismus aus der Sicht der Fahnder und durchgehend gespielt durch Schauspieler. Selbst die nach der Festnahme einzelner Terroristen eingeblendeten Fahndungsplakate tragen nicht die Züge der wahren Personen, sondern die Abbildungen der Schauspieler, ebenso wie das Filmplakat. So wird dem Zuschauer in jeder Sequenz des Films deutlich, dass es sich um einen Spielfilm handelt, der in dramatisierter Form, wenn auch realitätsnah, die Darstellung realer und historisch belegbarer Geschehnisse zum Gegenstand hat. (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324, 329)

Diese drei Aspekte signalisieren für das Gericht also die Fiktionalität der Darstellung und bilden damit gleichzeitig den Grund dafür, dass Pontos Klage mit dem Hinweis darauf, dass der Film eine ästhetische Realität ausbilde, abgelehnt wurde. Diese Argumentationslinie des Gerichts stipuliert letztlich eine direkte Kausalfolge: Da diese drei Aspekte erkennbar sind, handelt es sich bei *Der Baader Meinhof Komplex* um eine Fiktion. Der Versuch einer kunst-, hier demnach filmspezifischen Betrachtung des Gerichts mündet dabei in eine Fiktionsbestimmung über textuelle Merkmale. Denn

ungeachtet etwa der Äußerungen der Filmemacher oder anderer paratextueller Hinweise befindet das Gericht auf der Grundlage einer Textanalyse über den Fiktionalitätsstatus, wodurch gleichzeitig impliziert wird, Fiktionalität konstituiere sich über bestimmte Texteigenschaften (oder deren Abwesenheit). Bemerkenswert sind dabei die durch das Gericht ausgewählten Kriterien oder Merkmale, auf die die Analyse ausgerichtet ist und die letztlich zu diesem Befund führen. Denn folgt man der Argumentation etwa in dem Punkt, dass das Fehlen von historischen Zeitdokumenten in DER BAADER MEINHOF KOMPLEX ein Zeichen für dessen Fiktionalität sei, dann müsste man gleichzeitig die daraus resultierende Verallgemeinerung anerkennen, dass ein bestimmtes Merkmal, das ein Text also gerade nicht aufweist, Fiktionalität zumindest indiziert, wenn nicht gar konstituiert. Diese Folgerung ist jedoch in mindestens zweierlei Hinsicht problematisch. Zum einen hieße das schließlich, dass ein Film, so er keine historischen Zeitdokumente enthält, immer fiktional ist. Das mag auf den ersten Blick plausibel erscheinen, wird aber spätestens dann problematisch, wenn man solche Formate betrachtet wie etwa Dokumentarfilme, die das Reenactment-Verfahren – also jenes Verfahren, bei dem historische Ereignisse durch Schauspieler nachgespielt werden – verwenden. Die an dieser Stelle implizit gezogene Demarkationslinie zwischen fiktional und nichtfiktional, die sich durch das Vorhandensein von historischen Zeitdokumenten in filmischen Texten bestimmen lässt, wird zum anderen aber auch durch den Umkehrschluss der ihr zugrunde liegenden Prämisse auf die Probe gestellt. Denn das hieße schließlich, dass ein Film nur dann ehrverletzende Wirkung für außerfilmische Personen entfalten könnte, wenn er Originalaufnahmen in seine Darstellung integrierte. Doch wenn Originalaufnahmen in dieser Argumentation als beglaubigte und nichtfiktionale Abbildungen realer Ereignisse gelten und wenn gleichzeitig durch Schauspieler nachgestellte Szenen nicht zuletzt deshalb, weil sie gerade keine Originalaufnahmen sind, als fiktional gelten, dann stellt sich die Frage, wie ein Film überhaupt Persönlichkeitsrechte verletzen kann, sieht man einmal von dem Szenario ab, dass er durch die Veröffentlichung bisher unveröffentlichte Originalaufnahmen in das Persönlichkeitsrecht von Personen eingreift. Denn weder Originalaufnahmen, die hier ja als historische Zeitdokumente gelten und daher bereits auch in anderen Veröffentlichungskontexten offenbar keine Persönlichkeitsrechtsverletzung begründeten, noch nachgestellte Szenen, die durch das

Gericht als fiktional typisiert werden und daher als Bestandteile einer ästhetisierten Realität *qua definitionem* nicht ehrverletzend wirken können, wären dazu in der Lage.

Auf den konkreten Fall angewandt ließe sich dennoch fragen, ob Pontos Klage aussichtsreicher gewesen wäre, wenn einige der Szenen in DER BAADER MEINHOF KOMPLEX nicht nachgestellt wären, sondern wenn der Film an einigen Stellen Originalaufnahmen verwendet hätte.²³ Selbst wenn man dem Gericht zugesteht, dass der Skopus dieses Kriteriums auf die hier als Gegenstand diskutierte etwaige ehrverletzende Wirkmacht eines Textes beschränkt werden muss und dass das Urteil in diesem Punkt demnach keinen über den konkreten Gegenstand hinausgehenden Geltungsanspruch hat, also ausschließlich die vorliegende Klage betrifft, verwirft das Gericht mit dieser Argumentation einen wichtigen Aspekt, den Ignés Ponto stark gemacht hatte: Sie wehrt sich gegen die Darstellung im Film auch deshalb, weil gerade kein Originalmaterial vorliegt und die Visualisierung der Tötung in DER BAADER MEINHOF KOMPLEX somit kein außerfilmisches Korrektiv in Form nichtfiktionaler Bewegtbilder hat. Dahinter stand die Befürchtung Pontos, dass der Film – nicht zuletzt auch wegen des oben erwähnten Authentizitätsanspruchs, den die Macher formulierten – eine Bebilderung des Attentats festsetze, die als authentische Darstellung der Ereignisse scheinbare Gültigkeit erlangen könnte. Ponto wehrt sich also nicht nur dagegen, dass die Darstellung ehrverletzend sei, sondern auch dagegen, dass das Attentat überhaupt eine filmische Visualisierung erfährt. Wenn sie nun vor dem Hintergrund dieser Befürchtung, die also unter anderem darauf basiert, dass es keine Originalaufnahmen gibt, gegen den Film eine Verfügungsklage einreicht, kann ein Urteil schlechterdings damit argumentieren, dass es sich deshalb um eine fiktionale und damit nicht ehrverletzende Darstellung handele, da eben keine Originalaufnahmen vorlägen.

Des Weiteren erinnert diese Argumentation ebenfalls an die Kumulationslogik, die auch dem *Esra*-Urteil innewohnt und einen Teil der zweidimensionalen Je-desto-Formel ausmacht. Sie ließe sich für den Film in etwa so reformulieren: Je weniger Originalaufnahmen in einen Film eingebettet sind, desto fiktionaler ist er. Es wurde bereits

²³ Exemplarisch für eine solche Integration zeithistorischen Bildmaterials in der filmischen Auseinandersetzung mit der RAF ist Heinrich Breloers Dokudrama *TODESSPIEL* (1997) zu nennen, vgl. Hißnauer (2008, S. 258 f.) und Schumacher (2011, S. 59–98).

auf die Inkonsistenzen dieser Argumentation in Bezug auf Romane aufmerksam gemacht; es lässt sich nun hinzufügen, dass die zirkuläre Argumentation der Je-desto-Formel auch im Hinblick auf filmische Darstellungen attestiert werden muss. Das ihr zugrunde liegende Fiktionsverständnis ist unzulänglich.

Bereits diese Einwände zeigen, dass weder für die Einzelfallbetrachtung von *Der Baader Meinhof Komplex* noch für ein verallgemeinerbares Prinzip filmischer Fiktion die Abwesenheit zeitgeschichtlichen Filmmaterials ein hinreichendes Merkmal dafür darstellt, dass eine Darstellung fiktional ist.

Als zweites filmisches Merkmal, über das das Gericht Fiktionalität im Film hergestellt sieht, wird hier das darstellende Spiel von Schauspielern genannt. Selbst wenn ein Schauspieler eine außerfilmische Person darstelle, sei, so das Gericht, das Abbild des Urbilds bereits dadurch fiktionalisiert, dass durch die unterschiedlichen Physiognomien der beiden Personen eine Verfremdung hergestellt werde. Im Bemühen um eine kunstspezifische Einzelfallbetrachtung, die der Tatsache geschuldet ist, dass bei filmischen Texten andere Identifizierungsmerkmale anerkannt werden müssten als etwa bei Romanen, beruft sich das Gericht also darauf, dass eine notwendige Verfremdung zwischen Urbild und Abbild selbst dann hergestellt würde, wenn ein Film – wie etwa *Der Baader Meinhof Komplex* – große Anstrengungen unternähme, die Schauspieler ihren Urbildern optisch anzugleichen. Diese Verfremdung führe in der Argumentationslogik des Gerichts letztlich zu einer Fiktionalisierung, da Schauspieler im Abgleich mit ihren Urbildern immer als solche – also als Schauspieler – betrachtet würden, wodurch ein entscheidendes Kriterium für Fiktionalität gegeben sei.

Diese Fiktionalisierung führe zwangsläufig dazu, dass dem Zuschauer *in jeder Sequenz* deutlich werde, dass es sich bei dem Text um einen Spielfilm und damit, so lässt sich im Sinne der Urteilsbegründung ergänzen, um Fiktion handele.²⁴ In diesem Argument sind zwei Prämissen enthalten: zum einen jene, der zufolge eine durch Schauspieler

²⁴ Die im Urteilstext verwendete Terminologie führt an einigen Stellen zu Unklarheiten. So bleibt etwa offen, wie die Verfremdung durch Schauspieler den Spielfilm als solchen verdeutlichen und damit fiktionalisieren kann. Die implizite Gegenüberstellung von „dramatisiert“ und „realitätsnah“ ist hier außerdem nicht hinreichend geklärt.

vollzogene Darstellung außerfilmischer Personen immer eine Fiktionalisierung des Films bedeutet, zum anderen, dass eine solche Fiktionalisierung sich auf jede Sequenz des Films beziehe, sich somit also auf den ganzen Film erstrecke. Immer dann, so ließe sich der Befund des Gerichts vereinfachen, wenn Schauspieler in einem Film vorkommen, handelt es sich im Ganzen um einen fiktionalen Film. Auch dieser Ansatz wirkt auf den ersten Blick plausibel; schließlich ist es eine Binsenmaxime, dass es den Konventionen des fiktionalen audiovisuellen Erzählens entspricht, für die Darstellung Schauspieler zu verwenden. Dennoch hält auch dieses Argument des Gerichts einer genaueren Betrachtung nicht stand. Denn die Konklusion dieser beiden Prämissen – also jener, nach der Fiktion durch Schauspieler markiert werde, und jener, dass diese Markierung von Fiktionalität für den ganzen Text gelte – läuft auf das hinaus, was Eva-Maria Konrad „Autonomismus“ nennt: ein Fiktionsverständnis, das davon ausgeht, dass „fiktionale Texte [...] ausschließlich aus fiktionalem Diskurs“ (Konrad 2013, S. 152) bestehen und als in sich geschlossene autonome Gebilde keine Bezüge zur Realität haben. Dieses autonomistische Fiktionsverständnis, wie es etwa Anderegg oder, in anderer Ausprägung auch Gertken/Köppe oder Danneberg vertreten, entstammt erneut der Betrachtung literarischer Fiktionen und fußt hier auf der These, dass „fiktionale Texte [...] vollständig fiktional“ (ebd., S. 153) seien. „Der Text als ganzer ist fiktional und ebenso jeder seiner einzelnen Teile (d. h. jeder Satz bzw. jede Äußerung)“ (ebd.). Die zugrunde liegende Annahme hinter diesem Fiktionsverständnis ist die einer einheitlich fiktiven ontologischen Verfasstheit aller seiner Elemente, also auch solcher, die eine Entsprechung, ein „Urbild“ außerhalb der Fiktion haben. Diese würden schließlich dadurch, dass sie ebenfalls in die Fiktion überführt werden, ebenfalls zu fiktiven Gegenständen. Danneberg etwa behauptet,

daß ‚fiktional‘ allein eine solche Makroeigenschaft von Darstellungsgesamtheiten bezeichnet, die auch jedem ihrer Bestandteile zukommt. Also: Wenn eine Darstellung als fiktional klassifiziert wird, dann gilt das auch für jeden ihrer (sinnvollen) Bestandteile. (Danneberg 2006, S. 45)

Ganz in diesem Sinne ist die Argumentation des Landgerichts zu verstehen, das darauf hinweist, dass, selbst wenn Filmfiguren potenziell mit realen Personen identifizierbar seien, jede Form der Fiktionalisierung dazu führe, solche Referenzbeziehungen, die auch

eine Identität von Eigenschaften zwischen Filmfigur und Person zuließen, nicht anzuerkennen:

Dabei geht es bei solcher Fiktionalisierung nicht notwendig um die völlige Beseitigung der Erkennbarkeit, sondern darum, dass dem Leser oder Zuschauer deutlich gemacht wird, dass er nicht von der Faktizität des Erzählten ausgehen soll [...]. (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324, 332)

Durch diese Differenzierung zwischen Erkennbarkeit und Faktizität führt das Urteil gleichsam den „Autonomismus-Ansatz“ fort. Obwohl es natürlich vollkommen plausibel ist, davon auszugehen, dass dort, wo eine Figur erkennbar nach einem Urbild konturiert wurde, nicht notwendig jede Eigenschaft dieser Figur als faktual betrachtet werden muss (und darf), argumentiert das Gericht hier doch an einer entscheidenden Stelle inkonsistent: Denn Erkennbarkeit kann nur durch ein gewisses Maß an Faktizitätszuschreibung durch den Zuschauer überhaupt erst hergestellt werden. Andernfalls gäbe es für den Zuschauer keinen Grund, in einer Film- oder Romanfigur ein Abbild eines Urbildes zu erkennen. Der Zuschauer, der Erkennbarkeit herstellt, kann also unmöglich alle Eigenschaften der Person als fiktional betrachten, sondern hat bereits, so er in der Figur eine reale Person erkennt, verschiedene Referenzen zwischen Merkmalen und Eigenschaften der Figur und ihrem Abbild etabliert. Wenn das Urteil nun einerseits argumentiert, es werde dem Zuschauer in jeder Sequenz deutlich, dass er nicht von der Faktizität des Dargestellten auszugehen habe, andererseits aber Erkennbarkeit zwischen Filmfiguren und realen Personen einräumt, dann bleibt unklar, wie Fiktionsautonomismus und Referenzialisierbarkeit miteinander in Verbindung gesetzt werden können. Diese Vereinheitlichung der Ontologie aller Entitäten innerhalb der Fiktion führt damit zu einem Problem: Denn wenn Fiktionen abgeschlossene und ontologisch von der Realität abgetrennte Systemzusammenhänge sind, die ausschließlich fiktive und damit – zumindest in Bezug auf das Vorkommen in der realen Welt – nicht existierende Gegenstände beherbergen, eröffnet sich das Dilemma, dass ein Referenzbezug zwischen Realität und Fiktion theoretisch kaum mehr zu fassen ist. Denn Autonomisten können schlechterdings keine plausible Erklärung für das eingangs bereits erwähnte Phänomen der reziproken Durchlässigkeit von Realität und Fiktion herleiten, das mit Bunia unter den Begriffen Realitätsprinzip und Korrealitätsprinzip skizziert wurde. Es ist auch kontraintuitiv, etwa davon auszugehen, dass die Stadt München, nur weil sie, wie in *Esra*,

in einem Roman erwähnt wird oder für einen Film als Schauplatz dient, nicht alle Eigenschaften mit der realen Stadt München teilen sollte – solange eben gemäß dem Realitätsprinzip keine anderweitigen Angaben innerhalb der Fiktion gemacht werden. Dieses Problem der fehlenden Referenzialisierbarkeit versuchen Autonomisten auf unterschiedliche Weise zu lösen (etwa darüber, über Zugangsrelationen Ähnlichkeitsfunktionen der Fiktion mit der Realität auszuloten, oder darüber, vereinzelt doch Bezüge zuzulassen, vgl. Danneberg 2006, S. 50 ff.; Lamarque/Olsen 2002, S. 108 ff.), doch erweist sich dabei erneut die mangelnde transmediale Applizierbarkeit der meisten Ansätze als weitere Hürde. Denn Referenzialisierbarkeit wird hier zumeist als die Möglichkeit der sprachlichen Bezugnahme auf fiktive und damit – im strengen Sinn – nicht existierende Objekte verstanden (vgl. Parsons 1980, S. 52 ff.). Das verursacht nicht nur für eine literarische Fiktionstheorie Unklarheiten,²⁵ sondern lässt außerdem offen, wie eine Bezugnahme etwa auf filmische Fiktionen, die dann ja ebenfalls als abgeschlossene Zusammenhänge gedacht werden müssen, vollzogen werden soll.

Das autonomistische Fiktionsverständnis des Gerichts offenbart fundamentale Schwächen. Wenn das Gericht sich im Fall DER BAADER MEINHOF KOMPLEX implizit darauf bezieht, dass, indem der Film mit Schauspielern operiert und demnach im Ganzen fiktional ist, alle Bezüge zur Realität im Sinne des Autonomismus abgeschnitten sind, dann vernachlässigt es die vielfältigen Wechselbezüge, die zwischen Fiktion und Realität möglich sind. Es vereinfacht die eigene Argumentation in unzulässiger Weise. Erkennt man indes an, dass man wider den Autonomismus fiktionale Texte, unabhängig von ihrer medialen Verfasstheit, auf Reales referenzieren kann, dann stellt sich für den konkreten Befund bei DER BAADER MEINHOF KOMPLEX sowie für alle Filme, in denen Schauspieler mitspielen, die Frage, ob es, um einen solchen Bezug zwischen einer Filmfigur und einer außerfilmischen Person überhaupt herstellen zu können, immer nötig wäre, dass die reale Person im Film sich selbst spielt. Denn nur dann könnten, wenn man die Logik des Urteils

²⁵ Autonomisten zufolge können wir demnach nur metafiktionale Aussagen über fiktionale Texte („*Krieg und Frieden* ist ein Roman von Tolstoi“) machen oder Aussagen, die lediglich *innerhalb* des fiktionalen Kontextes gültig sind.

zu Ende denkt, die vom Gericht auferlegten Kriterien von Physiognomie etc. zu einer zweifelsfreien Identifizierbarkeit führen:

Angesichts der Art der Darstellung und angesichts des Umstandes, dass die Verfügungsklägerin zu einer etwaigen Ähnlichkeit dieser dargestellten Person mit ihr selbst nichts weiter vorträgt, ist davon auszugehen, dass ein „Bildnis“ im Sinne des KUG nicht anzunehmen ist. Unter einem „Bildnis“ ist „die Darstellung der Person in ihrer wirklichen, dem Leben entsprechenden Erscheinung“ (von Strobl-Albeg in Wenzel, Das Recht der Wort- und Bildberichterstattung, Rn. 7.8) bzw. „die Darstellung einer Person, die deren äußere Erscheinung in einer für Dritte erkennbaren Weise wiedergibt“ (BGH, NJW 2000, 2201, 2202 – Marlene Dietrich, Der blaue Engel –), zu verstehen. Es muss sich also um eine Person, d.h. um einen Menschen handeln, der erkennbar wiedergegeben wird. In der Regel sind es die Gesichtszüge, die einen Menschen erkennbar machen (von Strobl-Albeg, a.a.O., Rn. 7.13). Auch die Abbildung eines Doppelgängers einer berühmten Person ist als Bildnis der berühmten Person anzusehen, wenn der Eindruck erweckt wird, bei dem Doppelgänger handele es sich um die berühmte Person selbst (BGH, NJW 2000, 2201, 2202). Allerdings ist die Wiedergabe der Gesichtszüge keine notwendige Voraussetzung des Bildnisschutzes. Es genügt, dass der Abgebildete durch Merkmale erkennbar ist, die gerade ihm zu eigen sind. Die Erkennbarkeit kann sich auch aus anderen, die betreffende Person kennzeichnenden Einzelheiten ergeben (BGH, NJW 2000, 2201, 2202; BGH, NJW 1979, 2205 – Fußballtor).

In Bezug auf die Verfügungsklägerin scheidet angesichts der geschilderten Wiedergabe der Person, die als Ehefrau des Bankiers Ponto zu vermuten ist, die Annahme einer Erkennbarkeit aus. Eine besondere äußere Ähnlichkeit der Darstellerin mit der Verfügungsklägerin ist weder vorgetragen noch aus sonstigen Umständen anzunehmen. Ihr Name wird nicht genannt. Auch sonstige etwa typische, die Verfügungsklägerin identifizierende äußere Merkmale werden weder abgebildet noch nachgestellt. Auch hat die Verfügungsklägerin nichts dazu vorgetragen, ob sie etwa durch die filmische Darstellung in Maske, Bewegung und Sprechweise imitiert und gezeigt wird, so, wie man gewöhnt ist, die Verfügungsklägerin zu sehen. (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324, 330 f.)

Wenn das Gericht also deshalb eine „Annahme der Erkennbarkeit“ ausschließt, weil die Physiognomien von Schauspielerin und realer Person nicht identisch sind und weil Ignés Pontos Name im Film nicht genannt wird, dann vernachlässigt es an dieser Stelle nicht nur die Vielzahl anderer eindeutiger Merkmale, durch die der Film eine Identifizierung herstellt, sondern vereinfacht zudem das Problem der Referenzierbarkeit zwischen fiktiven Personen, die durch Schauspieler verkörpert werden, und ihren realen Urbildern im Sinne des Autonomismus auf unzulässige Weise.

Somit wird auch das zweite textuelle Merkmal, mit dem das Gericht dem Film Fiktionalität attestiert, nämlich das Vorhandensein von Schauspielern, unscharf. Jedoch lenkt es den Blick auf eine grundlegende Herausforderung für eine transmediale Fiktionstheorie, die ein medienumfassendes Prinzip der Fiktionskonstitution isolieren möchte. Denn das erkennbare Spiel eines Schauspielers ist immer schon mit einem So-tun-als-ob-Szenario verbunden: seitens des Schauspielers, der vorgibt, jemand zu sein, der er nicht ist, und seitens der Zuschauer, die im Zuge einer *willing suspension of disbelief* sich wider besseres Wissen auf dieses So-tun-als-ob-Spiel einlassen. Wie genau ein solches *Pretense*-Spiel zu konturieren ist, bleibt zu klären; an dieser Stelle soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Rolle von Schauspielern als vermeintlich klarer Fiktionsmarkierung eine besondere Herausforderung für eine transmediale Fiktionstheorie darstellt, da wie skizziert davon auszugehen ist, dass eine Referenzierung möglich ist, vorläufig aber unklar bleibt, wie eine solche Referenz hergestellt werden kann.

Drittens zieht das Gericht, zumindest implizit, die Narrativierung des Stoffes, die DER BAADER MEINHOF KOMPLEX vornimmt, als weiteres Fiktionssignal heran. Das Kernargument lautet hier, dass eine Verdichtung der historischen Ereignisse, wie der Film sie vollzieht, gleichzeitig ihre Verfremdung bedinge und der Gegenstand somit fikionalisiert werde. Außerdem taucht in der Argumentation, ganz ähnlich wie beim *Esra*-Urteil (BVerfG, Beschl. v. 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05, BVerfGE 119, 1, 97), erneut der Aspekt der Perspektivierung des Geschehens und dessen fikionalisierende Wirkung auf: Indem die Geschichte oft mit der Entwicklung der Charaktere parallelisiert werde, verlagere sich der Fokus gewissermaßen auf die Figurenzeichnung, was, so lässt sich schließen, für das Gericht ein weiteres Merkmal von Fiktion darstellt.

Auch wenn das Urteil diese Aspekte der Narration lediglich am Rande erwähnt, verweist er doch auf eine für eine Fiktionstheorie unabdingbare Frage: Wie verhalten sich Fiktion und Narration zueinander? Dass das Gericht impliziert, jede Form der filmischen Narrativierung, durch die die Zusammenhänge, wie hier die zehn Jahre zwischen der Schah-Demonstration 1967 und dem sogenannten Deutschen Herbst 1977, zeitlich verdichtet dargestellt würden, komme einer Fikionalisierung gleich, muss hinterfragt werden, da natürlich auch nichtfiktionale audiovisuelle Erzählungen durch Narration

verdichten können, ohne dabei in den Verdacht der Fiktionalisierung zu geraten. Auch eine Subjektivierung, wie sie das Gericht hier für DER BAADER MEINHOF KOMPLEX durch den vermeintlichen Fokus auf die Figurenzeichnung attestiert, kann nicht als Merkmal eines fiktionalen Films gelten, operieren doch auch nichtfiktionale Angebote mit derlei Mitteln der Perspektivierung und Subjektivierung, etwa wenn Dokumentationen das persönliche Schicksal einzelner Protagonisten zum Gegenstand haben. Der Umstand allein, dass eine chronologische und/oder kausale Ereignisabfolge die Struktur einer Erzählung bildet und dabei womöglich Auslassungen, Ergänzungen oder Perspektivierung als filmische Mittel verwendet werden, deutet also keineswegs darauf hin, dass es sich dabei immer um Fiktionen handeln muss. Die Frage muss vielmehr lauten, *in welcher Form* und unter Anwendung *welcher Mittel* eine solche Narrativierung für fiktionale Erzählszusammenhänge vorgenommen wird, wodurch sich der Fokus auf die Konventionen der narrativen Gestaltung verlagert, die bloße Beobachtung, dass eine Narrativierung vorgenommen wird, jedoch für unzureichend erklärt wird.

Das Gericht hat also befunden, dass DER BAADER MEINHOF KOMPLEX als Spielfilm eine ästhetische Realität ausbilde, die trotz ihrer im Urteil nicht weiter spezifizierten Bezüge zur Realität durchweg Fiktion sei und daher keine Persönlichkeitsrechte verletzen könne. Dadurch, dass es sich bei DER BAADER MEINHOF KOMPLEX um einen Film handle, der die hier diskutierten Merkmale aufweise, sei davon auszugehen, dass sich im Zuge der Rezeption eine Fiktionsvermutung einstelle, die die Zuschauer dazu veranlasse, das Dargestellte als verfremdete Realität, als ästhetische Wirklichkeit zu begreifen. Vor dem Hintergrund des autonomistischen Fiktionsverständnisses, das das Urteil zumindest implizit vertritt, sei eine solche ästhetische Wirklichkeit wiederum nicht dazu in der Lage, Referenzen zur außerfilmischen Realität zu bilden, sodass schon aufgrund dieser kunstspezifischen Betrachtung eine Persönlichkeitsverletzung schlechterdings unmöglich sei, selbst dann, wenn „hinter den Figuren reale Personen als Urbilder erkennbar sind“.

Ein künstlerisches Werk wie der streitgegenständliche Spielfilm ist zunächst als Fiktion anzusehen, das keinen Faktizitätsanspruch erhebt. Die Vermutung der Fiktionalität gilt im Ausgangspunkt auch dann, wenn hinter den Figuren reale Personen als Urbilder erkennbar sind (vgl. BVerfG GRUR-RR 2008, 206, 207 – Ehrensache; BVerfG, GRUR 2007, 1085 Rn. 82ff. = NJW 2008, 39 – Roman Esra). Dies gilt ungeachtet des Umstandes, dass – auch unter Berücksichtigung

des Vortrags der Verfügungsklägerin – die historisch wesentlichen Vorgänge um den Tod ihres Ehemannes im Wesentlichen zutreffend wiedergegeben werden, nämlich der Ablauf des Besuchs durch die Terroristen, die versuchte Entführung, die Gegenwehr von *Ponto* und die anschließenden Schüsse. (LG Köln, Urt. v. 9.1.2009 – 28 O 765/08, ZUM 2009, 324, 330, Herv. i. Orig.)

Dabei bleibt vollkommen offen, wie es möglich ist, dass einerseits eine Referenzbeziehung zu den historischen Personen im Zuge des erläuterten Autonomismus-Arguments unmöglich ist, andererseits aber sehr wohl die Urbilder, auf die sich die Filmfiguren schließlich auch in einer Form beziehen müssen, hinter den Figuren identifiziert werden können.

Neben dieser Inkonsistenz in Bezug auf das Referenzverhältnis, das der Film für seine Figuren und deren historische Urbilder etabliert, hat sich ebenso gezeigt, dass auch die drei Hauptargumente, die den Erfordernissen der kunstspezifischen Betrachtung genügen sollen und mit denen das Gericht die Verfügungsklage Ignés Pontos gegen die Verbreitung einer Szene des Films *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* abgelehnt hat, keine hinreichende Begründung dafür liefern, den Film und/oder die fragliche Szene als fiktional zu klassifizieren. Gleichzeitig negieren die Argumente das Rückwirkungspotenzial der Szene darauf, wie die Rezipienten durch sie die Umstände des Attentats auf Jürgen Ponto historisch bewerten. Das heißt noch nicht, dass diese Szene des Films als nichtfiktional zu bewerten ist oder dass ein Wirklichkeitsbezug tatsächlich vorliegt; es heißt lediglich, dass die Begründung, die das Urteil enthält, an entscheidenden Stellen insofern defizitär ist, als es, ähnlich wie im Fall *Esra*, keine konsistente Fiktionstheorie zur Grundlage hat. Eine generelle Fiktionsvermutung für Spielfilme ist dabei ebenfalls zu hinterfragen, da diese ein autonomistisches Fiktionsverständnis impliziert, das einzelne Referenzbezüge zwischen Fiktion und Realität nicht zu erklären imstande ist. Außerdem wurde gerade im Vergleich zum Fall *Esra* deutlich, dass es für eine kunstspezifische Betrachtung eines Einzelfalls nicht ausreicht, im Rekurs auf einzelne ausgewählte textuelle Merkmale im Sinne des Kumulationsarguments einen Befund über die Auswirkungen der medialen Verfasstheit eines Textes aufzustellen, sondern dass es vielmehr nötig ist, die Frage nach der Bedeutung von verschiedenen Medialitäten für die Fiktionskonstitution als konstitutiv für eine Fiktionstheorie zu begreifen.

3.3 *Esra* und Der Baader Meinhof Komplex: Anschlussfragen für eine Fiktionstheorie

Die Rechtsprechung hat in Form des Romanverbots im Fall *Esra* sowie durch die Zurückweisung der Klage gegen die Verbreitung von DER BAADER MEINHOF KOMPLEX eine Frage beantwortet, die in den Literatur- und Medienwissenschaften kontrovers diskutiert wird: Unter welchen Bedingungen sind fiktionale Texte – im weitesten Sinne – wahrheitswertfähig?²⁶ Dabei haben sich die Gerichte weit auf das Terrain der Literatur- respektive Filmwissenschaften vorangetraut, indem sie hier die Erkennbarkeit, die einer mangelnden Verfremdung einer Figur und ihrem „Urbild“ zugrunde liegt, als entscheidendes Kriterium für eine unzureichende Fiktionalisierung definieren und damit gleichzeitig implizieren, dass sich, wo immer Erkennbarkeit vorliegt, Fiktionalität – zumindest im juristischen Sinn – nicht ausreichend entfalten kann. Außerdem wurde für das Filmische eine starke grundsätzliche Fiktionalitätsvermutung postuliert, die Erkennbarkeit zwar nicht ausschließen muss, Persönlichkeitsverletzungen aber aufgrund der immanenten Fiktionalisierung durch Schauspieler nahezu ausschließt. Insofern nehmen *Esra* und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX unter den unzähligen Texten, deren Begutachtung vor dem Hintergrund der Frage nach dem Verhältnis zwischen Fiktion und Realität von Interesse wären, eine exponierte Stellung ein. Aus literatur- und medienwissenschaftlicher Sicht führen diese Urteile so auch zu einer Reihe von Anschlussfragen. Denn dort, wo das Recht der Notwendigkeit nachkommen muss, eine für den Einzelfall gültige Demarkationslinie durch den „Wald der Fiktionen“ (Eco 1994) zu schlagen, kann die Wissenschaft die einzelnen Argumente mit einem feineren Werkzeug sezieren, um schließlich zu einer generalisierbaren Fiktionstheorie gelangen zu können. Dabei erweisen sich *Esra* und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX gleich aus mehreren Gründen als vielversprechende Ausgangspunkte, offenbaren sie doch eine Vielzahl von Hinweisen darauf, weshalb eine belastbare transmediale Fiktionstheorie notwendig und an welchen Stellen die Entwicklung einer solchen mit Hürden konfrontiert ist. Dabei lassen sich die Beobachtungen, die aus der Analyse der beiden Texte hervorgegangen sind, unter drei Kategorien subsumieren, die für jene Themenbereiche

²⁶ „Wahrheitswertfähig“ wird hier verstanden als Eigenschaft eines Textes, durch die einzelne Aussagen eines Textes über ihre Funktion hinaus, Beschreibungen oder Plotelemente des fiktionalen Systemzusammenhangs zu sein, als beglaubigt gelten, auch in außerfiktionalen Kontexten gültig zu sein.

stehen, die eine Fiktionstheorie anleiten: Unter dem Begriff der *Fiktionskonstitution* versammeln sich all jene Aspekte, die sich mit der Frage beschäftigen, wie das Phänomen Fiktion überhaupt entsteht. *Welt und Referenz* indes beschäftigt sich mit den vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen fiktionalem Text und außerfiktionaler Welt, während *Text und Medialität* die Rolle textueller Merkmale, und hier besonders jene der medialen Verfasstheit fiktionaler Texte, betrachtet.

3.3.1 Fiktionskonstitution

Die Urteilsbegründungen lassen in beiden Fällen offen, (1) welche Signifikanz die Autorenintention, die sowohl im Fall *Esra* durch Maxim Biller als auch durch die Filmemacher von DER BAADER MEINHOF KOMPLEX an verschiedener Stelle kundgetan wurde, für die Fiktionskonstitution haben kann. Anstatt der Absicht des bzw. der Produzenten eines Textes eine abschließende Wirkmacht beizumessen, urteilten die Gerichte bei *Esra* auf der Grundlage von Textgestaltung und Referenzierbarkeit der Figuren und Handlungen über dessen Fiktionalität. Zugespitzt bedeutet das, dass hier eine Instanz wie ein Gericht darüber verfügt, ob ein Text als fiktional gilt oder nicht, und dass dadurch weder dem Autor noch den Lesern diese Deutungshoheit gewährt wird. Mit einem ähnlichen Anspruch auf Deutungshoheit verfuhr das Landgericht Köln auch bei DER BAADER MEINHOF KOMPLEX: Hier wurden die geäußerten Absichten der Filmemacher, denen zufolge der Film als authentisches Textdokument rezipiert werden sollte, zuungunsten der Verfügungsklägerin im Urteil negiert. Eine solche Abwertung der Intentionen der Textproduzenten ist keineswegs selbstverständlich, gehen doch viele Ansätze etwa von einem konstitutionellen Akt des *fiction-making* durch den Autor und dessen Intention aus (vgl. Searle [1974/75] 2007, Currie 1990).

Andererseits ist es ebenfalls notwendig zu eruieren, (2) welche Kompetenzen, welches Weltwissen und schließlich welche deklarative Autorität seitens der Rezipienten notwendig sind, um eine solche weitreichende Zuschreibung wie jene in den Fällen *Esra* und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX vornehmen zu können. Zwar hat sich das BVerfG klar dazu positioniert, dass die Größe der Personengruppe, die über das Wissen verfügt, um die Identifizierung vorzunehmen, unerheblich ist; gleichwohl bleibt ungeklärt, welche Kompetenzen ein Leser für eine Identifikation und in der Folge für eine Zuschreibung von Handlungen und Eigenschaften an die reale Person auf sich vereinen muss. Denkbar

ist schließlich, dass ein Text klare Markierungen bereithält, durch deren korrekte Interpretation eine Zuweisung bestimmter Eigenschaften an die realen Personen in besonderer Weise angeboten oder eben gerade als unzulässig ausgewiesen wird. Wertet man die Autorenintention ähnlich wie die Gerichte in ihren Urteilen nicht als hinreichendes Kriterium zur Fiktionskonstitution, bleibt schließlich offen, welche Instanz aus welchen Gründen und unter welchen Bedingungen die Deutungshoheit über den Textstatus innehat.

3.3.2 Text und Medialität

Die Urteilsbegründungen zeigen ebenfalls, dass auch (3) die Textebene mit in die Begutachtung und Theoriebildung einfließen muss. Dies wird im *Esra*-Urteil zwar anerkannt, doch in unzureichender Form angewandt. Denn obwohl der Verfassungsbeschwerde des Verlags in Bezug auf die Klägerin, die sich in der Figur der Lale wiedererkannt hatte, auf der Grundlage textimmanenter Mittel (wie etwa der Erzählung aus der Ichperspektive oder der Roman-im-Roman-Struktur) stattgegeben wurde, wird in Bezug auf die zweite Klägerin zugunsten der genannten Quantifizierungslogik auf eine literaturspezifische und textnahe Betrachtung verzichtet.

Wie die Urteilsbegründung zum Fall DER BAADER MEINHOF KOMPLEX deutlich zeigt, ist (4) neben semantischen, syntaktischen oder narrativen Textelementen aber ebenso die Medialität eines Textes von entscheidender Bedeutung, wenn man die Rolle der Textebene für eine Fiktionstheorie betrachtet. Folgte man schließlich der Argumentation des Landgerichts, müsste man konstatieren, dass die Fiktionalitätsvermutung, die einem Spielfilm per se zugeschrieben wird, immer eine stärkere Wirkmacht entfaltet als mögliche filmische Strategien der Authentizitätserzeugung. Dass die mediale Verfasstheit eines Textes Auswirkungen auf den Prozess der Fiktionskonstitution haben kann, soll indes keineswegs ausgeschlossen werden. Eine pauschale Verknüpfung des Fiktionalitätsstatus mit der Medialität des zugrunde liegenden Textes scheint angesichts der vielfältigen Möglichkeiten, nichtfiktionale Elemente etwa in Spielfilme einzubauen, jedoch unbefriedigend. Da auch viele Theorieansätze die Frage vernachlässigen, ob verschiedenen medialen Präsentationsformen verschiedene fiktionskonstituierende Bedingungen innewohnen, bedarf eine Fiktionstheorie mit transmedialem Anspruch zwingend einer Berücksichtigung der Interdependenzen zwischen medialer Verfasstheit

eines Textes und seinem Fiktionalitätsstatus. Frank Zipfel macht darauf aufmerksam, dass „die Darstellungsweisen unterschiedlicher Künste [...] verschieden“ seien und dass diese „Verschiedenartigkeit“ auf der „Unterschiedlichkeit der verwendeten Zeichensysteme“ beruhe (Zipfel 2001, S. 24). Er weist in der Folge auf die Notwendigkeit hin, kunst- und medienspezifische Modelle für Fiktionalität zu entwickeln, und offenbart damit gleichzeitig ein Defizit, das in der vorliegenden Forschungsliteratur oftmals ignoriert wird: Gängige Fiktionalitätstheorien haben in der Regel die Literatur als Forschungsgegenstand und beschränken sich in der Theoriebildung auf die gesprochene und die geschriebene Sprache. Theorien über die Fiktionskonstitution anderer medialer Darstellungsformen werden dagegen eher stiefmütterlich behandelt und meist nur als Anschluss- oder Randphänomene sprachtheoretischer Fiktionstheorien betrachtet (vgl. etwa Goodman 2005, Japp 1994, Genette 1992, Hamburger [1957] 1977). Dadurch ist in Bezug auf andere mediale Präsentationsformen ein theoretisches Vakuum entstanden. Die Schwierigkeit besteht dabei darin, dass ein Fiktionalitätsbegriff einerseits über interdisziplinär gültige definitorische Grundlagen verfügen muss, andererseits aber gleichzeitig spezifische Modi der Darstellung (und somit auch disziplininterne Variablen) zu berücksichtigen hat. Somit wäre sowohl im Fall *Esra* als auch bei DER BAADER MEINHOF KOMPLEX nicht nur eine kunst-, sondern vielmehr eine literatur-, respektive filmspezifische Betrachtung vor dem Hintergrund einer transmedial gültigen Fiktionstheorie nötig gewesen.

Es wird durch *Esra* und den Prozess ebenfalls beleuchtet, dass (5) sich das Fiktionsverständnis über die Zeit wandelt. Wenn man etwa den bereits erwähnten Paradigmenwechsel in der Debatte über die Zulässigkeit fiktionaler Darstellungen sowie über die Kriterien der Fiktionalisierung realer Sachverhalte anerkennt, dem zufolge fiktionale Darstellung sich zusehends gegen vermeintliche Persönlichkeitsrechtsverletzungen behaupten müsse, nicht länger jedoch als potenziell sittenwidrig gelte, dann stellt sich die Frage, woher ein solcher Paradigmenwechsel rührt: Zum einen ist zu erörtern, inwieweit sich hier auf der Grundlage eines gesellschaftlichen Wandels eine Schwerpunktsetzung in der Jurisprudenz verschoben hat, wodurch die Frage nach der Fiktionalität der Darstellung unberührt bliebe. Allerdings muss ebenfalls betrachtet werden, ob sich die Konventionen der Darstellungen und ihre thematischen Bezüge verändern, etwa dergestalt, dass Inhalte fiktionaler Texte zusehends den

Schutzbereich von Individuen berühren, weniger aber gesellschaftliche Normen thematisieren. Schließlich berührt dieser Aspekt ebenfalls die Frage, ob auch die Kriterien, die wir anwenden, um einen Text als fiktional oder nichtfiktional zu betrachten, historisch diachron sind, ein Fiktionsverständnis also dynamisch angelegt sein muss, um dem Phänomen gerecht werden zu können, dass sich die Zuschreibung des Attributs an Texte ändern kann.

3.3.3 Welt und Referenz

Eine weitere durch den Fall *Esra* nicht ausreichend geklärte Frage ist jene nach (6) dem Status der fiktiven Figuren im Roman. Wenn das BVerfG davon ausgeht, dass durch oben genannte Perspektivierung durch den Icherzähler im Fall *Esra* die Figur der Lale im Gegensatz zu *Esra* insofern ausreichend fiktionalisiert sei, als durch ihre Darstellung keine Persönlichkeitsverletzung möglich sei, dann muss ebenfalls gefragt werden, ob die Figuren – obwohl im selben Roman und auf derselben Darstellungsebene verortet – einen unterschiedlichen ontologischen Status aufweisen. Ist Lale also in irgendeiner Weise weniger real als *Esra*? Wie verhält es sich generell mit Figuren, die Eigenschaften realer Personen auf sich vereinen? Welche dieser Eigenschaften können die Rezipienten aus welchen Gründen und unter welchen Bedingungen als gültig auch für die außermediale Realität betrachten? Ganz ähnlich verhält es sich bei *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX*: Sind Eigenschaften, die ein Spielfilm seinen Figuren zuschreibt, auch dann fiktiv, wenn die Figuren eindeutig realen Vorbildern nachempfunden sind, da sie durch Schauspieler verkörpert werden und damit in gewisser Weise ‚nicht real‘ sind? Wenn also, um in der Terminologie und Argumentationslogik des BVerfG zu bleiben, stilistische Merkmale eines Textes dazu beitragen können, Figuren (oder, so ließe sich problemlos hinzufügen, Orte, Dinge oder andere Entitäten) zu fiktionalisieren, dann lässt sich schließlich fragen, (7) welche Qualität die daraus entstehende „ästhetisierte Realität“ hat. Denn natürlich bestehen auch zwischen der „ästhetisierten Realität“, also der Fiktion, und der vormedialen Realität Referenzen. So ist auch für das BVerfG unstrittig, dass die Figur der Lale, obwohl fiktionalisiert, an eine der zwei Klägerinnen angelehnt ist. Erkennt man jedoch die Möglichkeit an, dass verschiedene Arten der Fiktionalisierung von Figuren oder anderen Entitäten existieren (vgl. hierzu [4]), lässt sich schlussfolgern, dass auch die Art der Referenzbeziehung derselben zur vormedialen Welt unterschiedlich sein kann.

Um diese Referenzbeziehung zu Fiktionen ausloten zu können, bedienen sich viele Fiktionstheoretiker der Weltsemantik, die aus der Modallogik importiert wird. Der Ursprung des Ansatzes liegt in der analytischen Philosophie und geht zurück auf Gottfried Wilhelm Leibniz, der in den *Versuchen in der Theodicee* die These vorbringt, nach der die aktuelle Welt mit all ihren Eigenschaften nur eine einzige aus einer unendlichen Zahl möglicher Welten sei, die nach Gottes Urteil die „beste (*optimum*) aller möglichen Welten“ (PhW 4, S. 96 f., Herv. i. O.) sein müsse und daher von ihm verwirklicht worden sei.²⁷ Leibniz ist dabei noch auf das Materielle, also sozusagen auf das ‚Inventar‘ begrenzt, enthält aber bereits die Idee interkausaler und chronologischer Zusammenhänge: „‚Welt‘ nenne ich hier die ganze Folge und das ganze Beieinander aller bestehenden Dinge [...]“ (ebd., S. 97). Die Modallogik griff diese Idee auf und entwickelte daraus einen Erklärungsansatz beispielsweise dafür, wie kontrafaktische Konditionalsätze und Konzepte von Notwendigkeit²⁸ zu behandeln sind. Wichtig ist an dieser Stelle, dass mögliche Welten mittels eines Gedankenspiels Entwürfe darüber bereitstellen, wie die Welt beschaffen sein *könnte*. Dies legt eine Anwendung des Theoriekonzepts auf fiktionale Texte nahe. Schließlich offerieren Fiktionsentwürfe auf den ersten Blick ebenfalls alternative Wirklichkeitsmodelle. Wenn fiktive Figuren innerhalb eines nichtaktualen Handlungs- und Kausalrahmens agieren, scheinen sie sich innerhalb einer möglichen Alternative, einer möglichen Welt zu bewegen. Durch vergleichende Beobachtungen der aktuellen und der fiktiven Welt scheint es in einem zweiten Schritt daher möglich zu sein, das Referenzverhältnis zwischen den Welten zu

²⁷ Wäre die Welt, in der wir leben, nicht die beste aller möglichen, wäre das Prinzip der Unfehlbarkeit Gottes angreifbar. Durch diesen Argumentationsverlauf will Leibniz das Problem der Theodicee klären: Das Übel auf der Welt steht in diesem Sinne in keinem Widerspruch zur Güte Gottes (vgl. PhW 4, S. 97: „[E]s bleibt dennoch wahr, [...] daß es unendlich viel [sic!] mögliche Welten gibt, von denen Gott mit Notwendigkeit die beste erwählt hat, da er nichts ohne höchste Vernunft tut.“)

²⁸ Kontrafaktische Konditionalsätze sind Sätze, in deren Antezedens ein Sachverhalt steht, der zwar durchaus hätte passieren können, aber nicht passiert ist, z. B.: „Wenn Maxim Biller den Roman *Esra* nie geschrieben hätte, hätte die vorliegende Arbeit auf andere Beispiele zurückgreifen müssen.“ Daran schließt sich eine mögliche Bestimmung notwendiger Bedingungen an. Stark vereinfacht ist ein Sachverhalt dann *möglich*, wenn es mindestens eine mögliche Welt gibt, in der er wahr ist; *notwendig* ist er dann, wenn er in allen möglichen Welten wahr ist (bspw. ist es in allen möglichen Welten wahr, dass ein Würfel zwölf Kanten hat).

definieren. Unabhängig davon, wie sich fiktionale Kontexte konstituieren, bedarf es dafür eines Modells, mit dessen Hilfe die unterschiedlichen Referenzbeziehungen zwischen Fiktion und Realität erfasst werden können, zumal dann ebenfalls erörtert werden kann, unter welchen Bedingungen auch Wissen (sei es propositionaler oder nichtpropositionaler Struktur) durch Fiktionen vermittelt werden kann. Inwiefern hierfür die im Diskurs sehr populäre Adaption der Weltsemantik aus der Modallogik hilfreich ist, wird zu klären sein (vgl. Kapitel 6).²⁹

Wenn wir also konstatieren, dass wir es in den Fällen *Esra* und *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* unter anderem aufgrund der Identifizierbarkeit von Eigenschaften und Merkmalen der Roman- und Filmfiguren mit jenen realer Personen mit solchen Texten zu tun haben, deren ästhetisierte Realität – in einer zu bestimmenden Art und Weise – sehr eng verknüpft ist mit der aktuellen Realität, dann stellt sich (8) außerdem die generelle Frage nach den Funktions- und Gebrauchsmustern von Fiktionen überhaupt. Warum erzählt uns Biller die Geschichte von *Esra* und ihrer Mutter in einem Roman? Warum fiktionalisiert er das eigene Erlebte (so man denn die Fiktionalität der Darstellung anerkennt)? Welchen zusätzlichen Wert erhält ein Gegenstand dadurch, dass er in den Konventionen eines Romans gegliedert wird, oder, genereller: Welche Funktion erfüllt Fiktion, in welchen Bedeutungs- und Gebrauchszusammenhängen nutzen wir sie?

²⁹ Die unterschiedlichen theoretischen Positionen des Panfiktionalismus, Autonomismus und Kompositionalismus zur Kombinierbarkeit fiktionaler und nichtfiktionaler Elemente, bzw. der Unterscheidbarkeit von Fiktion und Nicht-Fiktion, betreffen insofern direkt die Frage einer „Wissensvermittlung“ *durch* (literarische) Fiktionen (Konrad 2014a, S. 16): Neben innerhalb der Fiktion gültigen Wahrheiten („*Madame Bovary* ist eine Frau“), trivialen Wahrheiten z. B. der geografischen Lokalisierung („Manhattan liegt in New York“) und metafiktionalen Wahrheiten („*Tolstoi* hat *Krieg und Frieden* geschrieben“) ist dann zu berücksichtigen, was Detel als „allgemeine moralische Sentenzen“ (2013, S. 245) bezeichnet, denn diese unterliegen ebenfalls einem *realen* Rechtfertigungszwang. Schließlich geht es um „substantielle propositionale Wahrheitsansprüche [...], die auf Wahrheiten im gewöhnlichen Sinne zielen und zugleich zu den Kernaussagen der Fiktion gehören“ können (ebd.), also auch um eine von der jeweiligen Fiktion vermittelte „Botschaft“ [...], die *durch* den Text, aber nicht *im* Text vermittelt wird“ (Searle [1974/75] 2007, S. 36, Herv. i. O.). Es geht damit um Wahrheitswertansprüche, die von einer „truth in fiction“ gerade noch einmal zu unterscheiden bleiben (vgl. Frigg 2010, S. 261), vgl. hierzu Kapitel 2.3.

Diese acht Kernpunkte, die aus einer ersten Analyse der Fälle *Esra* und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX erwachsen, sollen in der Folge in einem Ordnungsrahmen systematisch gefasst werden, innerhalb dessen eine kritische Betrachtung und, soweit möglich, Konsolidierung vorhandener Ansätze unter den drei genannten Kategorien *Fiktionskonstitution* (Wie entsteht Fiktion?), *Welt und Fiktion* (Wie verhält sich Fiktion zur Realität?) und *Text und Medialität* (Welche Rolle spielen der Text und seine mediale Verfasstheit für eine Fiktionstheorie?) geleistet werden soll. Auf dieser Grundlage soll schließlich ein Konzept für eine transmediale und generalisierbare Fiktionstheorie etabliert werden. Der Anspruch der Theoriebildung bleibt bestehen, die Erkenntnisse immer auch am Gegenstand, also an Texten wie Romanen, Filmen, Kunstwerken oder Inszenierungen zu überprüfen.

4 Transmediale Fiktion

In einer Stellungnahme zum *Esra*-Prozess aus dem März 2003 räsoniert Maxim Biller über die Arbeit des Schriftstellers, die er in Abgrenzung zu jener des Reporters nicht darin sieht, „die Wirklichkeit so wahrheitsgetreu wie möglich nachzuzeichnen“ oder „einzelne reale Personen zu kritisieren“, sondern vielmehr darin, „Geschichten vom Leben“ zu erzählen. Darunter, so Biller weiter, verstehe er die Ästhetisierung von Urtypen – also realen Vorbildern oder Vorlagen, die jedem Schriftsteller als Inspirationsquelle dienen – durch die die Realität, aus der sie entsprängen, zurückgelassen werde. Damit sieht er sich in einer Reihe mit all jenen Schriftstellern von Iwan Turgenjew über Thomas Mann bis hin zu Jack Kerouac, die ihrerseits genau dieses Prinzip der Ästhetisierung von Realem angewandt hätten, und bekräftigt schließlich:

Mein Roman „Esra“ ist Literatur – er ist nicht Kommentar, nicht Polemik, nicht Schlüsselroman. Es war nicht meine Absicht, daß reale Personen sich bei seiner Lektüre wiedererkennen oder gar geschmäht fühlen – meine Absicht war es, eine große, schöne und tragische Liebesgeschichte zu erzählen, wie es sie in der Literaturgeschichte seit dem „Buch der Lieder“ zu Hunderten gibt. (Biller zit. n. Wittstock 2011, S. 142)

Biller, so lässt sich seine Stellungnahme vereinfacht zusammenfassen, hatte also die Absicht, eine Fiktion zu erschaffen. Da an dieser Stelle nicht davon ausgegangen werden soll, dass er hier die Unwahrheit behauptet, gibt es nur zwei denkbare Möglichkeiten,

weshalb das Gericht diese Absicht im Rahmen der Urteilsfindung als ungültig erachtet hat: Entweder Biller hat – aus welchen Gründen auch immer – diese Absicht nicht realisieren können, oder aber seine Absicht ist ohnehin in Bezug auf die erfolgreiche Konstitution von Fiktionalität zumindest im vorliegenden Einzelfall irrelevant. Bevor sich der ersten Möglichkeit und damit der Frage nach den Bedingungen einer erfolgreich aktualisierten Intention in Bezug auf die Fiktionskonstitution zugewandt wird, soll hier zunächst der zweite Punkt, nämlich die generelle Bedeutung der Intention für fiktionale Texte, näher betrachtet werden.

4.1 Fiktion als Produkt einer Intention

Das intentionalistische Argument innerhalb der Fiktionstheorie lässt sich auf eine zentrale Beobachtung zurückführen, die John Searle in seinem viel beachteten Aufsatz „Der logische Status fiktionaler Rede“ wie folgt formuliert: „Es gibt keine – sei es syntaktische, sei es semantische – Eigenschaft eines Textes, die ihn als fiktionales Werk auswies.“ (Searle [1974/75] 2007, S. 28) Das zentrale Argument dafür, den Ursprung der Fiktionskonstitution in einem intentionalen Akt zu verorten, leitet sich also von der Beobachtung ab, der zufolge es keine Merkmale auf der Textebene gebe, die eine Textartenbestimmung ermöglichen. Jeder Satz, so Searle sinngemäß, könne sowohl in einem fiktionalen als auch in einem nichtfiktionalen Text vorkommen, ohne dass er durch sich selbst einen Hinweis auf den eigenen Textstatus geben müsse. Dadurch könne ein Text aus sich selbst unmöglich hinreichende Kriterien für die eigene Fiktionalität liefern.

Dieses Argument, das bei Searle zunächst nur für den Bereich fiktionaler Rede und damit für (schrift-)sprachliche Texte von Bedeutung ist, lässt sich auch auf andere Medialitäten übertragen. So beschreibt etwa der Schriftsteller Clemens Setz in einem Beitrag für die Wochenzeitung *Die Zeit* (Setz 2014) die Wirkungsweise viral verbreiteter Enthauptungsvideos durch den sogenannten Islamischen Staat (IS) im Spätsommer 2014 und zielt dabei auf den besonderen Effekt, den diese Videos gerade dadurch erlangten, dass sie ein hohes Maß an Inszenierung gebrauchten und den eigentlichen Akt der Enthauptung aussparten, was „hyperreal“ wirke: Indem die Inszenierungen nur die Sequenz vor der Enthauptung sowie das Resultat der Gräueltat zeigten, vervollständigte die Zielgruppe, die Setz in den westlichen Zivilgesellschaften erkennt, unter Anwendung ihres medialen Vorwissens über die Konventionen der Darstellung von Enthauptungen

im Bewegtbild auf fiktionalen Angeboten die Leerstelle mit Bildern, die sie selbst als „echt“ betrachte. An dieser Stelle ist Setz' Befund entscheidend, demzufolge dieser Effekt der Enthauptungsvideos nur deshalb erzielt werden kann, weil wir expliziten Bildern nicht mehr vertrauen können, weil wir ihre Authentizität wegen unseres Wissens darüber, dass sie simuliert werden können, möglicherweise anzweifeln – eben anders als die von uns imaginierten Bilder, die die Enthauptungsvideos evozieren: „Wir können einander alles zeigen. Aber daher auch alles anzweifeln. Außer eben das, was wir in unserem eigenen Gehirn erschaffen haben.“ Die wichtige Prämisse hierin: „Es gibt keinen Unterschied mehr zwischen unechten und realen Bildern.“ Die technische (Re-)Produzierbarkeit von ‚echt‘ wirkenden Bildern ist längst Realität geworden. Ähnlich wie der geschriebene oder gesprochene Satz genügt das Bewegtbild allein nicht, um aus sich selbst heraus seinen Wahrheitsgehalt selbstevident zu generieren. In gewisser Weise ist diese perfide Methode des sogenannten IS eine pervertierte Weiterführung der von Hito Steyerl beobachteten „Unschärferelation“, die sie in Bezug auf dokumentarische Bilder feststellt. Nach Steyerl entsteht eine „Aura der Authentizität“ um Bilder vor allem dann, wenn nichts oder wenig auf ihnen zu erkennen ist, da Unschärfe in den Bildern immer auch den Effekt hat, Unmittelbarkeit, Teilnahme und Direktheit zu implizieren und die Bilder damit „echt“ wirken lässt – ein Effekt, von dem als einer der ersten der zuvor genannte Film BLAIR WITCH PROJECT lebt. Steyerl exemplifiziert dieses Phänomen an den Bildern, die ein CNN-Reporter mit seiner Handkamera im Jahr 2003 aus dem Kriegsgebiet im Irak aufgenommen hatte und auf denen wenig bis gar nichts zu erkennen war (vgl. Steyerl 2008, bes. S. 7 ff.). Die Weiterführung der Unschärfe eines Bildes, auch durch den technischen Fortschritt der immer höher auflösenden Handkameras, wäre vor der Folie von Setz' Argument dann seine Auslassung.

Diese Verwässerung der Grenze zwischen fiktionaler und nichtfiktionaler Rede, zwischen echten und unechten Bildern, zwischen reproduzierter Wirklichkeit und unscharfer Inszenierung lässt sich auch bei weiteren medialen Angeboten in ähnlicher Weise beobachten: Denn auch bei interaktiven Angeboten wie Computerspielen scheint die Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion aufgehoben. Der Nutzer greift bei vielen Games inzwischen aktiv in die Gestaltung des Spiels ein, beeinflusst dadurch das Szenario, also etwa die Schauplätze oder Figurenkonstellationen, und entwickelt so seine eigene „private narrative“ (Ryan 1991, S. 147). Interessant ist hier das

Gedankenexperiment von Howard Rheingold, der eine dreidimensionale, nicht nur visuell und auditiv, sondern auch haptisch und olfaktorisch zugängliche und veränderbare künstliche Welt (in Abwesenheit eines externen Schöpfers), die gewissermaßen am Ende der Entwicklung neuester Computerspieltechnologien stünde, dezidiert als nichtfiktional begreift (Rheingold 1992). Denkt man Rheingolds Ansatz weiter, dann eröffnet sich das Paradoxon, dass durch die Perfektionierung einzelner Medialitäten eine vollständige Kongruenz von Fiktion und Realität hergestellt werden kann, die eine Unterscheidbarkeit verunmöglicht.

Rheingolds Ansatz zur Ununterscheidbarkeit einer solchen perfekten Fiktion von der Realität ist indes keineswegs nur theoretisch fassbar, was an dem Projekt „immersive journalism“ erkennbar wird, das im Jahr 2015 durch eine Keynote von James Pallot, Mitbegründer der Emblematic Group, auf der Netzkonferenz re:publica einem größeren Publikum vorgestellt wurde (Pallot 2015). „Immersive journalism“ zielt darauf ab, jene Technologie zur Erzeugung virtueller Realitäten, die vornehmlich für die Computerspielbranche entwickelt wird, für die virtuelle Rekonstruktion realer Ereignisse zu optimieren, um diese als Nachrichteninhalte reproduzierbar und damit direkt erfahrbar zu machen. Denn das Ziel dieser Rekonstruktion ist es, die rekonstruierten Ereignisse in der virtuellen Realität für Rezipienten retrospektiv erlebbar zu machen, um den Effekt einer Sinnesempfindung zu erzielen, die die Anwesenheit am Ort des Ereignisses („sense of presence“) und dadurch direkte Teilhabe am Geschehen suggeriert. Dadurch soll wiederum eine empathische Reaktion beim Rezipienten hervorgerufen werden, die als neue Qualität journalistischer Arbeit verstanden wird.

The fundamental idea of immersive journalism is to allow the participant to actually enter a virtually recreated scenario representing the news story. The participant will be typically represented in the form of a digital avatar – an animated 3D digital representation of the participant, and see the world from the first-person perspective of that avatar. [...] Immersive journalism is a novel way to utilize gaming platforms and virtual environments to convey news, documentary and non-fiction stories. (Peña o. J.)

So wurde als erstes Projekt im Jahr 2007 das Gefangenenerlager Guantanamo auf der Grundlage von Quellen wie Berichten ehemaliger Häftlinge oder Beschreibungen und Plänen von Wärtern, die aus dem Lager geschmuggelt worden waren, auf der Basis des Codes, der für die Computer(spiel)plattform SECOND LIFE entwickelt worden war,

virtuell rekonstruiert. Die Rezipienten wurden durch eine Datenbrille, die als Schnittstelle fungierte, mit einem Avatar verbunden, aus dessen Perspektive sie einige „enhanced interrogation“-Methoden des CIA erlebten, so etwa das unter Zwang und auf das Kommando von Wärtern hin durchzuführende Aufstehen und Niederknien in einer Gefängniszelle. Um den Realitätseindruck des Szenarios zu verstärken, wurden Schauspieler engagiert, die als Vorlage für die Konturierung der Wärter dienten. Dieses Prinzip der Integration von Schauspielern, das im Rahmen der Selbstbeschreibung des Projekts unter dem Begriff „dramatic re-enactment“ firmiert, schloss mit ein, dass die Schauspieler die Kommandos, auf die die Avatare der Häftlinge reagierten, während der Rezeption live einsprachen. Die Ergebnisse dieser Versuchsanordnung werden insofern als erstaunlich beschrieben, als der Großteil der Rezipienten nicht nur unerwartet starke emotionale Reaktionen zeigte, sondern – obschon nur per Datenbrille mit dem Avatar verbunden – auf die Kommandos der Wärter mit tatsächlichen Kniebeugen reagierte. Besonders bemerkenswert waren die Berichte einiger Probanden, die auf ein besonderes Detail der Versuchsanordnung aufmerksam machten: Als Teil der virtuellen Realität wurde ein virtueller Spiegel konstruiert, der an einer Wand der Gefängniszelle hing. Blickten die Probanden über die Avatare in diesen Spiegel, konnten sie den Avatar, aus dessen Perspektive sie die Szenerie erlebten, in einer Körperhaltung sitzen sehen, die nicht ihrer eigenen entsprach. Bei vielen Probanden ging der Realitätseffekt der Anordnung so weit, dass sie rückblickend nicht mehr verlässlich sagen konnten, welche Körperhaltung sie selbst (und nicht der Avatar) in der Situation eingenommen hatten – die des Avatars oder eine andere.

War das Erlebnis des 2007 entwickelten Guantanamo-Projekts schon aus ästhetischer Sicht noch eher mit einer künstlich anmutenden Replik des realen Ortes und Geschehens zu vergleichen, die Gefahr lief, durch die unrealistisch wirkende Ästhetik von Second Life den Realitätseffekt zu unterminieren, zeichneten sich die Folgeprojekte durch eine stetig verbesserte technologische Grundlage und einen dadurch noch stärkeren auch durch die ästhetische Rahmung bedingten Realitätseffekt auf die Rezipienten aus. So wurde etwa Original-Audiomaterial vom realen Ort in die virtuelle Realität eingebaut; der sukzessive Einsatz von 3D-Kameratechniken ermöglichte außerdem, die vom Computer generierten Visualisierungen durch „echte“ Filmaufnahmen zu ersetzen. Ferner ist bereits geplant, die Interaktion zwischen Avatar und virtueller Umwelt zu

verbessern oder auch echte Gesichts- und Körperbilder für die virtuellen Figuren zu verwenden, um den Realitätseindruck für die Rezipienten weiter zu verstärken. Die Entwicklung, so ließe sich zusammenfassen, läuft auf den von Rheingold beschriebenen Fluchtpunkt der vollständigen Kongruenz zwischen Realität und Rekonstruktion heraus.

Gänzlich unabhängig davon, welche Folgen eine solche neuartige Praxis des *news storytelling* langfristig für den Journalismus haben kann, stellt das Projekt auch eine intermediale Fiktionstheorie vor Herausforderungen. Denn auch wenn noch zu untersuchen ist, ob sich eine solche virtuelle Realität überhaupt als Fiktion qualifiziert, so bleibt doch festzuhalten, dass hiermit eine weitere Dimension dessen, was Clemens Setz für die Enthauptungsvideos beschrieben hat, erkennen lässt: dass sich das Nicht-Fiktionale nämlich in allen medialen Präsentationsformen simulieren, in diesem Fall gar reproduzieren und in eine virtuelle Realität überführen lässt, in der kommunikative Interaktion, physische Stimulanz und emotionale Resonanz beliebig hergestellt werden können. Kategorien wie echt und unecht, Ur- und Abbild, real und virtuell werden hier sukzessive unbrauchbar und durch eine Ästhetik der Ununterscheidbarkeit, der der ungewisse Status der Fiktionalität ihrer Bestandteile eingeschrieben ist, ganz neu herausgefordert.

Entscheidend ist also, dass sich das Nichtfiktionale in allen medialen Präsentationsformen simulieren lässt. Bilder, Sätze, möglicherweise sogar Computerspielräume lassen sich in einer Weise (re-)produzieren, die eine verlässliche Distinktion zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion aus sich selbst heraus verunmöglicht. Eng verzahnt mit dieser Beobachtung ist auch ein Einwand gegen das Theoretisieren über Fiktionalität generell, der hauptsächlich aus dem Praxisumfeld stammt: Angesichts der zunehmenden Vermengung von fiktionalen und nichtfiktionalen Versatzstücken in Texten und deren Ununterscheidbarkeit bei der Entwicklung solcher Angebotsformen sei eine kategoriale Differenzierung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion meist eine selbstreferenzielle Mode der Wissenschaft, die sich immer weniger an die Praxis rückbinden lasse (Prümm 2009, S. 40 f.).

Dieser Befund über das fehlende Alleinstellungsmerkmal von Fiktionalität ist angesichts der angedeuteten Vielfalt der Reproduktionsmöglichkeiten vermeintlich ‚echter‘ Bilder und Textversatzstücke sicher nachvollziehbar. Angewandt auf die Theoriebildung heiße

das, dass durch die in allen medialen Formen mögliche Adaption konventionell nichtfiktionaler Darstellungsoperationen für fiktionale Texte eine distinkte Dichotomisierung faktualer und fiktionaler Texte tatsächlich eine überholte Mode des wissenschaftlichen Diskurses zu sein scheint. Dieser Einwand bleibt auch dann stichhaltig, wenn man Theorieansätze berücksichtigt, die Fiktionalität nicht als absolute Kategorie denken, sondern stattdessen konstatieren, es gebe einen graduellen Verlauf zwischen den Polen fiktional und faktual, innerhalb dessen sich genannte Formen verorten ließen (vgl. u. a. Hißnauer 2011). Zwar entbehren diese Ansätze nicht einer gewissen intuitiven Plausibilität; allerdings läuft eine solche graduelle Bestimmung schnell Gefahr, zu einer beliebigen Zuschreibung von Fiktionalität und Faktualität zu führen, die außerdem einem Zirkelschluss unterliegt. Denn wann ein Text mehr oder weniger fiktional sein sollte, müsste ja wiederum an Kriterien festgemacht werden können, denen ein Verständnis von Fiktion (oder Nicht-Fiktion) bereits innewohnt. Um die Signifikanz der theoretischen Auseinandersetzung zu dokumentieren, ist es zielführender, eine Unterscheidung einzuführen, durch die einem Text eine kommunikative Funktion zugewiesen werden kann, für deren Bestimmung die Frage seiner Fiktionalität unabdingbar ist: die Unterscheidung zwischen Darstellung und Dargestelltem.

Das *Dargestellte* umfasst dabei sämtliche Elemente der Textoberfläche. Entitäten, Figuren, Schauplätze, aber auch Figuren und ihre Konstellationen sowie Story und Plot werden als Elemente der Oberfläche der Ebene des Dargestellten zugeordnet. Die *Darstellung* wird hingegen verstanden als Metaebene des Dargestellten und somit als Medium einer kommunikativen Operation, als ein „intentional-communicative artefact“ (Currie 2010). Somit ist die Darstellung immer auch das Produkt einer kommunikativen Absicht und erfüllt gleichsam eine kommunikative Funktion, „a function an object was intended to perform and in virtue of which it was shaped“ (ebd., S. 28). Geht man also davon aus, dass einer jeden Darstellung eine Funktion und eine Absicht zugeordnet werden können, so lässt sich in einem weiteren Schritt fragen, wie Funktion und Absicht beschaffen sind, welcher *kommunikative Modus* ihnen also zugrunde liegt. „[A]ny narrative [hier i. S. v. ‚Darstellung‘, CK]³⁰ we have is made possible by evolved human

³⁰ Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass für Currie die Unterscheidung von Darstellung und

capacities for communication“ (ebd., S. 26). Dieser kommunikative Modus wiederum ist konstitutiv bei der Bestimmung von Fiktionalität.

Searles ursprünglicher Befund muss angesichts dieser Ununterscheidbarkeit zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion für alle medialen Präsentationsformen daher zum einen wie folgt erweitert werden: *Es gibt keine Eigenschaft einer medialen Repräsentation, die sie als fiktional auswiese.* Daraus folgt, wie Danneberg bemerkt, dass jeder Text unabhängig von seiner Machart grundsätzlich als fiktional oder als nichtfiktional gelten kann:

Zwei in ihrer materialen (makrophysikalischen) Gestalt vollkommen übereinstimmende darstellende Gebilde können gleichwohl hinsichtlich ihres Status als fiktional oder nichtfiktional ungleich klassifiziert werden. (Danneberg 2006, S. 39)

Zum anderen legt diese zunehmend auch technisch bedingte Möglichkeit der (Re-)Produzierbarkeit nichtfiktionaler Textelemente nahe, den Blick auf den kommunikativen Kontext zu lenken, in den ein Text eingebettet ist, um ein Kriterium für die Konstitution von Fiktion identifizieren zu können. Doch muss darauf, wie Searle annimmt, folgen, dass die Fiktionskonstitution durch einen autorenintentionalen Akt vollzogen wird? Schließlich ist die Abwesenheit eines notwendigen fiktionskonstituierenden Kriteriums auf der Textebene noch kein Beweis für das Postulat einer textfernen Fiktionstheorie, und schon gar nicht einer, die die Autorenintention als entscheidendes fiktionskonstituierendes Kriterium heranzieht. Doch gleichzeitig ist es intuitiv nachvollziehbar, den Ursprung für das Fiktionale beim Urheber zu suchen, legt doch das Verursacherprinzip nahe, dass Fiktionalität als werkgebundene Kategorie durch denjenigen entsteht, der das entsprechende Werk herstellt. Fiktionalität wäre in diesem Sinn eine Eigenschaft eines Werks, die diesem qua Produktion innewohnt. Für die Annahme, dass die Autorenintention bei der Fiktionskonstitution eine entscheidende Rolle spielt, sprechen laut Gertken und Köppe zudem zwei Beobachtungen:

[E]rstens ist das Verfassen fiktionaler Texte etwas, das Autoren tun. Zweitens scheint es so, als hätten die Ansichten und Absichten der Verfasser sowohl für die Beschreibung als auch für den Erfolg dieses Tuns erhebliche Konsequenzen. Es klingt seltsam zu sagen, man könne quasi aus Versehen einen fiktionalen

Dargestelltem an dieser Stelle unerheblich ist, redet er hier doch über die spezifischen Funktionen von „narratives“. Gleichwohl kann seine Grundidee der kommunikativen Funktion hier ebenfalls auf Darstellungen appliziert werden.

Text schreiben (obwohl man eigentlich eine Biographie schreiben wollte).
(Gertken/Köppe 2009, S. 241)

Searles Argument mitsamt den Gründen für die Verschiebung des Fiktionskriteriums hin zu der Autorenintention und die Möglichkeiten seiner Anwendbarkeit auf nicht (schrift-)sprachliche Texte sollen daher näher betrachtet werden.

Searle argumentiert in der Tradition der sprechakttheoretischen Auseinandersetzung mit Bedingungen von Bedeutung und Referenz. Ausgehend von der Grundannahme, dass Fiktionalität nur im Zuge eines Kommunikationsprozesses entstehen kann, durchdringen sie die Modellierung der vollzogenen Sprechakte anhand der Bestimmungen der beteiligten kommunikativen Instanzen: Autor, Text und Rezipient. Da für Searle der Text als fiktionskonstituierendes Kriterium wegfällt und Fiktionalität einem Text ungeachtet seiner Leserschaft anhaftet, richtet sich sein Blick auf den Autor. Somit rückt die Intention des Autors, mit der Äußerungen vorgenommen werden, ins Zentrum.

Hinter dem Begriff der Intention als literatur- oder medienwissenschaftlicher Kategorie steht eine rege Debatte, die oft ebenfalls die Frage nach der Modellierung eines Autors zum Thema hat, werden Intentionen in der Regel doch autorensseitig verortet. In dieser Debatte geht es in erster Linie um die Bedeutung der Intention für eine literatur- oder medienwissenschaftliche Hermeneutik, also etwa bei der Frage, ob Intentionen bei der Bedeutungskonstruktion während der Rezeption von Texten eine Rolle spielen, ob sie, etwa angesichts ihres komplexen bedeutungstiftenden Wesens, adäquat beschrieben werden können, um für eine Bedeutungstheorie relevant zu werden, ob man Text überhaupt ohne Berücksichtigung von intentionalen Akten als Teil eines kommunikativen Modells betrachten sollte usf. (ausführlicher Spoerhase 2007a, S. 57 ff.; vgl. Jannidis u. a. 1999). Vereinfacht ausgedrückt richten sich all diese Punkte auf die Frage, in welcher Weise Konzepte von Intentionalität für eine Hermeneutik relevant sind. Hier soll es allerdings nicht um die Bedeutung von Intentionen bei der Textinterpretation gehen, sondern vielmehr um die Rolle von Intention bei der Konstitution von Fiktionalität. Zunächst ist demnach von Interesse, welche autorenenintentionale Haltung nach Searle und anderen Intentionalisten für die Fiktionskonstitution ausschlaggebend ist. Ein Hinweis darauf findet sich bei Jens Eder, der die autorenenbezogenen Fiktionsbedingungen wie folgt zusammenfasst:

Als fiktiv gelten in der analytischen Philosophie alle Gegenstände, die durch fiktionale Textäußerungen dargestellt werden [...]. Als fiktional gelten wiederum alle dargestellten Texte, deren Produzenten weder einen Anspruch darauf erheben, dass die dargestellten Gegenstände wirklich existieren, noch dass diese Gegenstände die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften wirklich besitzen. (Eder 2008a, S. 64)

Eder bietet hier also die folgenden Kriterien für die Fiktionsbildung an; eine Äußerung A (ein Text T) ist nach Eder dann fiktional, wenn gilt:

(1) Der Autor von A/T erhebt keinen Anspruch darauf, dass die in A vorkommenden Gegenstände „wirklich existieren“.

(2) Der Autor von A/T erhebt keinen Anspruch darauf, dass die Eigenschaften, die er den in A/T vorkommenden Gegenständen zuschreibt, auch „wirklich zutreffen“.

(1+2) Allgemein: Der Autor von A/T erhebt keinen Anspruch darauf, dass das Geäußerte wahr ist.

Zwar kann Eders Zusammenfassung an dieser Stelle keine hinreichenden Kriterien für die Fiktionskonstitution liefern. Eder verzichtet auf eine nähere ontologische Bestimmung dessen, was er als „wirklich existent“ versteht; auch impliziert er, Fiktionen könnten keinen Anspruch darauf erheben, dass Gegenstände mit bestimmten Eigenschaften versehen seien oder wirklich existierten. Außerdem verzichtet er auf eine Unterscheidung zwischen Fiktion, Lüge und Irrtum.³¹ Allerdings verweist er in seiner Zusammenfassung auf eine für die Debatte ausschlaggebende Wendung, die hier zunächst in Bezug auf den Autor verstanden wird: so tun, als ob. Wenn ein Autor keinen Anspruch auf die Wahrheit des Geäußerten erhebt und dabei weder einem Irrtum unterliegt noch eine Täuschungsabsicht verfolgt, dann ‚tut er lediglich so, als ob‘ das Geäußerte wahr wäre. Verfolgt man diesen Punkt weiter, so ist es ein kurzer Weg zu einem Begriff, der in der Fiktionsdebatte eine wichtige Rolle spielt: ‚vorgeben‘.

³¹ Eine ausführliche Problematisierung der Lüge findet sich bei Künne (1999; 2008) und Schnieder (2014). Beide stellen dabei das gängige Verständnis einer Lüge als Behauptung mit einer Täuschungsabsicht infrage, identifizieren aber dennoch das entscheidende Kriterium der Lüge als Behauptung, mit der sich der Sprecher auf etwas festlegt, was er selbst für falsch hält.

Das Konzept des ‚Vorgebens‘ (*pretense*) als fiktionskonstituierender Strategie wird nun bei Searle das erste Mal systematisch erfasst (vgl. Searle [1974/75] 2007, S. 27 f.). Searle begründet somit eine Denkrichtung in der Fiktionsforschung, die die Kriterien von Semantik und Referenzierbarkeit hinter sich lässt. Denn nach der Zurückweisung von Russells Falschheitstheorie (s. Kap. 2.3) war es vor allem die Abwesenheit von Referenz zwischen Fiktion und Welt, die als Kriterium für Fiktionalität an Bedeutung gewann. Referenztheoretiker gehen davon aus, dass fiktionale Rede deshalb nicht falsch sein kann, weil sie gerade nicht – wie etwa assertorische Rede – einen Wahrheitsanspruch formuliert.

Das Diktum Sir Philip Sidneys „Now for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth“ ([1595] 2002, S. 103) war in gewisser Hinsicht das Leitmotiv jener Denker, die sich später auch auf Frege beziehen sollten. Denn in Freges Aufsatz „Über Sinn und Bedeutung“, in dem er zwischen dem *Sinn* einer Kennzeichnung (als Art und Weise des „Gegebenseins“ ihres Bezugsgegenstandes) und deren *Bedeutung* (als eigentliche Referenz zum Bezugsgegenstand) unterscheidet, ist angelegt, dass eine Kennzeichnung nicht notwendig auf einen realen Gegenstand referenzieren muss, also, in Freges Terminologie, nicht unbedingt eine Bedeutung haben muss, um dennoch einen Sinn haben zu können. Eine leere Kennzeichnung ohne Bedeutung, also etwa ‚Odysseus‘, kann also den Sinn ‚mythischer Herrscher von Ithaka‘ oder auch ‚Held im Trojanischen Krieg‘ haben, ohne dabei einen realen Referenten – also die reale Person Odysseus – voraussetzen zu müssen. Der Satz „Odysseus wurde tief schlafend in Ithaka ans Land gesetzt“ (Frege ([1892] 2002, S. 29) hat nach Frege keine Bedeutung, da in ihm der leere Eigenname „Odysseus“ vorkommt, der seinerseits keine Bedeutung, also keinen realen Referenten hat. Dennoch kann der Satz in einem literarischen Kontext durchaus einen Sinn nach Frege haben, da wir als Leser einem Roman nicht mit dem Kriterium begegnen, dass Kennzeichnungen eine Bedeutung haben müssten – dies ist nach Frege für die Rezeption von Fiktion irrelevant. Sätze fiktionaler Rede seien daher stets weder wahr noch falsch (ebd., 29 ff.).

Entscheidend ist, dass Frege damit den Grundstein legt für eine Differenzierung zwischen dem Inhalt eines fiktionalen Werks – hier also der Semantik und Referenz von

Kennzeichnungen in Fiktionen – einerseits und dem Modus seiner Darstellung andererseits, letztlich also den autorensseitigen Absichten hinsichtlich des Referenzierens.

Peter Strawson greift diese Differenzierung auf und entwickelt daraus die These, dass Fiktion aus einem bestimmten Modus der Darstellung resultiere, nämlich aus einer „gefälschten“ (*spurious*) Verwendung von Sprache (Strawson 1950, S. 331). Stilistische Konventionen dieser Sprachverwendung stellen nach Strawson dabei sicher, dass ein Leser nicht davon ausgeht, der Sprecher würde referenzieren oder eine falsche Behauptung aufstellen. Herbert L. A. Hart unterscheidet hier zwischen assertorischer (*assertive*) und fiktionaler (*fictive*) Sprachverwendung, wobei sich letztere von der ersten dadurch unterscheidet, dass ihr Sprecher den Anforderungen der assertorischen Sprachverwendung nicht gerecht werde und stattdessen lediglich so tue, als ob seine Sätze diese befolgen würden („he speaks *as if* they did“ [Hart 1951, S. 207 f., Herv. i. O.]).

Vor diesem Hintergrund der Abwendung von einer referenztheoretischen Definition von Fiktion ist auch Searles intentionalistischer Ansatz zu lesen. Searle versucht, den Ursprung der Fiktion im weiteren Kontext seiner Sprechakttheorie zu erläutern. Wie der Begriff ‚Sprechakt‘ bereits impliziert, verweist Searle dabei auf einen systemischen Zusammenhang zwischen Handeln und Sprechen. Im Anschluss an John Austin unterscheidet Searle vier solcher Sprechakte (vgl. Searle 1969, S. 22 ff.), von denen an dieser Stelle allerdings nur der „illokutionäre Akt“ von Bedeutung ist.³² Stark vereinfacht versteht Searle unter dem illokutionären Akt einen Sprechakt, durch den bestimmte regelgebundene performative Handlungen vollzogen werden, die Auswirkungen auf den Kontext der Äußerungen, auf die an ihr beteiligten Akteure und somit auf ihre *Bedeutung* haben. Der Satz (S) „Ich werde zurückkommen“ kann beispielsweise als Ankündigung

³² Austins Dreiteilung der Sprechakttypen in ‚lokutionär‘ (bestehend aus den Komponenten ‚phonetisch‘, ‚phatisch‘ und ‚rhetisch‘), ‚perlokutionär‘ oder, im Original, „*directive*“, sowie ‚illokutionär‘ wird von Searle präzisiert. Neben dem illokutionären Akt und dem perlokutionären Akt, die Searle von Austin übernimmt, etabliert er in *Speech Acts* den ‚Äußerungsakt‘ und den ‚propositionalen Akt‘. Da für die vorliegende Fragestellung jedoch nur der illokutionäre Akt von Bedeutung ist, wird auf eine Explikation der anderen Akttypen verzichtet (vgl. Searle 1969, S. 24 ff.). Ein hilfreicher Überblick über Austins Theorie und Searles Erweiterung findet sich bei Staffeldt (2008, S. 37–70 [Kap. 4, 5 u. 6]), vgl. auch (Levinson 2017).

oder als Drohung ausgedrückt werden – je nach Kontext und Äußerungsmodus. Als Folge dessen kann er bspw. als Aufforderung an den Hörer verstanden werden, den Ort der Sprechhandlung zu verlassen – oder eben genau dort zu verbleiben.

Wie die Sprechakttheorie im Einzelnen zu modellieren ist, spielt hier nur eine nachrangige Rolle. Wichtig ist Searles These, dass die Bedeutung einer Äußerung auch durch den jeweiligen vollzogenen illokutionären Akt performativ mitbestimmt wird. Im weiteren Verlauf seines Textes beschränkt sich Searle auf den illokutionären Akt des Behauptens, da „[d]ie Sätze fiktionaler Erzähl-Texte, die die Erzählhandlung bestimmen, [...] ihrer Form nach Behauptungssätze [sind]“ (Zipfel 2001, S. 185). Diese Form der behauptenden Rede wird als „assertorische Rede“ verstanden. Gottfried Gabriel weist darauf hin, dass Behauptungssätzen deshalb eine gesonderte Aufmerksamkeit in der Sprechakttheorie zukommt, „weil sie die einzigen sind, deren Gebrauch eine Beurteilung nach wahr und falsch zulässt“ (Gabriel 1975, S. 14). Um einen vollständigen assertorischen Akt des Behauptens zu vollziehen, müssen laut Searle verschiedene konstitutive kommunikative Regeln eingehalten werden.

So muss sich der Sprecher einer Behauptung (1) *darauf festlegen*, dass das Ausgedrückte wahr ist. Des Weiteren ist eine Äußerung nur dann eine Behauptung, wenn (2) das Ausgedrückte im Äußerungskontext für Sprecher und Rezipient *nicht ohnehin offensichtlich* ist. Ein Satz wie „Ich bin hier“ wäre (wenn er unter gewöhnlichen Umständen geäußert wird) demnach nicht unter die Kategorie ‚Behauptung‘ zu subsumieren. Dass ‚Ich bin hier‘ in mehrfacher Hinsicht indexikalisch ist und dass es dadurch durchaus Situationen gibt, in denen „Ich bin hier“ Träger zusätzlicher Informationen sein kann, soll hier vernachlässigt werden. Der Sprecher muss überdies (3) *gute Gründe* präsentieren können, um zu untermauern, dass das Gesagte wahr ist. Außerdem (4) muss der Sprecher *tatsächlich glauben*, dass das von ihm Geäußerte wahr ist (vgl. Searle [1974/75] 2007, S. 24 ff). Auf der Grundlage dieses Ansatzes argumentiert Searle nun wie folgt: Er konstatiert, dass der Satz (S*), der in fiktionaler Rede geäußert wird, dieselbe Bedeutung hat wie derselbe Satz (S), wenn er in nichtfiktionaler Rede geäußert wird. Wäre dem nicht so, benötigten wir für das Verständnis von (S*) eigene Rezeptionskompetenzen, was offensichtlich nicht der Fall ist. Schließlich schreiben wir (S) und (S*) laut Searle dieselbe Bedeutung zu. Ein kommunikativer Aktant braucht im

Vergleich zu seiner Alltagssprache keine weitere Sprachkompetenz, um die Bedeutung des Satzes, wenn er in einem fiktionalen Text geäußert wird, zu verstehen. Da (S*) nun dieselbe Bedeutung hat wie (S), kann es nicht sein, dass bei der Äußerung fiktionaler Rede ein anderer illokutionärer Akt vollzogen wird als bei der Äußerung assertorischer Rede. Schließlich, so Searles Argumentationsführung, beeinflusst der illokutionäre Modus die Bedeutung der Äußerung. Searle konstatiert demnach, dass es so etwas wie einen genuinen illokutionären Akt des fiktionalen Redens nicht geben könne. Doch, so lässt sich nun fragen, durch was wird fiktionale Rede dann konstituiert?

Searles Antwort bringt uns an unseren Ausgangspunkt, also zu dem Prinzip des ‚Vorgebens‘ zurück. Der Sprecher fiktionaler Rede *gibt* lediglich *vor*, einen illokutionären Akt – nämlich den des Behauptens – zu vollziehen. Somit handelt es sich hierbei um eine „Quasi-Behauptung“ (Künne 2007, S. 63) die allerdings ohne Täuschungsabsicht vollzogen wird, und bei der die oben genannten Regeln für assertorische Rede außer Kraft gesetzt werden. Fiktionalität entsteht nach Searle also dadurch, dass der Sprecher einer fiktionalen Äußerung *vorgibt*, einen illokutionären Akt des Behauptens zu vollziehen.

Zusammenfassend bedeutet dies, dass Searle (1) einen intentionalistischen Ansatz verfolgt. Das heißt, dass allein eine gewisse Haltung des Autors verantwortlich für die Konstitution von Fiktionalität ist. Diese Haltung ist (2) dadurch gekennzeichnet, dass der Autor fiktionaler Rede *vorgibt*, Behauptungen zu äußern, dabei aber keine Täuschungsabsicht hegt. Durch die intentionale Haltung des Vorgebens werden (3) die Regeln, mit denen der illokutionäre Akt des Behauptens unter normalen Umständen vollzogen wird, außer Kraft gesetzt. Eine solche fiktionskonstituierende Quasi-Behauptung durchbricht nach Searle nun die „Verbindung zwischen den Wörtern und der Welt“, die durch die Regeln für assertorische Rede (hier: vertikale Regeln) aufgestellt wird, durch „horizontale Konventionen“ (Searle [1974/75] 2007, S. 28). Diese geometrische Metapher Searles bleibt leider relativ vage, doch lässt sich vermuten, dass er damit darauf abzielt, es bedürfe eines Hinweises, um zwischen einem vorgegebenen und einem vollständigen illokutionären Akt des Behauptens überhaupt unterscheiden zu können. Diese horizontalen Regeln sind an dieser Stelle von großem Interesse, auch wenn sie bei Searle lediglich am Rande Erwähnung finden. Er deutet an, dass es bei ihnen um

Konventionen der Gestaltung und Rezeption fiktionaler Texte geht, indem er sie als „eine Menge von außersprachlichen, nichtsemantischen Konventionen“ (ebd.) bezeichnet. Die Tatsache, dass durch sie die Regeln außer Kraft gesetzt werden, heißt bei Searle allerdings nicht, dass sie „die Bedeutung von Wörtern oder anderen Elementen der Sprache“ (ebd., S. 29) verändern könnten. Dies ist im Rahmen von Searles Theorie folgerichtig, müssten sie sonst Regeln des Vollzugs eines eigenen illokutionären Aktes sein und mittels ihrer illokutionären Kraft die Bedeutung der Äußerungen verändern.

Dennoch bleiben die Fragen offen, was diese horizontalen Konventionen auszeichnet sowie wodurch genau sie die für vollständige Behauptungen notwendigen vertikalen Regeln durchbrechen. Es scheint, als gerate Searle hier an ein für ihn unlösbares Problem: Einerseits beharrt er auf der Feststellung, dass Fiktionalität einzig durch die Intention des Sprechers entstehe, andererseits behilft er sich zur Klärung der Frage, wie genau eine dafür nötige Quasi-Behauptung vollzogen werden könne, mit dem Verweis auf ‚nichtsemantische‘, also extralinguistische Konventionen, die „nicht Teil der semantischen Kompetenz des Sprechers“ (ebd.) sind. Die Inkonsistenz in Searles Ansatz besteht also darin, dass er einerseits den Ursprung der Fiktionskonstitution vehement und ausschließlich in der Haltung des Autors verortet, andererseits aber Konventionen für einen Vollzug einer Quasi-Behauptung voraussetzt, die nicht unter dessen Kompetenz fallen. Es lässt sich festhalten, dass diese horizontalen Konventionen nur als eine Übereinkunft über die Verfasstheit fiktionaler Rede gedacht werden können, die durch ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Autor, Text und Rezipient erzielt werden. Damit laufen sie dem genuin intentionalistischen Ansatz Searles zuwider und unterlaufen im Grunde die intentionalistische Fiktionalitätsbestimmung. Gertken und Köppe machen zudem auf eine weitere Inkonsistenz in Searles Ansatz aufmerksam, indem sie darauf hinweisen, die Kriterien von Searles Prinzip des Vorgebens eines assertorischen Sprechaktes seien in Bezug auf dessen fiktionskonstituierende Funktion unterbestimmt, da es ebenfalls „Verwendungen von Sprache“ gebe, „bei denen man im Searlschen Sinne vorgibt zu behaupten, dass p, ohne damit in irgendeiner Form fiktionale Sprachverwendung zu betreiben, etwa wenn man die Aussagen einer anderen Person nachahmt [...]“ (Gertken/Köppe 2009, S. 244). Neben diesen Einwänden gegen Searle, die sich auf seine Argumentation beziehen, sind nachfolgend vor allem jene Einwände

von Interesse, die sich gegen die generelle These richten, der Intentionalismus sei ein brauchbarer Ansatz zur Bestimmung von Fiktionalität.

Einwand 1: Die Absicht, etwas zu tun

Searle vernachlässigt, dass die Intention einer Person, eine beliebige Handlung durchzuführen, noch keine Gewähr für den erfolgreichen Vollzug dieser Handlung darstellt, oder mit anderen Worten: Es besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen ‚q intendieren‘ und ‚q‘. In Bezug auf die Fiktionalitätskonstitution bedeutet das, dass die faktische Autorenintention zwar eine notwendige, aber eben noch keine hinreichende Bedingung für die Konstitution eines fiktionalen Textes sein kann. „Im Intensionsbegriff ist also immer die Möglichkeit des Scheiterns der Realisierung der Intention ‚eingebaut‘, weshalb es nicht möglich ist, ohne weiteres von der Intention auf die Realisierung der Intention zu schließen“ (Spoerhase 2007a, S. 69). Dieser erste Einwand gegen den faktischen Intentionalismus im Sinne Searles stellt gleichzeitig die zweite Möglichkeit dar, weshalb die Gerichte im Fall *Esra* der Erklärung des Verfassers über seine Intention keine Gültigkeit zugesprochen haben. Für autorenintentionale Handlungen gilt dementsprechend, dass diese immer realisiert werden müssen, wenn sie Auswirkungen auf den Text und seinen Status haben sollen. Für den spezifischen Fall der fiktionskonstituierenden Autorenintention hat diese Feststellung zentrale Auswirkungen: Gregory Currie legt überzeugend dar, eine fiktionskonstituierende Intention müsse immer auch das Ziel beinhalten, erfolgreich realisiert zu werden. Wenn sie aber erfolgreich realisiert werden soll, dann muss sie sich selbst erfüllen, d. h. *erkannt* werden. Wenn sie wiederum erkannt werden soll, muss sie notwendig auf den Rezipienten und dessen Kompetenzen, sie korrekt erkennen zu können, gerichtet sein.

Ausgangspunkt von Curries Argumentation ist die Widerlegung von Searles These, wonach ein Sprecher fiktionaler Rede lediglich vorgebe, einen illokutionären Akt des Behauptens zu vollziehen. Currie argumentiert stattdessen, dass fiktionale Rede das Produkt eines genuinen Sprechakts sei. Während Searles komplizierte Konstruktion einen vorgegebenen Sprechakt ausschließlich durch eine bestimmte autorensseitige intentionale Haltung von einem regulären Sprechakt unterscheidet, trifft Currie eine kategoriale Differenzierung zwischen dem illokutionären Akt des Behauptens sowie dem eigenständigen Akt der Fiktionsproduktion, was hier *fiction-making* genannt werden soll.

Diesen Akt des *fiction-making* leitet Currie über Paul Grice her, der wohl als Erster das reziproke Verhältnis von Autor und Rezipient hinsichtlich intentionaler Haltungen analysierte (vgl. Grice 1989, S. 86 ff). Ohne Anspruch auf Vollständigkeit lässt sich Grice' Ansatz wie folgt zusammenfassen: Ein Autor A äußert einen Satz S mit der Intention, dass ein Rezipient R (1) eine bestimmte Reaktion r zeigt, (2) überzeugt ist, dass A diese Reaktion r intendiert hatte, und (3) wegen dieser Überzeugung (1) eintritt. Der genuine Sprechakt des *fiction-making* kann bei Currie nun als Aufforderung an die Rezipienten verstanden werden, unter Anwendung verschiedener Rezeptionskompetenzen ihrerseits *so zu tun, als ob* die rezipierten Behauptungen wahr wären (vgl. Currie [1985] 2007). Damit widerspricht er ebenfalls dem von Searle hergeleiteten „Determinationsprinzip“ (ebd. S. 38), nach dem der illokutionäre Akt, mit dessen Kraft eine Äußerung vollzogen wird, eine Funktion der Bedeutung dieser Äußerung darstellt. Curries schlagendes Argument, mit dem er Searles Determinationsprinzip widerlegt, lässt sich wie folgt zusammenfassen: Gäbe es tatsächlich einen bedeutungsdeterminierenden Zusammenhang zwischen dem Typ eines illokutionären Aktes und einer Äußerung, dann müsste die Bedeutung des Satzes (S*) in fiktionaler Rede eine andere sein als die des Satzes (S) in assertorischer Rede, da der Produzent des ersten lediglich vorgibt, eine Behauptung zu vollziehen, damit aber ohne illokutionäre Kraft spricht.

Searle sagt also, daß derselbe Satz mit derselben Bedeutung in einem nicht-fiktionalen Werk als das Ergebnis des illokutionären Aktes des Behauptens vorkommen kann und in einem fiktionalen Werk als das Ergebnis eines Aktes, der überhaupt kein illokutionärer Akt ist. Also determiniert die Satzbedeutung nicht den vollzogenen illokutionären Akt. (Currie [1985] 2007, S. 39)

Ein Akt des *fiction-making* ist ein genuiner Sprechakt, der sich dadurch auszeichnet, dass eine autorensseitige Intention besteht, nach der die Rezipienten unter Anwendung ihrer Rezeptionskompetenzen erkennen sollen, dass er keine vollständigen Behauptungen (im Sinne Searles) aufstellen will. Somit steht für Currie fest, dass sich das Moment des *Vorgebens* auf die Seite der Rezipienten verlagert; der Autor selbst ist aber keineswegs „in irgendeine Art von So-tun-als-ob verwickelt“ (ebd., S. 41). Unter den Rezeptionseigenschaften versteht Currie „jedes Merkmal oder jede (vielleicht vage) Gruppe von Merkmalen [...], deren Besitz der Autor als hinreichende Gewähr dafür anerkennen würde, daß unter normalen Umständen seine illokutionäre Intention erfasst

wird“ (ebd., S. 43). Als konstruktiver Befund für den weiteren Verlauf dieser Arbeit kann also festgehalten werden, dass jede erfolgreiche medial vermittelte Kommunikation die korrekte Anwendung eines Sets von Kompetenzen der Mediennutzung voraussetzt.

Das erfolgreiche Erkennen der Fiktionsintention des Autors und die dadurch folgende Anwendung der Rezeptionseigenschaften nennt Currie „illokutionäre Aufnahme“ (ebd., S. 42). Dass hiermit eine Vielzahl von Problemen und Sonderfällen einhergeht (was genau versteht Currie unter „normalen Umständen“? Wie verhält es sich mit fiktionalen Medientexten, deren Autor intendiert, dass sie als nichtfiktional angesehen werden, diese Intention aber fehlschlägt?), sei an dieser Stelle aus Gründen der Fokussierung auf eine übergeordnete Modellierung der Fiktionalität zunächst hintangestellt. Wichtig ist hier jedoch, dass es nach Currie (1) vollständige Akte der Fiktionalitätskonstitution gibt, dass es (2) Rezeptionseigenschaften gibt, deren korrekte Anwendung Rückschlüsse auf die Autorenintention zulässt, und dass (3) diese korrekte Anwendung der Rezeptionseigenschaften die illokutionäre Aufnahme und damit das Vorgeben initiiert. „In Curries Formulierung bestehen die spezifischen Sprecherabsichten in der fiktionalen Rede eben darin, dass die Rezipient/inn/en sich auf eine Art von So-tun-als-ob-Spiel einlassen sollen.“ (Reicher 2009, S. 52)

Mit „vorgeben“ rekurriert Currie – im Gegensatz zu der Alltagsverwendung des Verbs – dabei auf einen internen Vorgang des Rezipienten. Damit sei dementsprechend nicht gemeint, dass der Rezipient *vor anderen* vorgebe, er glaube das im Text Behauptete, und dass er selbiges womöglich durch Aussagen oder entsprechende Handlungen untermauere; vielmehr geht es ihm hierbei um ein „internalisiertes So-tun-als-ob-Spiel“ (Currie [1985] 2007, S. 41), in dessen Verlauf der Rezipient dann so tut, als ob p, falls der Text behauptet, dass p.³³

Die Intention wird also auf die Rezeption projiziert und rückt sich damit in den Kontext eines kommunikativen Aktes. Wenn diese spezifische Intention nun erfolgreich realisiert werden soll, dann muss sie sich dementsprechend auf der Textebene (oder, das sei nicht vernachlässigt, auf der Ebene des Paratextes oder der sozialen Institutionalisierung)

³³ ‚Vorgeben‘ und ‚so tun, als ob‘ werden hier synonym verwendet. Eine kritische Betrachtung dieser Verwendung findet sich u. a. bei Künne (1983).

manifestieren, damit sie rezeptionsseitig korrekt decodiert werden kann. Das liegt im Wesen dieser spezifischen Intention, denn ihre wie auch immer geartete Manifestation, die zulässt, dass sie sich „anhand bestimmter Marker auf selbstreferentielle Weise“ (Detel 2013, S. 250) selbst erfüllt, ist die einzige Möglichkeit, dass sie sich selbst erfüllt. Schließlich benötigt der Rezipient Indikatoren für die korrekte Identifizierung der Intention. Daraus folgt, dass die von den faktischen Intentionalisten vertretene Annahme, textimmanente Strukturen für die Fiktionskonstitution seien irrelevant, nicht plausibel ist. Dies ist also ein erster Hinweis darauf, dass die Negation von Texteigenschaften für die Isolierung einer fiktionskonstituierenden Handlung eines Autors unzulässig ist.

Einwand 2: Die Unzugänglichkeit der Intention

Ein weiterer Einwand gegen die Autorenintention als fiktionskonstituierendes Kriterium findet sich bei näherer Betrachtung der Zugänglichkeitsbedingungen der Intention. Ausgangspunkt ist hier der Umstand, dass die Zuschreibung von Fiktionalität in der Praxis immer *a posteriori* anhand eines Textes durchgeführt wird. Selbst wenn man davon ausgeht, dass die Fiktionskonstitution dezidiert und ausschließlich von der Autorenintention abhängt, ist für ihre Bestimmung immer ein synthetisches Urteil notwendig, das unter Zuhilfenahme von Weltwissen und -erfahrung vollzogen wird. Dieses Weltwissen hat jedoch Grenzen und beinhaltet nie die Gewissheit über die konkrete intentionale Haltung des Autors beim Produzieren des Textes. Daher besteht die einzige Möglichkeit, sich der Autorenintention anzunähern, in ihrer Rekonstruktion – in einem Prozess also, der notwendig kontingent und damit anfällig für Fehler ist und, viel wichtiger, abhängig von wahrnehmbaren Indikatoren. Die einzigen relevanten Indikatoren zur Rekonstruktion der Autorenintention sind nun wiederum die Hinweise auf der Textoberfläche (oder auf der Ebene des Paratextes). Folgerichtig eröffnet sich dadurch die Notwendigkeit, die Intention eines Autors als Rezeptionskategorie zu denken, da sie durch die Rezipienten konstruiert wird. Michel Foucault spricht in diesem Zusammenhang von einer „Autor-Funktion“, zielt dabei zunächst aber ausschließlich auf die funktionale Bestimmung des Autors selbst, nicht aber seiner Intention, und definiert ihn als

das Resultat einer komplexen Operation, die ein bestimmtes vernünftiges Wesen konstruiert, das man als Autor bezeichnet. Zwar versucht man, diesem vernünftigen Wesen einen Realitätsstatus zu verleihen [...]. Tatsächlich jedoch

ist das, was man bei einem Individuum als Autor bezeichnet [...], nur die mehr oder weniger psychologisierende Projektion der Behandlung, die man Texten angedeihen lässt, der Annäherungen, die man vornimmt, der Merkmale, die man für wichtig hält, der Kontinuitäten, die man zulässt, oder der Ausschlüsse, die man vornimmt. (DE 1, S. 1017 f.)

Durch die Unterscheidung dieser Autorfunktion von dem realen Autor und dessen faktischer Intention wird bei Foucault der Autor zur Konstruktion, die Kontinuitäten aufweist mit den Textmerkmalen einerseits und dem Wissen über den Autor andererseits. Somit können etwa Romane trotz der Unzugänglichkeit des realen Autors einem Œuvre zugeordnet werden, lexikalisch katalogisiert werden, historisch eingeordnet werden usw. Es liegt nun nahe, die Autorfunktion über Foucault hinaus auch als Fluchtpunkt von Zuschreibungen über die Intention zu denken, um dem epistemischen Defizit zu entgehen: Dort, wo ein Autor im Sinne Foucaults konstruiert wird, kann diesem auch eine intentionale Haltung zugeschrieben werden.

Einwand 3: Das Zustandekommen einer Absicht

Ein dritter Einwand gegen den faktischen Intentionalismus ist, dass der Produktionszusammenhang eines Textes nicht ausreichend anerkannt wird. Oft genug werden Texte nicht in einem konsekutiven oder kontinuierlichen Produktionsverfahren, sondern vielmehr über einen längeren Zeitraum hergestellt, in dessen Verlauf sich Intentionen ändern oder zumindest an neue Umstände anpassen können. Intentionen sind dynamisch, sie stehen in Abhängigkeit von unterschiedlichen Faktoren wie der persönlich-psychischen Verfassung, dem kulturell-gesellschaftlichen Diskurs, genereller Überzeugungen und Werte oder etwaigen ökonomischen Zwängen. Eine Theoriebildung, die eine kontinuierliche intentionale Haltung einem Text gegenüber als integrativen Baustein ihrer eigenen heuristischen Zielsetzung betrachtet, muss Intentionen demnach immer unter Berücksichtigung dieser Einwände definieren, wodurch der Begriff deutlich an Differenzierungsqualität einzubüßen droht und eine Theoriebildung, die ihn zum zentralen Aspekt erklärt, schwer zu konturieren ist. Hinzu kommt der Umstand, dass an der Textproduktion häufig mehrere Autoren beteiligt sind, die ihrerseits verschiedene intentionale Haltungen dem Text gegenüber einnehmen können. Denkt man etwa an die hochkomplexen arbeitsteiligen Abläufe bei einer Spielfilmproduktion sowie an die Vielzahl der beteiligten Personen mit all ihren Funktionen und Interessen (vgl. u. a.

Mayer/Banks/Caldwell 2009), so ist eine Theorie, die auf einem faktischen Intentionalismus beruht, nicht angemessen.

In der Filmtheorie taucht das Problem der sogenannten kollektiven Autorenschaft an unterschiedlichen Stellen auf. Meistens geht es hierbei um die Frage nach dem künstlerischen Beitrag des Regisseurs, um dessen spezifische stilistische oder inhaltliche Gestaltungstraditionen: „It is also the interest of those who would draw inferences from a work about the artist, about his personality, style, talent, or originality.“ (Walton 1990, S. 53) Das Anliegen, die Autorschaft von Filmen nachzuvollziehen – wie es dezidiert die Kritiker der französischen *Cahiers du cinéma* im Rahmen ihrer *politique des auteurs* verfolgten – wurde angesichts der komplexen Bedingtheiten, unter denen etwa die Produktionen des Hollywood-Studiosystems entstanden, in verschiedenen Ansätzen ausdifferenziert in die Analyse *a posteriori* abstrahierbarer Autor-Strukturen (vgl. Wollen 1969, S. 74–115) bzw. die Konzepte des „Autors als einheitlicher, mehrere Filme umfassender *Stil*; als *impliziter Autor*; als *intermettender Autor*, der allein an den Nahtstellen eines Genrefilms zu erkennen ist; als kompetenter *Variator* im Rahmen von Genrenormen; als postmoderner *Kompilator* filmischer Versatzstücke.“ (Martinez 1999, S. 435, Herv. i. O.)³⁴

Die Möglichkeit, den Autor eines Films mit dem Regisseur zu identifizieren (vgl. etwa Lothe 2000, S. 31) erscheint dabei unangemessen. Schließlich ist es unstrittig, dass im Prozess einer Filmproduktion eine Vielzahl von Akteuren beteiligt ist (Drehbuchautor(en), Regisseur, Produzent(en), Cutter, Schauspieler, Szenenbildner, Ausstatter etc.), sodass es unplausibel ist, von *einem* Autor mit *einer* intentionalen Haltung zu sprechen oder einem Agenten aus diesem Autorenkollektiv die notwendige Autorität zuzusprechen, als Autor zu gelten. Zunächst ist hier also zu konstatieren, dass die Instanz des Autors bei nichtliterarischen Textformen problematisch wird.

Anders als etwa beim Roman ist es schwieriger, den Film einem einzigen *realen Autor* und dessen Intentionen zuzuschreiben. Film ist eine Gruppenproduktion, also das Produkt einer *kollektiven Autorenschaft*. Das heißt, alle Elemente, die man analytisch einer visuellen oder sprachlichen Erzählinstanz zuschreiben kann, hängen niemals nur mit einem einzigen realen Autor zusammen und

³⁴ Zur historischen Entwicklung des Autorbegriffs in der Filmkritik vgl. auch Kamp 1999; für eine jüngere filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Autorschaft vgl. Distelmeyer 2005.

lassen sich nicht kurzschlussartig auf diesen zurückbeziehen und ausschließlich durch dessen Intentionen erklären. (Kuhn 2011, S. 115, Herv. i. Orig.)

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Currie:

Being artefacts, narratives have makers; in the case of literary narratives, we call them authors. In some cases there are many makers, each with a different role, as in film, and we are not always able to find just one among them with sufficient authority to count as an author. (Currie 2010, S. 65)

Eine Reduktion dieser teils komplexen intentionalen Haltungen gegenüber einem Text im Zuge seiner Produktion auf eine einzelne feststehende Intention hinge daher einem unzutreffenden Verständnis von der Dynamik individueller und der Komplexität multipler Intentionen an. Formal gesehen müsste eine intentionale Fiktionstheorie also immer berücksichtigen, dass an einem Text multiple Autoren beteiligt sind, die unterschiedliche Intentionen haben können (vgl. Gault 1997; Livingston 1997; Meskin 2009; Sellors 2007).

Diese drei Einwände gegen einen faktischen Intentionalismus offenbaren die Notwendigkeit einer Bezugnahme auf handhabbare Indikatoren, auf *Fiktionssignale*, und verdeutlichen somit ein grundlegendes Problem bei der Fiktionalitätsbestimmung über die faktische Autorenintention, nämlich das Defizit an gesichertem Wissen über die autorenintentionale Haltung. Die Argumente für und wider den Intentionalismus als fiktionskonstituierendes Kriterium sind weitere Gründe dafür, dass eine Fiktionstheorie transmedial angelegt sein muss, um alle Aspekte, die für die Theorieentwicklung von Bedeutung sind, ausreichend berücksichtigen zu können.

Für die einleitende Frage zum Fall *Esra* lässt sich nunmehr sagen, dass Billers Absichtserklärung (und es soll weiterhin davon ausgegangen werden, dass er wahrheitsgemäß davon sprach, er habe Literatur und damit Fiktion schaffen wollen) vom Gericht deshalb nicht anerkannt worden ist, weil er, obwohl er den Text mit einer fiktionskonstituierenden Absicht verfasst haben mag, selbige möglicherweise nicht aktualisiert haben könnte, da ihre Aktualisierung erst durch die korrekte Decodierung von Fiktionssignalen durch die Rezipienten vollzogen wird. Das Gericht kann also Billers Statement als gültig anerkennen und gleichzeitig die formulierte Absicht als wirkungslos betrachten, da sie sich offenbar nicht selbstevident – d. h. durch die unzweideutige Manifestation ihrer selbst im Text – realisiert hat. Daraus folgt die Notwendigkeit, einen

genauen Blick auf Texte und ihre Merkmale zu werfen, um einen weiteren Schritt voranzukommen.

4.2 Fiktion als Ausdruck von Intention: *Uttering fiction*

Ein Text und seine Gestaltung beeinflussen die Rezeption dieses Textes. Dieser Gemeinplatz gilt in Bezug auf die para- und peritextuelle Ummantelung eines Textes, für seinen formalen Aufbau, für seine narrative Struktur, für seine intertextuellen Verweise wie für seine mediale Präsentationsform. Um also Curries Argument, demzufolge sich eine fiktionskonstituierende Absicht immer auch als Fiktionssignal im Text niederschlagen muss, wenn sie sich realisieren will, anhand von Textstellen untersuchen zu können, bedarf es zunächst einer Bestimmung des zugrundeliegenden Textverständnisses sowie einer Struktur, mit deren Hilfe die Fiktionssignale geordnet werden können.

Der Textbegriff und seine Implikationen sind Gegenstand einer kontrovers geführten Debatte. (Ein Überblick über die disparate Verwendung des Textbegriffs findet sich unter anderem bei Schmidt [1973] oder, weniger ausführlich, bei Kiefer [2002].) Der dieser Arbeit zugrunde liegende Textbegriff orientiert sich an den Ansätzen der Cultural Studies, deren Grundannahme es ist, dass Kultur im Allgemeinen und die aus ihr hervorgehenden Artefakte im Speziellen als Texte gelesen werden können (vgl. Hepp 2010, S. 32). Die grundlegende Idee dieses Kulturbegriffs geht zurück auf den Ethnologen Clifford Geertz: „Die Kultur eines Volkes besteht aus einem Ensemble von Texten, die ihrerseits wieder Ensembles sind [...]“ (Geertz [1972] 1994, S. 259). Im Anschluss an Geertz wird Kultur als semiotisches System aus interdependenten Zeichen, Symbolen und kulturellen Praxen verstanden, die ‚gelesen‘, also decodiert und dadurch mit Bedeutung versehen werden müssen und sich dementsprechend zunächst der Intentionalität ihrer Urheber entziehen. Die Verständigung über die Bedeutung der Zeichen, Symbole und Artefakte wiederum findet im Diskurs statt, der konfligierende Interpretationen entweder konsolidiert oder aber den Rahmen für eine argumentative Auseinandersetzung bereitet. Einer der wirkmächtigsten Einwände, die gegen Geertz’ Kultur-als-Text-Ansatz vorgebracht wurden, ist die Kritik an dessen Entkoppelung der Texte von handelnden Aktanten der Bewertung und Analyse. So hat etwa Vincent Crapanzano darauf verwiesen, dass sich Geertz im bekannten Fall des balinesischen

Hahnenkampfes gewissermaßen anmaße, den Text decodieren zu können und somit – in diesem Fall – ein Bild der balinesischen Kultur zeichnen zu können, da er, Geertz, sich als entkoppelter Aktant über die Beobachtung eines Hahnenkampfes selbst hinwegsetze, sich und das Ausüben der Beobachtung also nicht auch als inhärenten Teil des Beobachteten begreife (vgl. Crapanzano [1986] 1992, S. 66 ff.). Außerdem, so ein weiterer Einwand gegen Geertz' Textbegriff, liegt es nahe zu vermuten, dass Bedeutung erst durch die Beobachtung entsteht, dass die vermeintlich bedeutungsneutrale Methode letztlich also selbst zum bedeutungskonstituierenden Moment wird. Andreas Reckwitz spricht in diesem Zusammenhang interessanterweise von einem „Beobachterfiktionalismus, der Bedeutungen zuschreibt, die allein im Sinnhorizont des kulturwissenschaftlichen Beobachters existieren.“ (Reckwitz 2000, S. 476)

Doch ungeachtet dieser – für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Geertz' Kultur- und Textbegriff sicherlich prüfenswerten – Einwände bietet der Ansatz eine sinnvolle Ausweitung des traditionellen Textbegriffs an. Denn auch wenn im Hinblick auf diese Arbeit die Frage, inwiefern ein Kulturbegriff unter Verwendung eines so breit angelegten Textbegriffs abgeleitet werden kann (oder umgekehrt), nicht von weiterer Bedeutung sein soll, bleibt festzuhalten, dass „Text“ nicht notwendig als eine „Folge von Sätzen und damit als Einheit des Sprachsystems“ betrachtet werden muss, sondern auch basaler als „kommunikative Einheit“ (LdS, S. 779) definiert werden kann. In Bezug auf die von den Cultural Studies beeinflusste Medientheorie bedeutet das, dass die Verwendung des Textbegriffs für Dokumente anderer Medialitäten nicht allein möglich, sondern notwendig ist. Die hier vorliegende Arbeit begnügt sich mit dieser Legitimation der Begriffsverwendung, legt dafür aber ein weiteres inhaltliches Kriterium an, das mit Knut Hickethier wie folgt benannt werden kann:

[Texte] sind in sich durch einen inhaltlichen Zusammenhalt, eine formale und kommunikative Kohärenz ihrer Elemente und durch den Rahmen einer Kommunikationssituation bestimmt. (Hickethier 2007, S. 23)

Als ‚Text‘ gilt ein Dokument also dann, wenn es erkennbar organisierte und zusammenhängende Elemente aufweist – unabhängig davon, durch welche Form der Darstellung sie vermittelt werden. Text ist nach diesem Verständnis des Begriffs also eine legitime Anwendungskategorie für beispielsweise gesprochene Sprache und audiovisuelle Dokumente, sofern sie dem Kriterium genügen, konventionalisierte

Aneinanderreihungen propositionaler Bausteine zu beinhalten.³⁵ ‚Proposition‘ ist hier in einem weiten Verständnis zunächst synonym zu ‚Sachverhalt‘ zu verstehen. Wenn also ein Text – in welcher semiotischen Codierung auch immer – behauptet, dass p, dann ist die Proposition dieser Behauptung p sogleich ihr Sachverhalt. Die Verwendung des Terms ‚Proposition‘ wird in der Sprachphilosophie vielseitig diskutiert (vgl. HSP, S. 99–105). Die hier vorgenommene Festlegung entspricht jedoch weitestgehend der konsensualen Verwendung. Dass im weiteren Verlauf von ‚Propositionen‘ und nicht von ‚Sachverhalten‘ die Rede sein wird, begründet sich daher, dass die meisten zitierten Theoretiker ebenfalls den Begriff ‚Proposition‘ vorziehen. So sollen etwaige Missverständnisse vermieden werden.

Inwieweit der Rückbezug auf propositionale Bausteine als Kategorien für die Vermittlung von Sachverhalten auch für nicht (schrift-)sprachliche Texte sinnvoll ist, wird im Zuge der weiteren Theorieentwicklung diskutiert. An dieser Stelle soll jedoch zunächst als Kriterium für Texte etabliert werden, dass in ihnen unabhängig von ihrer medialen Präsentationsform Aussagen getroffen werden, durch die Sachverhalte beschrieben werden.

Hickethiers zweiter Punkt, das Miteinbeziehen der Kommunikationssituation der einzelnen Elemente, integriert gleichsam den Gedanken von Text als zweckgebundenem kommunikativem Substrat, das als Teil eines kommunikativen Aktes verstanden werden soll. Die Vorteile einer solchen weiten Textdefinition sind immens. Wie Hartmut Stöckl bemerkt, kann ein Verständnis von Audiovisuellem als Text „systematisch auf kommunikative Situationen“ bezogen werden, wodurch „man ihnen solche Eigenschaften wie Kohärenz und Intentionalität zusprechen kann“ (Stöckl 2004, S. 96).

Die Prämisse, dass man einem Text Kohärenz und Intentionalität zuschreiben kann, ist für die Überprüfung der These, ob sich Fiktionalität dadurch konstituiert, dass sich eine Intention in der Ausgestaltung eines Textes niederschlägt, von entscheidender

³⁵ Die strukturalistische filmtheoretische Traditionslinie, die versucht, linguistisches Vokabular auf den Film anzuwenden, also etwa von einer ‚Filmsprache‘ und von einer Einstellung als ‚kleinster Bedeutungseinheit‘ (in Analogie zu linguistischen Semen) spricht (vgl. u. v. a. Metz 1973; Möller-Nass 1988), ist mit der hier vorliegenden Verwendung des Textbegriffs allerdings nicht gemeint.

Bedeutung. Denn nur dann, wenn wir anerkennen, dass Texte Intentionen repräsentieren können, ergibt es überhaupt Sinn, danach zu fragen, welche Konventionen in der Gestaltung auf eine fiktionskonstituierende Absicht hindeuten.

Diese Argumentationslinie liegt auch Gregory Curries Ansatz zugrunde, der in einer direkten Replik auf Searle ein Fiktionsmodell entwickelt, in dem die Signifikanz der Konventionen der Textgestaltung vor dem Hintergrund eines autorenintentionalen Aktes, der sich auf die Ausgestaltung genau jener Konventionen richtet, für die Fiktionskonstitution erste Anerkennung erfährt.

Currie behauptet, der Autor fiktionaler Rede vollziehe immer einen vollständigen illokutionären Akt, und wendet sich damit kategorisch gegen Searles These, nach der fiktionskonstituierende Sprechakte – wie geschildert – immer vorgegebene Behauptungen sind und damit ohne illokutionäre Kraft geäußert werden. Der genuine Sprechakt des „fiction-making“ kann bei Currie nun als Aufforderung an den Rezipienten verstanden werden, unter Anwendung verschiedener Rezeptionseigenschaften seinerseits „so zu tun, als ob“ die rezipierten Behauptungen wahr wären. Damit widerspricht er dem von Searle hergeleiteten „Determinationsprinzip“ (Currie [1985] 2007, S. 38), nach dem der illokutionäre Akt, mit dessen Kraft eine Äußerung vollzogen wird, eine Funktion der Bedeutung dieser Äußerung darstellt. Currie widerlegt Searles „Determinationsprinzip“, indem er folgenden Widerspruch in Searles Logik aufdeckt: Gäbe es tatsächlich einen bedeutungsdeterminierenden Zusammenhang zwischen dem Typ eines illokutionären Aktes und einer Äußerung, dann müsste die Bedeutung des Satzes (S*) in fiktionaler Rede eine andere sein als die des Satzes (S) in assertorischer Rede, da der Produzent des ersten lediglich vorgibt, eine Behauptung zu vollziehen, damit aber ohne illokutionäre Kraft spricht.

Searle sagt also, daß derselbe Satz mit derselben Bedeutung in einem nicht-fiktionalen Werk als das Ergebnis des illokutionären Aktes des Behauptens vorkommen kann und in einem fiktionalen Werk als das Ergebnis eines Aktes, der überhaupt kein illokutionärer Akt ist. Also determiniert die Satzbedeutung nicht den vollzogenen illokutionären Akt. (Ebd., S. 39)

Somit steht für Currie fest, dass sich das Moment des ‚Vorgebens‘ auf die Seite der Rezipienten verlagert; der Autor intendiert lediglich, dass die Rezipienten unter Anwendung ihrer Rezeptionseigenschaften erkennen, dass er keine Behauptungen im

Sinne Searles aufstellen will, ist selbst aber keineswegs „in irgendeine Art von So-tun-als-ob verwickelt“ (ebd., S. 41), ‚vorgeben‘ und ‚so tun, als ob‘ werden hier synonym verwendet.³⁶ Unter den Rezipienteneigenschaften versteht Currie „jedes Merkmal oder jede (vielleicht vage) Gruppe von Merkmalen [...], deren Besitz der Autor als hinreichende Gewähr dafür anerkennen würde, daß unter normalen Umständen seine illokutionäre Intention erfaßt wird“ (ebd. S. 43).

Das erfolgreiche Erkennen der Fiktionsintention des Autors und die dadurch folgende Anwendung der Rezeptionseigenschaften nennt Currie „illokutionäre Aufnahme“ (ebd., S. 42). Currie geht demnach davon aus, dass es (1) eigenständige Akte der Fiktionalitätskonstitution gibt, die sich im Text niederschlagen, dass es (2) Rezipienteneigenschaften gibt, deren korrekte Anwendung Rückschlüsse auf die Autorenintention zulässt, und dass (3) diese korrekte Anwendung der Rezeptionseigenschaften die illokutionäre Aufnahme und damit das Vorgeben initiieren.

Mit ‚vorgeben‘ rekurriert Currie – im Gegensatz zu der Alltagsverwendung des Verbes – dabei auf einen internen Vorgang des Rezipienten. Damit sei dementsprechend nicht gemeint, dass der Rezipient ‚vor anderen‘ vorgebe, er glaube das im Text Behauptete, und dass er selbiges womöglich durch Aussagen oder entsprechende Handlungen untermauere; vielmehr geht es ihm hierbei um ein „internalisiertes So-tun-als-ob-Spiel“ (ebd., S. 41), ein Imaginationsspiel. Ob es sich dabei um einen spezifischen mentalen Zustand handelt, bleibt bei Currie unklar und soll auch hier nicht weiter verfolgt werden; es ist aber plausibel, dies anzunehmen.

Ein weiteres Kriterium für Fiktionalität bildet für Currie die Abwesenheit der sogenannten „informationserhaltende[n] Kette“ von gewissen realen Ereignissen zu dem betreffenden Text“ (ebd., S. 46). Wenn ein Autor ohne Absicht einen Text produziert, der beispielsweise zufällig oder aufgrund anderer Umstände „gewisse Ereignisse korrekt“ (ebd.) beschreibt, dabei aber Curries andere Bedingungen der Fiktionalitätskonstitution erfüllt, dann versteht Currie den Text als dennoch nichtfiktional. Diese Argumentationsführung hätte im Übrigen auch gegen Maxim Biller angewandt werden können, dessen Fall weiter oben geschildert wurde.

³⁶ Eine kritische Betrachtung dieser Verwendung findet sich u.a. bei Künne (1983).

Trotz Curries Bedingung der Aufforderung des Autors an den Rezipienten ist die Existenz eines Rezipienten für ihn keine notwendige Bedingung für fiktionale Rede – ebenso wenig wie die Frage, ob etwaige Rezipienten ihre Rezeptionskompetenzen hinreichend gut anwenden und den Text damit korrekterweise als fiktional erkennen. Curries Verwendung des Verbs „erkennen“ (*recognize*) verdeutlicht dabei, dass der Rezipient selbst keinen Einfluss auf die Fiktionalitätskonstitution haben kann – er kann lediglich „erkennen“, dass der von ihm rezipierte Text fiktionalen Charakters ist, selbigen aber nicht beeinflussen oder gar begründen.

An diesem Punkt trifft Currie stillschweigend eine implizite Unterscheidung: Durch die Grundannahme, dass die Autorenintention auf die Rezeptionseigenschaften ausgerichtet ist, setzt er voraus, dass es so etwas wie konventionalisierte Erkennungsmerkmale von fiktionaler Rede gibt, die die Autoreninstanz anwendet, um die Rede als fiktional zu markieren.

Ich denke, wir sollten sagen, daß eine ‚Kern‘-Kategorie der fiktionalen Rede durch die illokutionäre Intention des Autors definiert ist, und dann eine Kategorie des ‚sekundär‘ Fiktionalen zulassen, die definiert ist durch eine in einer Gemeinschaft vorherrschende Tendenz, die So-tun-als-ob-Einstellung gegenüber den betreffenden Texten einzunehmen. (Ebd., S. 44 f.)

Currie impliziert damit eine praxisbezogene, kontingente Form der Fiktionalität, die durch ein gemeinschaftliches Einverständnis über den Charakter eines Textes entsteht. Durch diesen Ansatz entledigt sich Currie des Problems, das bei Searle noch hervorstach: dessen vages Konzept der horizontalen Regeln, das – so lässt sich schließen – Curries „Tendenz“ ähnelt und das innerhalb seiner Theorie einen Widerspruch darstellte.

4.3 Fiktion als Praxis

Die durch Currie skizzierte Idee, die Konstitution von Fiktion als Zusammenspiel zwischen autorenintentionaler Haltung bei der Textproduktion, konventionalisierten Mitteln der Textgestaltung und einer So-tun-als-ob-Haltung seitens der Rezipienten zu begreifen, wird für literarische Fiktionen bei Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen ausführlich behandelt. In ihrer Monografie *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective* (2002) argumentieren die Autoren dafür, dass Fiktionalität durch regelgeleitete Praktiken des Umgangs mit einem autorensseitig gedachten Modus der Äußerung und einer rezeptionsseitig gedachten fiktionsspezifischen Haltung entsteht.

Wie Currie konturieren auch Lamarque und Olsen ihre Theorie dabei vor dem Hintergrund der Kommunikationstheorie nach Grice, in der die Interdependenzen zwischen intendierter Äußerung und rezeptionsseitiger Aufnahme im Zentrum stehen. Die Autoren entwickeln Grice's Modell entlang der zwei für sie zentralen Konzepte der *fictive utterance* und der *fictive stance* weiter. Die *fictive utterance* bezeichnet einen spezifischen fiktionskonstituierenden Modus des Äußerns fiktionaler Rede seitens des Autors, also „Sprachverwendung“ (Gertken/Köppe 2009, S. 249). Die *fictive stance* hingegen bezeichnet eine bestimmte rezeptionsseitige Haltung, die die angemessene Aufnahme der *fictive utterance* und somit die Möglichkeit eines imaginativen So-tun-als-ob (*make-believe* [Lamarque/Olsen 2002, S. 43–49]) gewährleistet. Die für die erfolgreiche Konstitution fiktionaler Rede notwendige Korrelation dieser beiden Konzepte wird nun laut Lamarque und Olsen durch kulturelle Praktiken gewährleistet, deren Ausführung wiederum an konventionalisierte Regeln des fiktionalen Erzählens gebunden ist.

The controlling idea is this: *that the fictive dimension of stories (or narratives) is explicable only in terms of a rule-governed practice, central to which are a certain mode of utterance (fictive utterance) and a certain complex of attitudes (the fictive stance).* (Lamarque/Olsen 2002, S. 32, Herv. i. O.)

Die Konstitution von Fiktion wird somit – ähnlich wie auch bei Searle – zunächst vollständig losgelöst von semantischen, textuellen oder ontologischen Kriterien, jedoch nicht wie bei Searles Intentionalismus an eine bestimmte Autorenintention gebunden, sondern stattdessen als Produkt einer kulturellen oder sozialen Praxis verstanden, deren zentrale Komponenten die *fictive utterance* seitens des Produzenten des Textes und die *fictive stance* seitens der Rezipienten sind.

First of all, it [der Ansatz, CK] serves to emphasize that fiction is grounded in *activities* of a certain kind not, for example, in *relations* of a certain kind (e.g. between language and the world). Second, it requires that this grounding is *social* (rather than, say, exclusively psychological), at least in the sense that works of fiction only become such given their role in social contexts. Fictive utterance is ultimately a kind of communication, involving an interaction between speakers (writer) and audience (reader). It is of course possible to make up a (fictional) story without telling it, but this possibility itself presupposes the social practice of story-telling. (Ebd., S. 34)

Entscheidend ist bei Lamarque und Olsen also die pragmatische Dimension ihres Ansatzes: Fiktionalität konstituiert sich durch eine Aktivität, durch eine soziale und kulturelle Praxis, die etablierten Regeln unterliegt. Durch diese Einbettung der Fiktionskonstitution in eine kulturelle und soziale Aktivität erreichen die Autoren zweierlei: Zum einen wird Fiktionalität vor diesem Hintergrund zu einem gänzlich historisch-diachronen Phänomen erklärt, das dadurch, dass seine theoretische Konzeption und sein praktisches Zustandekommen von wandelbaren kulturellen Praktiken und Konventionen abhängen, immer nur als kontingent gedacht werden kann. Curries Unterscheidung zwischen *being fiction* und *being treated as fiction* (Currie 1990, S. 36 f.), also gewissermaßen die Unterscheidung zwischen einer absoluten Definition von Fiktion und einem Fiktionsverständnis, das von vorgenommenen Zuschreibungen ausgeht, wird somit überwunden, da ‚Fiktion sein‘ bei Lamarque und Olsen immer gleichzusetzen ist mit ‚als Fiktion behandelt werden‘. Diese Definition von Fiktionalität über die habituelle und prozessuale Interdependenz zwischen *fictive utterance* und *fictive stance* wird damit zum anderen anschlussfähig an eine Betrachtung der Umstände und Kontexte, innerhalb derer es zu einem solchen reziproken fiktionskonstituierenden Prozess kommt. Lamarque und Olsen bezeichnen ihren Ansatz so auch als „institutionell“, womit auf die besondere Rolle aufmerksam gemacht wird, die jene Regeln spielen, welche die kulturelle Praxis der Fiktionsrezeption anleiten. Denn sie stellen durch ihre normgebende Kraft die Kriterien dar, die ausschlaggebend sind dafür, ob ein Text als fiktional gelesen wird oder nicht. Die Aufgabe des Theoretikers sei somit, wie Lamarque und Olsen weiter ausführen, diese Regeln zu identifizieren und zu beschreiben, wodurch die semantischen Eigenschaften von Sätzen, die Referenzbeziehungen zwischen Fiktion und Welt oder Überlegungen zum ontologischen Status fiktiver Entitäten in den Hintergrund treten würden, da sie höchstens als Bestandteil der Praxis, nicht aber als eigenständige Kriterien für die Fiktionskonstitution von Relevanz sein könnten. Stattdessen sei der Fokus auf die Bedingungen des Äußerungskontexts zu legen, der fiktionale Texte begleitet: „Only these conditions are relevant to the status of the sentences as fictional.“ (Lamarque/Olsen 2002, S. 32)

Die Regeln, die die Rezeption anleiten und darauf wirken, ob seitens der Rezipienten eine *fictive stance*, also die für die fiktionskonstituierende kommunikative Interdependenz notwendige rezeptionsseitige Haltung zustande kommt, lassen sich durchaus als

Dispositive verstehen, also als Geflechte von solch unterschiedlich auf die Textrezeption einwirkenden Faktoren wie institutionell verankerten Verhaltensnormen, das Verhältnis zwischen technischer Apparatur und Körper, ästhetischen Merkmalen des Textes oder seines Paratextes usf., die sich gewissermaßen zu einer Anleitung zur Rezeption verdichten.³⁷ Ein Dispositiv ist dabei nach Foucault jener Schaltplan eines strategischen Netzes, das sich aus dem Wissen und den Praktiken zu einer technisch-strategischen Gesamtheit von Kontroll- und Regulierungsinstanzen zusammenfügt und auf den Körper und sein Begehren wirkt (DE 3, S. 392 f.; zum Dispositivbegriff in der Medienwissenschaft s. u. a.: Hickethier 1995, Kessler 2007; Paech 1997, Ritzer/Schulze 2018; Stauff 2005, Stuhlmann 2018). Veranschaulichen lässt sich das etwa an den regelgeleiteten Konventionen, die beim Besuch eines Kinos gültig sind – auch wenn, das sei erneut betont, Lamarques und Olsens Ansatz ausschließlich für literarische Texte entwickelt wurde.

Beim Kino handelt es sich um eine Veranstaltung, bei der sich viele Menschen in einem öffentlichen Raum begeben. Teilweise zu Hunderten sitzen sie in einem Raum etwa zwei Stunden lang und schauen gebannt auf eine Leinwand, während von einem Projektor hinter ihnen Licht und Schatten auf diese Leinwand projiziert werden. Um diese Licht- und Schattenbewegungen zu sehen, sitzen sie bei völliger Dunkelheit diszipliniert in engen Sitzreihen, bewegen sich etwa zwei Stunden lang nicht und sehen sich Bilder von Menschen und Dingen an, die sich teilweise sehr heftig auf dieser Leinwand bewegen. Diese Bilder werden von den Betrachtern fast immer als Abbilder von Realität wahrgenommen und dieser Realitätseindruck hängt offensichtlich mit dieser Form der Anordnung von Mensch und Technik zusammen. Diese Anordnung von Technik [...] und Zuschauern ist spezifisch für das Kino. (Hickethier 2010, S. 187 f.)

Die Zuschauer befolgen also bereits im Hinblick auf die Verankerung des Textes – in diesem Fall eines Kinofilms – in einen institutionellen Rahmen – hier dem Kino – bestimmte Regeln, also etwa die Situierung mit mehreren anderen Zuschauern in einem abgedunkelten Raum oder die Ausrichtung der durch die Sitzanordnung vorgegebenen Blickrichtung auf die Leinwand. Diese Regeln zielen auf spezifische Effekte wie den von Hickethier genannten Realitätseffekt (vgl. Baudry [1975] 1994) ab. Damit ist allerdings nicht gemeint, dass die Zuschauer aufgrund dieser regelgeleiteten Praxis des Kinogehens

³⁷ Eine ausführliche Würdigung der Rolle von Para- und Peritext für die Fiktionskonstitution findet sich bei Kuhn (2018).

tatsächlich davon ausgehen, das Dargestellte sei real, der Text also nichtfiktional. Im Gegenteil verhält es sich so, dass durch die beschriebene Anordnung von Subjekt und Apparatur zwar die Immersion in die fiktionale Darstellung befördert, gleichzeitig aber im Sinne Lamarques und Olsens die *fictive stance* aktiviert werden soll. Der Realitätseffekt beschränkt sich damit auf die Ebene des Dargestellten; Objekte, Figuren, Handlungszusammenhänge etc. sollen ‚lebensecht‘ wirken, womit gemeint ist, dass sie Eigenschaften oder Verhaltensmuster aufweisen, die die Rezipienten auf der Grundlage ihres eigenen Erfahrungshorizonts als plausibel anerkennen. Lamarque und Olsen sprechen hier von einem *make-believe*, also davon, dass die Rezipienten dazu angehalten werden, als Teil ihrer Rezeptionshaltung wider besseres Wissen so zu tun, als sei das Dargestellte echt (Lamarque/Olsen 2002, S. 61 ff.). Demgegenüber bezieht sich die *fictive stance* auch auf die Ebene der Darstellung, also auf den Text; Regeln, die die Rezeption anleiten, deuten darauf hin, dass die Darstellung Produkt einer *fictive utterance* und damit eines Äußerungskontextes ist, dessen Intention in der Aktivierung eben jener *fictive stance* liegt. In Rekurs auf das Kooperationsprinzip von Grice³⁸ definieren Lamarque und Olsen drei Hauptmerkmale der *fictive utterance*: Erstens enthält sie die Aufforderung an den Rezipienten zur Imagination des Geäußerten sowie die Intention im Sinne Grice’, dass die Rezipienten dieser Aufforderung auch nachkommen; zweitens hält sie die Regeln und Konventionen etablierter sozialer Praktiken des *story-telling* ein, die gewährleisten sollen, dass genannte Intention erfüllt wird; drittens unterbindet sie jeden Rückschluss auf die realen, tatsächlichen Überzeugungen des faktischen Autors, indem sie bestimmte Regeln der behauptenden Rede außer Kraft setzt (Lamarque/Olsen 2002, S. 45). Ergänzend zu diesen drei Merkmalen führen die Autoren außerdem an, dass alle Eigenschaften des Dargestellten, also alle Eigenschaften und Charakteristika aller fiktiven Objekte und Entitäten, ausschließlich durch die Beschreibung definiert sind, die durch die *fictive utterance* gegeben wird: „[H]ow things are (in the fiction) is determined by how they are described to be in a fictive utterance“ (ebd., S. 51). Unklar bleibt an dieser Stelle, wie sich Lamarque und Olsen durch diese Verengung auf die Beschreibung als Quelle der Eigenschaften fiktiver Entitäten zum Realitätsprinzip (siehe Abschn. 3.5) verhalten; es liegt angesichts der Formulierung aber nahe, dass sie davon ausgehen,

³⁸ Vgl. vgl. Grice 1989, S. 86 ff

Merkmale und Eigenschaften der realen Welt hätten entgegen dem Realitätsprinzip gerade keine Auswirkungen auf die Konturierung fiktiver Entitäten.

Literarische Fiktionskonstitution ist nach Lamarque und Olsen demnach ein genuiner sozialer und kultureller kommunikativer Akt, der dem Ziel dient, durch die genannten Merkmale die *fictive stance* seitens des Rezipienten zu aktivieren. Dieser kommunikative Akt, so die Autoren weiter, kann nur linguistischer Natur sein. Die Begründung dafür leiten sie aus der Beobachtung ab, dass alles Ausgedachte (*made-up*) einen Ursprung haben, dabei aber unabhängig von seiner Verbindung zur realen Welt und damit von der Frage der Referenzierbarkeit generierbar sein müsse. Dieser Ursprung wiederum gehe aus einer bestimmten menschlichen Handlung hervor, die man gemeinhin in einem mentalen Akt, etwa der Imagination, verorte. Doch obwohl dies gängig sei, sei es keineswegs notwendig. Schließlich sei es möglich, dass eine ausgedachte Geschichte lediglich verbalisiert würde, ohne zuvor imaginiert worden zu sein. Das entscheidende Kriterium für eine ausgedachte Geschichte liege damit, so Lamarque und Olsen, in einem linguistischen Akt, nicht in einem psychologischen (Lamarque/Olsen 2002, S. 40). Wie genau lässt sich dieser linguistische Akt nun beschreiben? Der Inhalt der Beschreibung, die durch die *fictive utterance* getätigt wird, bleibt laut Lamarque und Olsen propositional.

What linguistic act? The answer is: an act of description. Fiction, in the literary sense, involves the making of descriptions; by descriptions are meant predicates and as there cannot be predication without propositions, fiction-making is primarily propositional. (Lamarque/Olsen 2002, S. 41)

Durch die regelgeleiteten Konventionen des *story-telling* soll der Leser schließlich insofern auf die Beschreibungen reagieren, als er die *fictive utterance* als solche erkennt und die *fictive stance* gegenüber dem propositionalen Gehalt des Dargestellten einnimmt. Entscheidend für die rezeptionsseitige *fictive stance* ist nun, dass der Wahrheitsgehalt der Propositionen für die Leser und deren Würdigung der Äußerungen gänzlich irrelevant ist. Die Beschreibungen werden im Rahmen der *fictive stance* demnach als Propositionen verstanden, die ausschließlich für den fiktionalen Zusammenhang von Bedeutung sind.

Diese Beschreibungen also, die in der Form von Propositionen ein Teil der *fictive utterance* werden, werden durch bestimmte Regeln und Konventionen des fiktionalen

Erzählens ausgelöst und in einem „So-tun-als-ob-Rahmen“ durch den Rezipienten als gültig erachtet.

We might summarize this fictive stance towards propositional content, in the most general terms, by saying that a reader is invited to *entertain* sense and make-believe truth and reference. (Lamarque/Olsen 2002, S. 77)

Die *fictive stance* beschreibt also eine Haltung seitens des Rezipienten, die mit der *fictive utterance* korrespondiert und die sich dadurch auszeichnet, dass sich die Rezipienten im Rahmen einer Imagination, eines So-tun-als-ob-Vorgangs, auf die Darstellung gewissermaßen einlassen, obwohl sie sie als fiktional erkennen.

Deutlich werden die Konsequenzen dieses Ansatzes, wenn man sich ein Gedankenexperiment ansieht, das Gregory Currie vorschlägt (vgl. Currie 1990, S. 42 ff.). Currie zeichnet den Fall eines Autors, der, obwohl er weiß, dass das, was er schreibt, wahr ist (da er es einem Zeitungsartikel entnimmt), die Regeln und Konventionen der *fictive utterance* anwendet, also die Intention markiert, der zufolge er die Äußerungen als fiktional verstanden wissen möchte. Diesen Fall stellt er neben jenen eines anderen Autors, der wiederum unwissentlich einen Text produziert, der auf wahren Propositionen beruht (etwa deshalb, weil er die Quelle seiner Informationen fälschlicherweise für nicht belastbar hielt). Currie legt nun dar, dass für ihn in beiden Fällen keine Fiktionen vorliegen, da es sich jeweils um Fälle handele, in denen die Texte nicht nur zufällig wahr seien, sondern auch aufgrund fehlender Informationen oder irreführender Absichten als fiktional erschienen. Currie leitet aus diesem Gedankenexperiment die Bedingung für fiktionale Rede ab, dass Propositionen entweder falsch sein müssten oder lediglich zufällig wahr sein dürften (vgl. ebd., S. 46). Lamarque und Olsen jedoch kommen bei der Beurteilung derselben Gedankenexperimente zu anderen Konklusionen. Da die Korrespondenz der Beschreibungen mit der realen Welt für *fictive utterance* unerheblich sei, die Propositionen also nicht hinsichtlich ihres Wahrheitsgehalts außerhalb des fiktionalen Zusammenhangs beurteilt würden, sondern sich alles in der Fiktion so verhalte, wie es gemäß Beschreibung in der *fictive utterance* vorkomme, handele es sich in beiden Fällen um Fiktionen: „Fictional content is such that *how things are (in the fiction)* is determined by how they are described to be in a *fictive utterance*.“ (Lamarque/Olsen 2002, S. 51, Herv. i. O.)

Lamarques und Olsens institutioneller Ansatz ergänzt Curries Grice'schen Fiktionsansatz des gegenseitigen Zuweisens von Eigenschaften, Kompetenzen und Intentionen also um die entscheidende Idee, dass diese Zuweisungen als Folge einer regelgeleiteten, auf Konventionen beruhenden, demnach institutionalisierten kulturellen Praxis geleistet werden. Dadurch lenken sie den Blick auf die Beschaffenheit dieser Praxis, auf die ihr zugrunde liegenden Regeln, die Dynamik ihrer Konventionen usw. Da die Konventionen des fiktionalen Erzählens auch textuelle Merkmale wie etwa narrative Konstruktionen, stilistische Spezifika, thematische und intertextuelle Bezüge oder auch paratextuelle Markierungen umfassen, erweist sich der Ansatz ferner als anschlussfähig an hermeneutische Heuristiken und ermöglicht damit, Texte hinsichtlich ihrer fiktionsindizierenden Merkmale, also ihrer Fiktionssignale, zu analysieren. Hinzu kommt, dass Lamarque und Olsen den Begriff der kulturellen Praxis auf die Situierung von Texten und deren Rezeptionsformen innerhalb institutioneller Zusammenhänge ausweiten. Auch wenn der Ansatz der Autoren auf literarische Texte beschränkt bleibt, lassen sich durch dadurch Diskursanalysen in das Modell einbeziehen, die etwa die dispositiven Strukturen eines Mediums (etwa die des Kinos, s. o.) und dessen Medialität, die Signifikanz kultureller Institutionen (etwa des Literaturbetriebs) oder die Rolle von Machtstrukturen und ökonomischen Interessen, die sich in diesen Institutionen niederschlagen (etwa der Einfluss kulturpolitischer Maßnahmen auf die Besetzung von Intendantenstellen an Theaterhäusern), berücksichtigen.

Gleichzeitig offenbart Lamarques und Olsens Ansatz für das hier formulierte Ziel, eine transmedial anwendbare Fiktionstheorie zu entwickeln, die eine Erklärung dafür bereithält, unter welchen Umständen und auf welche Weise bestimmte Formen von Wissen durch Fiktionen vermittelt werden können, mindestens an zwei Punkten entscheidende Defizite: zum einen durch die Reduktion auf Propositionen als alleinig relevanten Inhalt der durch die im Modus der *fictive utterance* getätigten Beschreibungen, zum anderen durch die Zurückweisung der These, dass diese Propositionen auch außerhalb des fiktionalen Zusammenhangs Relevanz als wahrheitswertfähige Aussagen gewinnen können.

Um diese beiden Einwände gegen Lamarque und Olsen für die weitere Theorieentwicklung brauchbar zu machen, muss zunächst ein kurzer Blick auf ihre

Argumentation geworfen werden, durch die sie die These, fiktionale Texte könnten unter bestimmten Bedingungen wahrheitswertfähig auch über den fiktionalen Zusammenhang hinaus sein, explizit zurückweisen. Dieser Ansatz, den die Autoren die Propositions-Theorie literarischer Wahrheit (*Propositional Theory of Literary Truth*) nennen, wird bei Lamarque und Olsen in der Folge seiner Zurückweisung durch eine „no-truth theory of literature“ (im Folgenden: *No-Truth Theory*) ersetzt.

Für Lamarque und Olsen sind die beiden Kernpunkte der *Propositional Theory*, dass Fiktionen zum einen generelle Propositionen, etwa über das menschliche Leben, implizieren können, denen die Rezipienten Wahrheitswertfähigkeit zuschreiben. Zum anderen seien es diese generellen Propositionen, die der Literatur einen besonderen Wert verliehen:

Proponents of this [propositional, CK] theory admit the reasonableness of the view that literature at the ‚literal level‘ is for the most part fictive, i.e. that characteristically its content is fictional and its mode of presentation is not that of fact-stating. But they claim that at a different level literary works do, perhaps must, imply or suggest general propositions about human life which have to be assessed as true or false, and that these propositions are what make literature valuable. (Lamarque /Olsen 2002, S. 321)

Solche generellen Propositionen über das Leben, die aus Fiktionen abgeleitet werden können, nennen Lamarque und Olsen im Sinne der *Propositional Theory* „thematic statements“ (ebd., S. 324), die sie wiederum – ganz ähnlich wie es Detel mit den generellen moralischen Sentenzen und den substanziellen Propositionen mit Wahrheitsanspruch vorschlägt – in explizite und implizite unterscheiden. Explizite *thematic statements* sind dabei solche, die im Text selbst zu lesen sind („occur in the literary work itself“), während implizite sich vielmehr im Interpretationsvorgang durch den Leser ableiten lassen („extracted from the work by the reader in interpretation“, ebd., S. 324; vgl. hierzu auch Kivy 1997, S. 120 ff.).

Der erste Satz aus *Anna Karenina* („Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich; jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Weise.“ [Tolstoi (1878) 2009, S. 7]) würde also im Sinne der *Propositional Theory* suggerieren, dass er auch außerhalb des fiktionalen Zusammenhangs Gültigkeit in seiner Aussagekraft über die Eigenarten glücklicher und unglücklicher Familien beanspruchen kann. Dabei sei es für die Würdigung und das Verständnis des Werks von Bedeutung, ob die Rezipienten diese

thematic statements als wahr auch außerhalb der Fiktion anerkennen. Zusammenfassend kommen die Autoren zu folgender Beschreibung der *Propositional Theory*:

A Propositional Theory of Literary Truth could then be formulated as follows: the literary work contains or implies general thematic statements about the world which the reader as part of an appreciation of the work has to assess as true or false. (Lamarque/Olsen 2002, S. 325; Herv. i. Orig.)

Lamarque und Olsen halten diese *Propositional Theory* nun aus den folgenden zwei – eng miteinander zusammenhängenden – Gründen für unbrauchbar: Zum einen behaupten sie, dass sie deshalb nicht zutreffen könne, da sich Literaturkritiker in ihrer Auseinandersetzung mit und Bewertung von Texten keineswegs mit der Frage nach Wahrheitswertfähigkeit auseinandersetzten. Vielmehr gehe es ihnen lediglich um fiktionsinterne Plausibilität, etwa in der Figurenentwicklung. Die Qualität eines literarischen Werks sei indes vollkommen unabhängig von der Frage, ob es im Sinne der *Propositional Theory thematic statements* enthalte oder nicht. Zum anderen sei es für die Würdigung (*appreciation*) literarischer Werke ebenfalls nicht von Relevanz, ob die Leser einzelne Propositionen oder generelle Sätze als wahr oder falsch anerkannten. Für Lamarque und Olsen ist diese Beobachtung im Hinblick auf die Bedeutung, die die Autoren den Konventionen sowie der kulturellen Praxis für die Fiktionskonstitution beimessen, zu Recht zentral. Denn wenn wir weder in der Praxis der Literaturkritik noch im Prozess der Würdigung einer literarischen Fiktion dem Wahrheitsgehalt einzelner *thematic statements* eine Bedeutung zuschreiben, dann lässt sich folgern, dass Wahrheitswertfähigkeit generell kein Kriterium der konventionalisierten Praxis der Rezeption fiktionaler Texte sein kann und somit für die Fiktionskonstitution keine Rolle spielt.

The lack of debate in literary criticism and critical discourse in general about the truth of such general propositions must therefore be understood as a feature of the literary practice itself. (Lamarque/Olsen 2002, S. 333)

Es ist dieses Modell, das die Autoren nun das Argument ihrer *No-Truth Theory* entwickeln lässt, durch das sie die Relevanz der Frage, inwieweit Literatur wahrheitswertfähige Aussagen tätigen kann, für die Würdigung von und Kritik an Literatur zurückweisen. Zusammengefasst behaupten sie erstens, es sei eine notwendige Eigenart des konventionalisierten Regelwerks, das die Interdependenz zwischen *fictive*

stance und *fictive utterance* konstituieren und steuern, und zweitens, außerfiktionale Bezüge spielen gerade keine Rolle für die Rezeption und Wertschätzung eines fiktionalen Textes. Im Rahmen der rezeptionsseitigen *fictive stance* bewerteten weder Kritiker noch Leser einen Text hinsichtlich seines Wahrheitsgehalts; ob einzelne Behauptungen wahr seien oder ob spezifische Eigenschaften und Merkmale von fiktiven Objekten übereinstimmten mit Eigenschaften und Merkmalen realer Objekte, bleibe für die Rezeption irrelevant.

Letztlich rückt die *No-Truth Theory* Lamarque und Olsen zurück in die Nähe einer Referenztheorie, die im Anschluss an Gottlob Frege die fiktionale Rede als eine begreift, die keine Referenz aufweist und daher weder wahr noch falsch sein kann – sondern eben fiktional ist. Allerdings räumen die Autoren durchaus ein, dass auch fiktionale Rede unter gewissen Umständen wahrheitswertfähig sein könnte – doch sprechen sie dieser Eigenschaft für die Würdigung einer literarischen Fiktion aufgrund genannter Beobachtungen jede Relevanz ab. Ob ein fiktionaler Satz also auch Wahrheitsträger für die außerfiktionale Welt ist, spielt laut Lamarque und Olsen für die Leser im Zuge der Rezeption keine Rolle.

This question is not a question whether the general propositions used to organize events, characters, and situations of a work into a significant and meaningful pattern have any applications in contexts outside literature. Clearly they do and may have been used so. The question is whether assessment of their truth enters into the reader's appreciation of a literary work as a literary work. (Lamarque/Olsen 2002, S. 331)

Die Praxis des Produzierens und Rezipierens literarischer Fiktionen bestehe nach Lamarque und Olsen indes darin, dass im Zuge der *fictive stance* alle Bezüge und Referenzen von der Fiktion in die außerfiktionale Realität durch den Rezipienten zugunsten einer angemessenen Würdigung des Textes gekappt würden. Die These spielt für den Argumentationsverlauf der Autoren eine entscheidende Rolle, da sie darauf abzielt, den Wahrheitsgehalt fiktionaler Sätze für die regelgeleitete Praxis der Rezeption fiktionaler Texte, die für die Fiktionskonstitution im Theoriemodell von Lamarque und Olsen ausschlaggebend ist, für irrelevant zu erklären. Für die Regeln, die wir anwenden, um fiktionale Texte zu rezipieren, so eine andere Formulierung, sei es unerheblich, ob wir einzelne Behauptungen, die durch den Text aufgestellt würden, auch außerhalb der Fiktion als wahr anerkannten. Entscheidend sei vielmehr ihre interne Plausibilität, ihre

innerfiktionale Wahrscheinlichkeit sowie ihre Anschlussfähigkeit an andere Elemente und Behauptungen, die im fiktionalen Zusammenhang aufgestellt würden. Diese Kontinuitätsprinzipien, durch die einzelne Propositionen, die im Rahmen der *fictive utterance* geäußert würden, durch die Rezipienten in die *story* eingebettet würden, führten laut Lamarque und Olsen schließlich dazu, dass ihre weiterführende Wahrheitswertfähigkeit im Zuge der Rezeption vernachlässigt werde (Lamarque/Olsen 2002, S. 65).

Der weitere Begründungszusammenhang von Lamarques und Olsens These, demzufolge die Wahrheitswertfähigkeit fiktionaler Propositionen für die Würdigung der Texte keine Rolle spielt, schließt eine zusätzliche Differenzierung zwischen Literatur und Fiktion mit ein. So müsse man der *fictive stance* auch eine *literary stance* gegenüberstellen, die ausschließlich auf eine ästhetische Würdigung des Textes und damit etwa darauf ausgerichtet sei, ob das verhandelte Thema in einer kohärenten oder komplexen Weise dargestellt werde. Die *literary stance* erlaube es somit, einzelne Propositionen eines literarischen, aber nichtfiktionalen Textes auch als wahrheitswertfähig zu behandeln. Die *fictive stance*, die bei fiktionalen Texten zum Tragen kommt, ist indes ausschließlich darauf gerichtet, dass die Rezipienten eine „So-tun-als-ob-Haltung“ dem Text und seinen Aussagen gegenüber einnehmen. Im Folgenden sollen Einwände gegen das Argument vorgestellt werden.

Einwand 1: Propositionen im Kontext sprachlicher Äußerungen

Zwar gelingt es den Autoren, durch diese These zu erklären, wie rezipientenseitige Imaginationsvorgänge ein So-tun-als-ob auslösen, durch das die Propositionen als wahr in der Fiktion anerkannt werden. Allerdings scheint es nicht plausibel zu sein, die Frage, ob die Propositionen auch außerhalb des fiktionalen Zusammenhangs als wahr anerkannt werden können, als irrelevant für die Würdigung und das Verständnis von fiktionalen Texten zu deklarieren. Mit den *general thematic statements*, also den allgemeinen Aussagen einer Fiktion über die Seinsart der Welt, setzt sich Peter Kivy auseinander.

So I am suggesting that one of the things fiction sometimes does is to propose to the reader live hypotheses, in the form of general thematic statements, which the reader, as part of the literary experience, attempts to confirm or disconfirm, either in thought or in action. (Kivy 1997, S. 127)

The perennial themes are perennial because they are live, live because we think they might be true. (Ebd., S. 138)

Es sind also jene fiktionalen Entwürfe, in denen dem Leser Hypothesen über die außerfiktionale Welt angeboten werden, die dieser vor dem Hintergrund seiner subjektiven Weltanschauung und seines Textverständnisses als gültig anerkennt oder verwirft, die die Beurteilung eines fiktionalen Textes und seiner Rezeption nachhaltig beeinflussen. Insbesondere sind es nach Kivy solche Hypothesen, die wir als Leser als potenziell wahr anerkennen, die, da sie sich in der Auseinandersetzung mit dem Text als beständig erweisen, ganz im Gegensatz zu Lamarques und Olsens These gerade maßgebliche Relevanz für die rezeptionsseitige Wertschätzung eines Textes entwickeln.

Auch wenn dieses Argument Kivys streng genommen lediglich auf seiner eigenen Leseerfahrung aufbaut und stark von seiner Intuition geleitet ist, erscheint es schon angesichts der Vielzahl an Texten, deren Bedeutung hinsichtlich der Frage nach der Wahrheit ihrer Darstellung diskutiert wurde, doch plausibel. erinnert sei hier erneut an die Fälle *Esra* und *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX*, deren Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte ohne die Diskussion über die Wahrheitswertfähigkeit einzelner Elemente vermutlich deutlich anders verlaufen wäre.

Einwand 2: Propositionen als Mittel der Beschreibung

Neben dieser Zurückweisung des Ansatzes, dass die Wahrheitswertfähigkeit fiktionaler Aussagen für die Textrezeption, das -verständnis und somit für die allgemeine Würdigung von Texten nicht relevant sein kann, stellt zweitens die Reduktion auf Propositionen als Mittel, mit dem die Beschreibungen der *fictive utterance* getätigt werden, für die folgende Theorieentwicklung keine brauchbare Grundlage dar. Denn dadurch verengen die Autoren den möglichen Geltungsbereich ihrer Theorie gleich zweifach: einerseits auf sprachliche Texte, andererseits auf Prädikate innerhalb sprachlicher Texte.

Wie Jukka Mikkonen herausarbeitet, ist eine ausschließlich auf Propositionen als Mittel der Beschreibungen ausgerichtete Definition der *fictive utterance* bereits für literarische Fiktionen unzureichend. Am Beispiel von Textausschnitten von James Joyce und Samuel Beckett verdeutlicht er, wie stilistische und ästhetische literarische Mittel etwa Sprachrhythmus, Ton, die Verwendung von Metaphern usw. eine Bedeutungsebene

generieren, die unabhängig von propositionalen Prädikaten ist, aber dennoch auf die Imagination der Leser einwirkt. „[T]he author’s literary use of language, its tone and style, has admittedly a ‚surplus of meaning‘, which cannot be reduced to the propositional content of the work.“ (Mikkonen 2009, S. 10) Dieser Einwand gegen eine auf propositionale Beschreibungen reduzierte Definition der *fictive utterance* lässt sich noch über den Skopus literarischer Texte ausweiten, da sich auch für eine transmediale Fiktionstheorie, die andere mediale Präsentationsformen in die Modellierung miteinbezieht, eine solche Reduktion als unbrauchbar erweist. Filme, Serien, Theaterinszenierungen, Opern, Hörspiele, Games usw. arbeiten zumindest teilweise mit medienspezifischen Gestaltungsverfahren, für die propositionale Konstruktionen, über die Inhalt vermittelt würde, keine Rolle spielen. So bestehen etwa der Frame eines Filmbildes oder das Bühnenbild einer Theaterinszenierung aus einer Vielzahl informationstragender und bedeutungsgenerierender Einheiten, die gerade nicht als Propositionen kommuniziert werden. Verengt man die Beschreibungen, die für fiktionale Texte im Modus der *fictive utterance* durch den Autor mit der Absicht getätigt werden, beim Rezipienten die *fictive stance* hervorzurufen, auf Propositionen, verengt man gleichzeitig den Geltungsbereich der darauf aufbauenden Fiktionstheorie auf schrift(sprach)liche Texte. Legt man sich darüber hinaus darauf fest, dass die *fictive utterance* ausschließlich als propositional zu denken ist, dann impliziert man gleichzeitig, dass fiktionale Texte anderer medialer Präsentationsformen auf anderen Konstitutionsprinzipien fußen müssten, da dann die *fictive utterance* etwa keine hinreichenden Möglichkeiten für die Beschreibungen des filmischen Textes liefern könnte. Dies wiederum würde bedeuten, dass fiktionalen Texten unterschiedlicher medialer Verfasstheit auch genuin unterschiedliche und damit medienspezifische Konstitutionsprinzipien innewohnen. Fiktionalität einte damit kein medienübergreifendes Prinzip; filmische Fiktion wäre grundsätzlich anders zu denken als etwa literarische Fiktion, da für die filmische Fiktion die *fictive utterance* aufgrund ihrer linguistischen Struktur kein brauchbares Modell liefert. Doch eine solche medienspezifische Ausdifferenzierung ist nicht nur kontraintuitiv, sie stößt auch argumentativ und methodologisch schnell an Grenzen: Denn das fiktionskonstituierende Kriterium stünde hier stets in direkter Abhängigkeit von der Medialität des jeweiligen Textes; da die *fictive utterance* zudem für nichtliterarische Texte nicht anwendbar wäre,

würde auch der Ansatz, Fiktion als Produkt eines institutionalisierten, regelgeleiteten Prozesses zu verstehen, der die Interdependenz zwischen *fictive utterance* und *fictive stance* reguliert, nicht mehr greifen. Unklar bleibt daher, weshalb die Autoren diese Verengung auf Propositionen als Modus der textuellen Beschreibung eines fiktionalen Zusammenhangs gegen solche auf transmediale Applizierbarkeit ausgelegten Einwände nicht verteidigen.

Lamarques und Olsens Konzept der *fictive utterance* bedarf also einer Anpassung, durch die die Fokussierung auf Propositionen aufgelöst werden kann und die dadurch auch anschlussfähig wird an eine transmediale Ausrichtung ihrer auf Regeln und Konventionen gerichteten institutionellen Fiktionstheorie. In gewisser Hinsicht räumen die Autoren diese Notwendigkeit selbst ein, wenn sie etwa davon sprechen, dass Sprache in Fiktionen eine „poetische Bedeutung“ entfalte, durch die alle Propositionen innerhalb der Fiktion gültig würden, und damit, einer wohlwollenden Interpretation folgend, gleichermaßen implizieren, eine solche poetische Bedeutung könne auch in nichtsprachlichen Texten hervorgerufen werden. Dennoch bleiben die Autoren an dieser Stelle im besten Falle unentschieden, weshalb ihre Konzeption von Propositionen als Trägern von Wahrheit für Überlegungen zu Bedingungen von Wahrheit in fiktionalen Kontexten, die über die genannten Beschränkungen hinausweisen wollen, unzureichend bleibt.

Einwand 3: Erzählinstanz

Offengelassen wurde bisher die Rolle der Instanz, die die Propositionen überhaupt erst äußert. Lamarque schlägt an anderer Stelle hierfür einen „fictional narrator“ vor, also einen fiktionalen, oder besser: fiktiven, Erzähler.

[The fictional narrator] serves as a focus for an audience's make-believe and for the attitudes and points of view projected in a narrative but it also helps account for the blocking of inferences back to the story-teller (for example, about the story-teller's beliefs). (Lamarque 2009, S. 183)

Dadurch, dass der fiktive Erzähler eine Projektion der Rezipienten ist, fungiert er nach Lamarque und Olsen im Rahmen der *No-Truth Theory* gewissermaßen auch als Blockierer von Zuschreibungen an den ‚echten‘ Autor, der hier *story-teller* genannt wird. Denn wenn wir als Rezipienten einer fiktiven Instanz, nicht aber einem realen Autor die

Deutungshoheit über die *fictive utterance* zuweisen, dann spielen etwa die Überzeugungen, die Weltsicht und somit auch etwaige wahrheitswertfähige Aussagen durch den realen Autor für das Verständnis und die Würdigung des Textes keine Rolle mehr. Lamarque und Olsen führen den *fictional narrator* auch deshalb ein, um dem Umstand gerecht zu werden, dass in literarischen Fiktionen der Geltungsbereich von Propositionen auch von der Erzählperspektive (*viewpoint*) abhängen kann. So unterscheiden sie zwischen intrinsischen und extrinsischen Perspektiven innerhalb einer Erzählung, wobei die intrinsische Perspektive suggeriert, dass fiktionale Propositionen bereits die Erzählperspektive enthalten, während die extrinsische Erzählperspektive dementsprechend durch den fiktiven Erzähler vorgegeben würde.

Lamarque und Olsen verorten damit die Konstitution des fiktiven Erzählers implizit auf die Seite der Rezipienten. Diese Operation ist keinesfalls selbstverständlich. So macht Mikkonen darauf aufmerksam, dass Erzähler zunächst zur Fiktion selbst gehörten und nicht aus interpretativen Konventionen entstünden.

Now, narrators are features of fictions, not interpretative conventions. They are not born in the act of reading but composing a fiction. In writing literary fiction, authors do not merely put down propositions they intend readers to imagine. Rather, they create fictional voices and points of view through which the fictional worlds are being projected. Put in Gricean terms, in producing a literary fictive utterance the author creates a narrator and a point of view which both manifest themselves in the utterance and thus the author invites the reader to recognize that the story is being told by someone and from some point of view. (Mikkonen 2009, S. 13)

Der Erzähler als autorensseitig konstituierte Instanz kann nach Mikkonen also nicht als Rezeptionskategorie gedacht werden, da er immer im Prozess der Textproduktion entsteht, nicht aber durch interpretative Rekonstruktion. Dieser Hinweis ist nicht nur vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Lamarque und Olsen von Interesse, schärft er doch ebenfalls das Verständnis der bereits skizzierten Grice'schen Rezeptionsmodellierung. Denn er insinuiert, der fiktive Erzähler sei gerade keine fluide Instanz, die sich durch die potenziell divergierenden Interpretationsprozesse in ihrer Rolle für die Textbedeutung als volatil erweist, sondern stattdessen eine als Konstante zu denkende Kategorie, die den Rezipienten dazu einlade zu erkennen, dass diese Instanz die Geschichte aus einer bestimmten Perspektive heraus erzählt.

Ungeachtet dessen liefern Lamarque und Olsen mit ihrer Monografie einen für die Argumentationsführung dieser Arbeit fundamentalen Beitrag, da sie mit ihrem Fiktionskonzept die Konstitution von Fiktionalität einem unzugänglichen Kriterium wie der Autorenintention entziehen und sie stattdessen zu einem Ergebnis konventionalisierter Produktions- und Rezeptionspraxis erklären. Dadurch erschließen sich für eine theoretische Annäherung neue Zugänge, die den Text selbst, die Mittel seiner Gestaltung sowie seine Verortung im Diskurs in den Blick rücken. Dass dabei die Regeln und Konventionen der genannten Praktiken von Produktion und Rezeption eine entscheidende Rolle spielen, eröffnet außerdem eine historisch-diachrone Sicht auf Fiktionalität: Konventionen und kulturelle Praktiken sind schließlich dynamisch und wandelbar; sie müssen daher immer auch vor dem Hintergrund kultureller und ästhetischer Moden betrachtet werden. Eine weitere Besonderheit des Ansatzes besteht darin, dass Lamarque und Olsen trotz aller Fokussierung auf die Praxis der Fiktionalität das Verursacherprinzip – und damit die Bedeutung des Autors und seiner Intention für die Entstehung von Fiktionalität – nicht negieren, da für sie auch der Produktionsvorgang fiktionaler Texte als Prozess, in dessen Verlauf konventionalisierte Gestaltungsmittel in den Text eingeschrieben werden, bereits in ihrem Modell verankert ist.

Trotz seiner Anschlussfähigkeit an intentionalistische Überlegungen sowie an Modelle, die einen starken Impetus auf Imaginationsprozesse seitens der Rezipienten legen, und trotz seiner überzeugenden Argumentation hinsichtlich der Bedeutung kultureller Praktiken und Konventionen für die Fiktionskonstitution erweist sich Lamarques und Olsens Ansatz angesichts der hier skizzierten drei Einwände jedoch als unzureichend für einen transmedialen Anspruch sowie für Überlegungen zur Wahrheitswertfähigkeit fiktionaler Elemente, die die Autoren im Rahmen ihrer *No-Truth Theory* schließlich für irrelevant erklären. Um diesen Einwänden mit sinnvollen Adaptionen und Ergänzungen begegnen zu können, soll der Fokus in der Folge auf die Rolle gerichtet werden, die die Rezipienten in einem solchen Modell einnehmen, das auf der Manifestation von Intention durch konventionalisierte Praktiken beruht. Die zentrale These lautet hier, dass die durch Lamarque und Olsen beschriebene, auf Konventionen des Erzählens beruhende kulturelle Praxis, die der Fiktionskonstitution zugrunde liegt, zu einer rezeptionsseitigen Rekonstruktion der Autorenintention führt. Diese ist mit einigen grundlegenden Aspekten

der intentionalistischen Position in der Fiktionsdebatte, wie sie hier skizziert wurde, vereinbar.

4.4 Fiktion als Rekonstruktion im Zuge der Rezeption

Wie ist eine solche Rekonstruktion intentionaler Haltungen modellierbar? Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen zu einem solchen Modell ist ein Konzept, das in der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik vor allem dazu angewandt wird, Werkinterpretationen zu liefern und dort unter dem Begriff „hypothetischer Intentionalismus“ firmiert (vgl. Spoerhase 2007a, S. 57–155; 2007b).

Die Idee hierbei ist, dass die Rezipienten anhand von textuellen Merkmalen und unter Anwendung ihrer Rezeptionskompetenzen Rückschlüsse auf die Intention des Autors ziehen. Dabei unterscheidet der hypothetische Intentionalismus zwischen der faktischen Intention des empirischen Autors und der Intention eines hypothetischen Autors, die mittels eines Interpretationsprozesses konjunktural (re-)konstruiert wird (vgl. Spoerhase 2007b, S. 83 f., Anm. 26.), wodurch neben dem tatsächlichen, textexternen Verfasser, *writer*, (Nehamas 1986, S. 685) eine auf der Grundlage textinterner Merkmale mit Intentionen versehene Instanz stipuliert wird, die *author* genannt wird (ebd.). „Der Verfasser ist der Produzent des Textes, der Autor dagegen ein Produkt der Textinterpretation.“ (Spoerhase 2007a, S. 124) Der Autor wird somit zu einer Instanz, deren Intention von der faktischen Intention des Verfassers gänzlich unabhängig ist. Alexander Nehamas trifft diese Unterscheidung zwischen Verfasser und Autor in Anlehnung an Foucault, der den Autor als Funktion definiert (s. o.), die getrennt vom tatsächlichen Produzenten des Textes zu denken ist und somit das Konzept eines Subjekts, das einen Text hervorbringt, hinter sich lässt. Diese Funktion evoziert bei Foucault dadurch eine bestimmte Haltung dem Text gegenüber, dass sie an Diskurse – und somit bedeutungsgenerierende andere Funktionen – anschlussfähig ist. Diese Haltung wiederum löst beim Leser schließlich einen Vorgang des Konstruierens von Bedeutung durch Interpretation und Abgleich mit diskursiven Wahrheiten aus (vgl. DE 1, S. 1018 ff.). Festzuhalten bleibt, dass dann, wenn der Autor im Sinne von Nehamas getrennt von seinem Verfasser gedacht wird, die Rekonstruktion einer hypothetischen Autorenintention auf der Grundlage textueller Merkmale und Eigenschaften möglich ist. Eine solche Rekonstruktion muss dabei allerdings einigen Kriterien genügen, um qua

interpretativer Rekonstruktion die Deutungshoheit über die Autorenintention beanspruchen zu können. Diese „historischen Plausibilitätskriterien“ (Spoerhase 2007a, S. 125) heben auf ein Regelwerk beim Interpretieren eines Textes ab, durch das zum gegebenen Zeitpunkt angemessene von unangemessenen Zuschreibungen unterschieden werden können. Sie umfassen daher konkrete notwendige Kompetenzen seitens des Rezipienten, die unter bestimmten Umständen korrekt aktiviert werden müssen. So muss der Leser etwa mit den Konventionen der Textmarkierungen vertraut sein, um aus selbigen eine plausible Rekonstruktion der intentionalen Haltung des Autors ableiten zu können.

Die Kriterien sind insofern ‚historisch‘, als sie den Rückgriff auf Wissen, das dem Autor zum Zeitpunkt der Textproduktion nicht zur Verfügung stand, nicht berücksichtigen. Hinzu kommt, dass auch andere Faktoren wie etwa Kultur, Geschlecht, Alter, Sozialisation und Bildungsgrad in die Interpretation einfließen (vgl. ebd., S. 126). Der hypothetische Intentionalismus ist für eine Interpretationshermeneutik also deshalb interessant, weil er durch die Entkoppelung von Verfasser und Autor gewissermaßen einen heuristischen Interpretationsfluchtpunkt für die Bedeutung eines Werks anbietet. Er ermöglicht bei angemessener Interpretation aller vorhandenen (Text-)Merkmale und aller vorliegenden Informationen die Rekonstruktion einer Autorenintention. Während der hypothetische Intentionalismus nach Nehamas noch insofern bedeutungslimitierend wirkt, als er solche interpretativen Rekonstruktionen der Autorenintention für unzulässig erklärt, falls diese die historischen Plausibilitätskriterien nicht einhalten, gleichzeitig aber alle anderen generell möglichen Interpretationen als zulässig ansieht, argumentiert Jerrold Levinson in der Folge Nehamas’ weniger pluralistisch. In seinem deterministisch geprägten Verständnis des hypothetischen Intentionalismus hebt er darauf ab, genau eine Intention für adäquat zu halten – nämlich jene, die unter der Berücksichtigung aller Merkmale und unter Anwendung der historischen Plausibilitätskriterien am besten geeignet ist.

I have in mind that this [the idea of a best hypothetical attribution of intention to an author, CK] be done with a certain duality. Principally, a best attribution is one that is epistemically best – that has the most likelihood of being correct, given the total evidence available to one in the position of ideal reader. But secondarily, a best attribution of intention to an author might involve, in accord with a principle of charity, choosing a construal that makes the work artistically

better, where there is room for choice, so long as plausibly ascribed to the author given the full context of writing. [...] This is then our best projection of intent – „best“ in two senses – as informed and sympathetic readers. (Levinson 1996, S. 179)

Für Levinson kann die *beste* Rekonstruktion der Interpretation also sowohl jene sein, die auf der Grundlage aller vorhandenen textuellen (und, das sei hier nicht unterschlagen, kontextuellen) Merkmale am wahrscheinlichsten kongruent mit der faktischen Intention ist, als auch jene, die – gemäß einem Prinzip des Wohlwollens (*principle of charity*) – die künstlerisch wertvollste Interpretation des Werkes zulässt. Levinson verlagert außerdem die historischen Plausibilitätskriterien auf die Ebene der Rezeption, indem er mit dem idealen Leser einen Modellrezipienten konstruiert, den er in der Tradition William Tolhursts begreift. Bei Tolhurst ist dieser ideale Leser mit allen Rezeptionskompetenzen (*knowledge and attitudes*, später: *beliefs and attitudes*) ausgestattet, die zur akkuraten Rekonstruktion der Textbedeutung (*utterance meaning*) nötig sind. Die Besonderheit an Tolhursts Ansatz ist nun, dass der Umfang dieser Rezeptionskompetenzen vorweg von dem Verfasser beim Produzieren des Textes mitgedacht und somit definiert wird:

[U]tterance meaning is best understood as the intention which a member of the intended audience would be most justified in attributing to the author based on the knowledge and attitudes which he possesses in virtue of being a member of the intended audience. Thus utterance meaning is to be construed as that hypothesis of utterer's meaning which is most justified on the basis of those beliefs and attitudes which one possesses qua intended hearer or intended reader. [...] In understanding an utterance one constructs a hypothesis as to the intention which that utterance is best viewed as fulfilling. (Tolhurst 1979, S. 11 ff.)

Tolhurst bindet das Verständnis einer Äußerung also daran, unter der Anwendung der Rezeptionskompetenzen des Modellrezipienten die Intention zu rekonstruieren, die die Äußerung am besten erfüllen kann. Dieses reziproke Intentionsmodell ist voraussetzungsreich, operiert es doch mit einer zirkulären Zuweisung von Kompetenzen, Intentionen und Merkmalen. Schließlich kann der Rezipient nicht wissen, ob er über die nötigen, vom Verfasser intendierten Eigenschaften und Kompetenzen verfügt, um die Bedeutung der Äußerung angemessen zu rekonstruieren, da er die faktische Intention des Verfassers, unter der auch die Zuweisung der Rezeptionskompetenzen subsumiert ist, nicht kennen kann. So wendet sich Daniel O. Nathan folgerichtig gegen Tolhurst.

Tolhurst allows cases where identifying the intended audience is not possible on public grounds, that is, the intended audience is different from the one the author is in fact addressing. (Nathan 1982, S. 250)

Levinson schreitet Tolhurst hier zu Hilfe, indem er zwei Verteidigungsstrategien nennt. Zum einen argumentiert er, dass das Konzept des Modelllesers als deutlich weniger komplex verstanden werden solle als das Konzept einer intendierten Bedeutung. Hier, so Levinson weiter, genüge es, basalen Anforderungen gerecht zu werden, wie etwa die Sprache zu verstehen und mit Konventionen der Romangestaltung vertraut zu sein. Diese basalen Anforderungen wiederum ließen sich aus dem Roman selbst ableiten. Am Beispiel von Fjodor Dostojewskijs *Die Brüder Karamasow* ([1879–1880] 2010) wird diese Modelleserschaft exemplifiziert.

Dostoyevsky's intended audience in writing *The Brothers Karamazov*, if we could ascertain it, would be something on this order: competent readers of Russian, parcticed in narrative fiction, aware of Russian history, familiar with Russian religious traditions, and so on. [...] Consider my partial sketch here of the audience at which *The Brothers Karamazov* was undoubtedly aimed. I consulted no oracle for it, nor did I study Dostoyevsky's diaries or the records left by his personal physician. Obviously I merely considered the novel itself, the demands of comprehension inherent in it, and the novel's context of creation (e.g., nineteenth-century Russia). (Levinson 1996, S. 182 f., Herv. i. O.)

Doch allein durch Levinsons Bemühung, etwaige intendierte Anforderungen des Verfassers an den Leser einfach zu halten, löst sich das strukturelle Problem dieses Ansatzes nicht auf: Es besteht darin, die intendierten Rezeptionskompetenzen erneut auf der Grundlage des Textes selbst, nicht aber unter Kenntnis der faktischen Autorenintention zu definieren. Hinzu kommt, dass die Liste jener vermeintlich basalen Kompetenzen, die Levinson hier exemplarisch für *Die Brüder Karamasow* aufzählt und für deren Auflistung er, wie er polemisiert, kein Orakel habe konsultieren müssen, durchaus nicht selbsterklärend ist. So ließe sich etwa fragen, was genau unter dem Wissen über narrative Fiktionen (*narrative fiction*) zu verstehen ist.

Deutlich vielversprechender ist dagegen Levinsons zweite Verteidigungsstrategie, die den intendierten Modellleser durch einen geeigneten Leser (*appropriate reader*) ersetzt. Entscheidend ist hierbei, dass die Kriterien für die Rezeptionskompetenzen nicht länger durch den Verfasser bestimmt werden, sondern sie sich vielmehr aus dem Text und seinem Kontext erschließen lassen.

Thus the best response to Nathan's criticism of the residual actual intentionalism in Tollhurst's conception, as embodied in the idea of the author's intended audience, may be to excise that residue and rely instead on a notion of an appropriate reader, where the meaning of that is filled in both by what can be seen, from the work itself, as incontrovertibly [sic!] required for textual understanding – for example, competence in the language [...] employed, knowledge of the references and allusions embedded in the text, and so on – and certain givens of the cultural „language game“ in which writer and reader are bound, involving a presumption of shared knowledge of traditions, oeuvres, writerly identities, and the like. (Levinson 1996, S. 184)

Geeignet ist ein Leser im Sinne Levinsons also dann, wenn er neben den Voraussetzungen für das Textverständnis (Sprache etc.) ebenfalls über Kenntnisse verfügt, mit denen kontextuelle Einordnungen, die für die Bedeutungskonstruktion ebenfalls relevant sind, vorgenommen werden können. Hierzu gehören etwa Kenntnisse über Genrekonventionen, über die öffentliche Persona des Verfassers etc. Auch wenn diese Annäherung an die Modellierung des geeigneten Rezipienten, der hier an die Stelle des Modellrezipienten tritt, deshalb vorgezogen wird, da sie sich ausschließlich über epistemisch zugängliche Merkmale, Eigenschaften und Kenntnisse vollziehen lässt, bleiben einige Ungereimtheiten bestehen. Denn in Abwesenheit des Verfassers als Definiens der erforderlichen Rezeptionskompetenzen bleibt es offen, wer genau die notwendigen von den verzichtbaren Eigenschaften des geeigneten Lesers unterscheidet.

Für die Filmtheorie hat Roger Odin einen entscheidenden Beitrag dazu geleistet, die Rolle des Rezipienten näher zu beleuchten. Grundlage seines explizit für die Filmrezeption entwickelten, semio-pragmatischen Ansatzes ist die Idee einer bestimmten Haltung, die der Rezipient für den Verlauf der Rezeption, die Odin auch für den Film „Lektüre“ nennt, einnimmt.³⁹ Rezipienten werden dabei von mehreren Einflussfaktoren in ihrer Haltung gesteuert, die Odin exemplarisch für den Dokumentarfilm systematisiert. Seine Ausgangsfrage lautet dabei, unter welchen Umständen und aus welchen Gründen Rezipienten einen Dokumentarfilm als solchen wahrnehmen, weshalb also eine dokumentarisierende Lektüre seitens der Rezipienten dazu führt, die Darstellung als faktual und nicht etwa als fiktional zu begreifen. Voraussetzung für Odins Ansatz ist

³⁹ Für medien- bzw. filmwissenschaftliche Anschlüsse an Odin im Rahmen der Entwicklung einer Semio-Pragmatik bzw. Pragmatik s. u. a. Hißnauer (2010; 2011), Kessler (1998), Mundhenke (2017) und Tröhler (2002; 2004).

daher auch, dass eine solche Lektüre, sei sie dokumentarisierend oder eben fiktivisierend/fiktionalisierend, die Interpretation der Bedeutung des Dargestellten entscheidend beeinflusst. Denn im Sinne Searles geht Odin zunächst davon aus, dass die Textebene selbst für eine Differenzierung zwischen Fiktion und Dokumentation keine hinreichenden Merkmale liefern könne und derselbe Film in Abhängigkeit verschiedener (kon)textueller Einflussfaktoren zu verschiedenen Zeitpunkten oder durch unterschiedliche Rezipienten theoretisch sogar als fiktional oder faktual gelesen werden könne. Die Lesart des Films produziert bei Odin also erst seine Textart, weshalb er für die Einflussfaktoren auch von „Produktionsmodi“ (Odin [1984] 1998, S. 299) spricht. Für Odin fallen dabei hauptsächlich drei solcher Produktionsmodi ins Gewicht, durch die der Leser zu einer bestimmten Lektüre angehalten wird: die filmexternen Produktionsmodi, unter die (1) die Rezeptionskompetenzen des Lesers selbst sowie (2) der institutionelle Kontext, in den der Film eingebettet ist, fallen, und die filminternen Produktionsmodi, womit Odin auf (3) die Oberflächenmerkmale des Films, letztlich also auf seine Gestaltungsmittel abhebt. Ein Film wird also dann als Dokumentarfilm betrachtet, wenn „er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert“ (ebd., S. 295).

Der Rezipient mitsamt seinen Rezeptionskompetenzen ist dabei insofern als filmexterner Produktionsmodus zu denken, als er im Zuge der Rezeption dem Text eine Aussageinstanz zuschreibt. Kennzeichnend für die dokumentarisierende Lektüre ist für Odin nun, dass diese Aussageinstanz eine reale Person, also etwa der Regisseur oder der Kameramann, ist. Denn nur dann, wenn wir als Rezipienten hinter dem Film einen realen Urheber der Aussage, einen „Enunziator“ oder ein „reales Ursprungs-Ich“ erkennen, so Odins Schlussfolgerung, betrachten wir die Darstellung als faktual (ebd., S. 287 ff.). Dabei kommt dem institutionellen Rahmen des Films als zweitem filmexternen Produktionsmodus ebenfalls entscheidende Bedeutung zu: Auch abhängig davon, in welchem Kontext ein Rezipient einen Film ‚liest‘, schließt er auf einen Enunziator, der zur dokumentarisierenden Lektüre verleitet. Institutionelle Rahmenelemente können dabei so unterschiedliche Einflussfaktoren sein wie die physikalische Rezeptionsanordnung, etwa die Platzierung vor einer Kinoleinwand, oder aber auch die

Verortung eines Films in pädagogischen Kontexten, etwa in der Schule oder der Universität.

Als komplexer erweisen sich bei Odin die filminternen Produktionsmodi, durch die der Rezipient zur dokumentarisierenden Lektüre angehalten werden kann. Hier unterscheidet er, etwas vereinfachend, zwischen dem Vorspann und dem stilistischen System des Films, wobei der Vorspann nach Odin vornehmlich durch Hinweise auf die Art des Textes, also etwa dadurch, dass eine Reportage als solche gekennzeichnet ist, die Lektüre anzuleiten imstande ist. Die textuellen Hinweise im Film selbst wiederum führen bei Odin zu einer weiteren kategorialen Unterscheidung, die sich über seine Begriffe ‚Genre‘ und ‚Ensemble‘ beschreiben lässt. Während zwei oder mehr Filme, die demselben Genre zuzuordnen sind, verwandte Themen behandeln, sind solche Filme unter ein Ensemble zu subsumieren, die mit ähnlichen formellen Gestaltungsmitteln operieren. Bestimmte Merkmale beider Kategorien, so Odin, veranlassen den Leser ebenfalls dazu, eine bestimmte Art der Lektüre zu vollziehen.

Vor dem Hintergrund des skizzierten hypothetischen Intentionalismus, der ja gerade darauf ausgelegt ist, über verschiedene Merkmale, die sich durch die Aktualisierung einer fiktionskonstituierenden verfassenseitigen Intention im Text niederschlagen, eine interpretative Hypothese seitens des Rezipienten über genau jene Intention zu evozieren, ist Odins Modellierung der Produktionsmodi von großem Interesse. Schließlich konturiert auch Odin mit seinem Enunziator eine Instanz, der der Zuschauer, veranlasst durch die Produktionsmodi, die Deutungshoheit über die Aussage zuschreibt. Infolgedessen eröffne sich für die Rezeption ein Raum dokumentarisierender Kommunikation zwischen Enunziator und Leser (ebd., S. 293 ff.). Bei Odin geht es also nicht um die Rekonstruktion einer hypothetischen Autoreninstanz, der Intentionalität zugeschrieben werden kann, sondern vielmehr um die Zuschreibung von Aussagekraft an eine reale Person, die sich für den Zuschauer hinter dem Film als Enunziator verbirgt. Indem wir als Rezipienten im Zuge der dokumentarisierenden Lektüre die Aussagen also an eine reale Person binden, gestehen wir ihnen gleichzeitig die Eigenschaft zu, wahrheitswertfähig zu sein. Entscheidend ist, dass wir dabei stets auf den *realen* Regisseur, Produzenten oder Kameramann abheben, wenn wir in einem (oder mehreren) von ihnen den (oder die) Enunziator(en) vermuten. Interessant ist jedoch, dass Odin eine

solche Instanz ausschließlich für die dokumentarisierende Lektüre anerkennt. Denn ihm zufolge zeichnet sich die fiktivisierende Lektüre gerade dadurch aus, dass die Leser keinen Enunziator etablieren, es dadurch also kein fiktives Pendant zum realen „Ursprungs-Ich“ gibt:

Es scheint uns in der Tat, daß das, was die fiktivisierende Lektüre ausmacht, nicht so sehr diese Konstruktion eines „fiktiven Ursprungs-Ichs“ ist, wie auf radikalere Weise die Weigerung des Lesers, ein „Ursprungs-Ich“ zu konstruieren. (Ebd., S. 288)

Dort, wo der hypothetische Intentionalismus also zugunsten der Konstruktion einer Erzählinstanz einen Autor als Funktion des Textes vom Verfasser – dem realen Urheber – trennt, sieht Odin für die dokumentarisierende Lektüre den realen Enunziator vor. Für den Fall der fiktivisierenden Lektüre dagegen unterstellt er, der Leser würde überhaupt keine Aussageinstanz konstruieren. Hintergrund von Odins Argument ist hier, dass er fiktionalen Texten die Fähigkeit implizit abspricht, Aussagen zu tätigen, die in Bezug auf die Realität wahrheitswertfähig wären; da fiktionale Aussagen keinen Wahrheitsanspruch vertreten könnten, benötigten sie somit auch keine Aussageinstanz. Es ist also gerade der Mangel an einem realen Enunziator, der für Odin einen Film im Zuge der fiktivisierenden Lektüre zu einem fiktionalen Film werden lässt. Durch diese Prämisse, der zufolge fiktionale Filme keine Aussageinstanz benötigten, da ihre Darstellung keinen Wahrheitsanspruch vertreten könne, argumentiert Odin im Sinne des Referenzialismus-Ansatzes. Diesem zufolge zeichnen sich Fiktionen gerade dadurch aus, dass sie keine Bezüge zur außerfiktionalen Welt aufweisen, also autonome, vollständige von der Realität getrennte Gebilde sind. Somit vernachlässigt auch dieser Ansatz die vielfachen Wechselbezüge zwischen Fiktion und Realität. Hinzu kommt, dass bei Odin unklar bleibt, wie ein fiktivisierender Lektüreprozess genau zu denken ist. Wird der Enunziator als Aussageinstanz bei einem fiktionalen Text nicht durch ein Pendant ersetzt, lässt sich die Fiktionskonstitution nicht länger über die Intention beschreiben, da die Instanz, der man im Sinne des hypothetischen Intentionalismus Intentionalität zuschreiben könnte, verschwindet. Fällt die Intentionalität einer Aussageinstanz jedoch als Kriterium für die Fiktionskonstitution weg, dann bleibt offen, wodurch ein Text überhaupt erst zur fiktivisierenden Lektüre anregt. In Bezug auf die Rezeptionsprozesse fiktionaler Texte fehlt bei Odin also nicht nur eine Berücksichtigung der Referenzbezüge zwischen Fiktion

und Realität sowie eine Beschreibung von Produktionsmodi, die den Rezipienten zur fiktivisierenden Lektüre veranlassen; auch die theoretische Rahmung dieses Prozesses, des kommunikativen Raums der Fiktion, bleibt unklar. Hinsichtlich der dokumentarisierenden Lektüre bleibt außerdem festzuhalten, dass auch Odins Modellierung des Lesers einerseits als Produktionsmodus für die dokumentarisierende Lektüre und andererseits als Aktant der Interpretation der anderen Produktionsmodi (Text und institutionelle Rahmung) in Widersprüche gerät, bleibt doch unklar, wie der Leser sich selbst als Produktionsmodus erkennen und entsprechend reagieren soll. Offen bleibt darüber hinaus, unter welchen Umständen und unter Anwendung welcher erlernten Kompetenzen ein Leser überhaupt erst auf die Produktionsmodi reagiert. Auch erwähnt Odin nicht den denkbaren Fall einer Fehlinterpretation der Produktionsmodi, die einen Dissens zwischen der individuellen Lektüre einzelner Leser zur Folge haben kann.

Trotz dieser offenen Punkte und Unklarheiten liefert Odins Ansatz für die Konzeption einer transmedialen Fiktionstheorie entscheidende Erkenntnisse. Denn durch den Vorschlag, für den Film textinterne und -externe Hinweise als Produktionsmodi zu beschreiben, die eine Textlektüre grundsätzlich beeinflussen, stärkt Odin den Geltungsbereich für eine solche Aussageninstanz nicht nur für ein anderes Medium, den Film. Auch etabliert er ein ausschließlich rezeptionsseitiges Kriterium für eine Differenzierungsmöglichkeit zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, das zunächst unabhängig von der intentionalen Rahmung (schrift-)sprachlicher Behauptungen aufgestellt wird. Dieses Kriterium lässt sich in der rezipientenseitigen Bestimmung des Enunziators ausmachen, der im Fall der dokumentarisierenden Lektüre von den Rezipienten in einer realen Person des filmischen Produktionszusammenhangs gesehen wird und der damit als Urheber der filmischen Aussagen zu denken ist.

Ungeachtet der genannten Inkonsistenzen lässt sich Odins Ansatz daher produktiv auf eine transmediale Fiktionstheorie wenden, die ein Modell des wechselseitigen Zuschreibens von Intentionen und Kompetenzen zwischen Autor, Rezipient und hypothetischem Autor beschreibt. Dafür soll Odins Ansatz in der Folge um einzelne Bausteine erweitert werden.

Einwand 1: Kompetenzen und Konventionen

Odin lässt offen, über welche Kompetenzen ein Rezipient verfügen muss, um die Produktionsmodi im Sinne einer dokumentarisierenden Lektüre zu aktivieren. Eine Miteinbeziehung des Wissenshintergrunds des Zuschauers ist aber schon deshalb wichtig, da weder davon auszugehen ist, dass alle Rezipienten die vorgefundenen Rezeptionsmodi in gleicher Weise deuten und dementsprechend synchron aktivieren, noch ersichtlich ist, weshalb abweichende Lesarten nicht durch den Erwerb zusätzlicher Kompetenzen nachträglich variiert oder zugunsten eines intersubjektiven Konsenses über die Angemessenheit der Lesart korrigiert werden können sollen. Entscheidend ist hier, dass die Produktionsmodi, die als Konventionen der institutionellen, paratextuellen und textuellen Markierung auftauchen, mit den Rezeptionskompetenzen in Interdependenz stehen. Rezipienten erlernen, Produktionsmodi angemessen zu aktivieren, indem sie die textuellen und paratextuellen Hinweise darauf, welche Lektüre angemessen für einen Text ist, korrekt erkennen. Letztlich entscheidet also ihre Kompetenz im Umgang mit den Gestaltungskonventionen der textuellen Oberflächenmarkierungen darüber, welche Elemente eines Textes oder seines Paratextes Rezipienten als Hinweise auf Fiktion oder Dokumentation betrachten. Dies wirft die Frage auf, welches Set an Eigenschaften notwendig ist für die korrekte – d. h. unter Berücksichtigung aller Kontexte und gemäß den Kriterien von Wahrscheinlichkeit, Angemessenheit und Akkuratess – logisch folgende – Einordnung dieser Merkmale. Bei diesem Prozess sind drei Punkte entscheidend:

Erstens muss ein Rezipient, um eine plausible Hypothese darüber aufstellen zu können, ob ein Text fiktional ist oder nicht, nicht alle, sondern lediglich hinreichend viele Fiktionssignale eines Textes erkennen und decodieren können. So sind manche Signale vielleicht nur für eine sehr kleine Gruppe von Rezipienten erkennbar, andere womöglich redundant. Möglich ist angesichts der Wandelbarkeit konventioneller Gestaltungsverfahren gerade bei audiovisuellen Medienangeboten außerdem, dass sich Hinweise über die Zeit in ihrer Bedeutung für eine angemessene Rezeption verändern. Auch hier muss der kompetente Rezipient dazu in der Lage sein, die historische Diachronizität des Textes zu berücksichtigen, etwaige Änderungen in den Markierungskonventionen zu identifizieren und entsprechend zu interpretieren.

Welche konkreten Kompetenzen zur Decodierung eines Textes notwendigerweise hinzugehören, lässt sich, zweitens, aus einer Differenzierung erkennen, die William Tolhurst aus Paul Grice' Kommunikationstheorie ableitet. Diese zielt drauf ab, die Bedeutung, die ein Sprecher (hier: faktischer Autor) intendiert, von jener zu unterscheiden, die seiner Äußerung (hier: dem Text) von einer kompetenten Rezipientengruppe zugewiesen wird. Vor dem durch Grice skizzierten Hintergrund dieses Ansatzes, dem zufolge ein Sprecher bzw. Autor die eigene Intention schließlich umgesetzt sehen wolle und sich daher im Sprechakt (hier: im Akt der Textgestaltung) immer auch einen Modellrezipienten mitdenke, auf den die eigene Intention gerichtet sei (Grice 1989, S. 86–90) und der, um diese Intention über die Signale der Äußerung (Textgestaltung) erkennen zu können, über ein Set an Kompetenzen verfügen müsse, etabliert Tolhurst, wie bereits erläutert, sein Konzept der Äußerungsbedeutung (utterance meaning): Durch diese Abgrenzung der Äußerungsbedeutung von einerseits der semantischen Bedeutung sowie andererseits der Bedeutung des Sprechers (faktischen Autors) wird also mit der Gruppe der kompetenten Rezipienten eine bedeutungsgenerierende Instanz angenommen. Sie verfügen über die Handhabe, qua korrekter Anwendung jener Eigenschaften, durch deren Erwerb sie sich überhaupt erst dazu qualifiziert hat, der Gruppe anzugehören, einen eigenen Gültigkeitsanspruch in Bezug auf die Bedeutung der Äußerung (des Textes) zu formulieren.

Während die Intention des Autors also immer auf einen Kommunikationspartner, den Rezipienten gerichtet ist, rekonstruiert dieser wiederum, drittens, dessen Intention unter Berücksichtigung der Frage, von welchen rezeptionsseitigen Kompetenzen der Autor unter normalen Bedingungen hätte ausgehen müssen (die er wiederum zu beantworten imstande ist, da er selbst über diese Kompetenzen verfügt). Diese spezifische Autorenintention, die ihre eigene Aktualisierung zur Bedingung ihrer Existenz hat, korrespondiert demnach mit einer selbstaffirmativen Zuweisung von Kompetenzen durch die Modellrezipienten.

Wendet man diese Ergänzung zu Odins Lektüre-Ansatz nun auf die Fiktionalitätsdebatte an, wird deutlich, dass auch hier das Urteil der kompetenten Rezipientengruppe eine eigene Qualität darstellt, durch die sich – in Analogie zur Bedeutungszuschreibung – die Bestimmung von Fiktionalität begründen lässt: Fiktional ist ein Text dann, wenn die

Gruppe der Modellrezipienten durch die Begutachtung der Fiktionssignale und unter der korrekten Anwendung ihrer Rezeptionskompetenzen zu dem Befund gelangt, der Text sei fiktional.

Interessant sind vor diesem Hintergrund Texte, die durch die Gestaltung der Fiktionssignale darauf abzielen, diesen Befund zunächst zu erschweren. Sogenannte Mockumentaries (zur Begriffsgenese vgl. Sextro 2010) etwa sind explizit auf eine vorübergehende Täuschung des Rezipienten hinsichtlich der Autorenintention angelegt, indem sie sich, wie z. B. die französische Produktion *Opération lune* (dt. Kubrick, Nixon und der Mann im Mond, FR 2002, William Karel) für die Erzählung eines fiktiven Inhalts hauptsächlich solcher Markierungen bedienen, die konventionell die Nicht-Fiktionalität eines audiovisuellen Textes signalisieren. Dieser Film beispielsweise nutzt für die Erzählung, nach der der Regisseur Stanley Kubrick durch die US-amerikanische Regierung mit der medialen Aufbereitung der Apollo-11-Mission beauftragt wurde, in der ästhetischen Gestaltung die zeitgenössische konventionelle Kombination von Found-footage-Material, das über einen Voiceover kommentiert wird, und Interviewsequenzen mit sogenannten Zeitzeugen. Bei diesen handelt es sich zum Teil um solche, die dem Zuschauer unbekannt sein dürften, aber auch um öffentlich bekannte Personen wie den damaligen US-amerikanischen Verteidigungsminister Donald Rumsfeld. Ihr Auftreten und die konventionellen Gestaltungsverfahren der Dokumentation verführen dazu, den Text als nichtfiktional zu lesen, wenngleich der extradiegetische Musikeinsatz von bekannten Titeln aus Spielfilm-Soundtracks (z. B. von *The Godfather* [USA 1972, Francis Ford Coppola]) für eine Dokumentation unüblich und die Story insgesamt relativ unplausibel erscheint. Erst der Abspann weist die unbekannten „Zeitzeugen“ als Schauspieler in einer Rollenverkörperung aus und zeigt in kurzen Szenen die Reaktionen der echten Zeitzeugen. Der Film zielt also darauf, den Rezipienten in einen Prozess zu verwickeln, der ständig auf die Frage der korrekten Decodierung ausgerichtet ist; ein besonderes Vergnügen der Rezeption mag deswegen darin bestehen, sich nach der Bestätigung der Zweifel als Mitglied des intendierten medienkompetenten Publikums bestätigt zu fühlen (vgl. Blum 2017).

Einwand 2: Dynamisierung der Lektüre

Der Hinweis auf die Möglichkeit einer Neujustierung oder Anpassung der Lektüre verdeutlicht, dass Odin ebenfalls vernachlässigt, dass ein Rezipient im Rezeptionsprozess zwischen dokumentarisierender und fiktivisierender Lektüre changieren kann. Odins Ansatz erweist sich somit insofern als autonomistisch im Sinne Konrads, als er davon ausgeht, dass die Lektüre, sei sie dokumentarisierender oder fiktivisierender Art, im Prozess der Textrezeption konstant bleibt. Neben den bereits skizzierten Defiziten, die der Autonomismus-Ansatz in Bezug auf die Referenzialisierbarkeit zwischen Fiktion und Realität aufweist (vgl. Kapitel 4.4), fallen vor dem Hintergrund der Frage nach Lektüre-Modi an dieser Stelle zwei weitere Aspekte ins Gewicht: Zum einen ist es denkbar, dass ein Rezipient im Verlauf der Rezeption oder auch in ihrem Nachgang seinen ursprünglichen Lektüremodus korrigiert. So könnte er etwa zunächst auf der Grundlage von solchen Hinweisen, die Odin als Produktionsmodi einer dokumentarisierenden Lektüre beschreibt, also beispielsweise Merkmalen des Vorspanns, dazu stimuliert werden, einen unangemessenen Lektüremodus zu aktivieren, also einen Dokumentarfilm als Fiktion zu lesen oder andersherum. Denkbar ist hier außerdem, dass ein Rezipient, der zunächst eine unangemessene Lektüre des Films aktiviert hatte, indem er seinen eigenen Befund über den Textstatus mit dem Diskurs über den Film nachträglich abgleicht, erst nach der Lektüre eine Korrektur der Lektüre vornimmt.

Zum anderen wird Odins autonomistischer Lektüre-Ansatz dem Umstand nicht gerecht, dass viele Texte sowohl fiktionale als auch nichtfiktionale Elemente enthalten, somit also gerade nicht über eine konstante Lektürehaltung angemessen rezipiert werden können und stattdessen vielmehr von einem kompetenten Rezipienten verlangen, den Lektüremodus stetig zu variieren und an neue stilistische oder inhaltliche Aspekte des Films anzupassen. Somit erweist sich der Lektüre-Ansatz, wie ihn Odin vorschlägt, für eine an der pragmatischen Rezeptionssituation orientierten Fiktionstheorie genau an jenen Stellen als mangelhaft, an denen die vielen möglichen Verflechtungen zwischen Fiktion und Realität den Rezipienten vor besondere Herausforderungen stellen und sich pragmatisch ggf. gerade „eine kommunikative Intentionalität abzeichnet, die in unterschiedlicher Weise darauf ausgerichtet scheint, [...] eine Verunsicherung über

Gattungszuordnungen und den Status der Bilder und Töne zu bewirken“ (Tröhler 2004, S. 154).

Gleichwohl erkennt Odin die Kontingenz des Rezipientenurteils über die Angemessenheit des eigenen Lektüremodus an anderer Stelle implizit an. Schließlich enthält seine These, derzufolge die Textart ausschließlich durch die Lektüre definiert wird, bereits die Prämisse, dass sich bei sich verändernden Lektürevoraussetzungen auch veränderte Lektüremodi ergeben könnten. Dies wird bei Odin etwa dadurch impliziert, dass die Produktionsmodi sich keineswegs auf textimmanente und damit, bei vorausgesetzter Stetigkeit des Textes, unveränderbare Faktoren beschränken, sondern ebenfalls die institutionelle Rahmung, in die die Rezeption eingebettet ist, umfassen. Aufgrund deren Veränderbarkeit wird bereits eine gewisse Dynamisierung mitgedacht. Diese Dynamisierung, die bei Odin nur den Kontext der Rezeption betrifft, lässt sich nun auch auf weitere Variablen der Rezeption übertragen. Denn wie bereits mehrfach angedeutet unterliegen auch die Konventionen der Textgestaltung in allen medialen Präsentationsformen einem Wandel. Stereotype Muster und Darstellungskonventionen werden durch Innovation, technischen Fortschritt oder neue Verknüpfungen permanent variiert (vgl. Schweinitz 2006). Denkt man etwa an die vielfältigen neuen Produktionsmöglichkeiten, die durch die zu Beginn der 2000er-Jahre sich durchsetzende Digitalisierung des Filmbilds geschaffen wurden, und an damit einhergehende Verfahren wie die computergenerierte Bilderzeugung (CGI – *computer-generated imagery*) mit ihren gänzlich neuartigen Methoden der Bildproduktion (vgl. Flückiger 2008; Richter 2008), dann wird schnell deutlich, dass sich Konventionen und Mittel der Textgestaltung einerseits und Rezeptionskompetenzen andererseits weiterentwickeln und gegenseitig anpassen. Für die vorliegende Fiktionstheorie hat dies zur Folge, dass der Prozess der Hypothesenbildung über die Autorenintention als historisch-diachron und damit als abhängig von Konventionen der Textproduktion und -rezeption betrachtet wird. Dass sich Fiktionssignale wandeln, heißt jedoch nicht, dass sich der generelle Befund über die Fiktionalität eines Werks im Zuge der Herausbildung neuer Konventionen und Kompetenzen wandeln muss.

Darüber hinaus lässt Odins Beobachtung, dass der Rezipient im Zuge seiner Lektüre die Textartenbestimmung überhaupt erst vornehme, ebenfalls zu, diesen vorgenommenen

individuellen Befund nachträglich einer Korrektur zu unterziehen, etwa wenn man im Abgleich mit dem Diskurs feststellt, dass man einige der Produktionsmodi respektive Fiktionssignale nicht als solche wahrgenommen oder fehlinterpretiert hat. Denn obwohl die eigentliche Lektüre in diesem Fall fehlgeschlagen sein mag, erlaubt eine solche nachträgliche Justierung des eigenen Befunds dessen Anschlussfähigkeit an einen intersubjektiven Konsens über die Bedeutung und den Status der Darstellung. Somit lässt sich durch eine Erweiterung von Odins Lektüreansatz nicht nur das Phänomen erklären, dass sich Fiktionssignale über die Zeit wandeln – und infolgedessen für einen ‚klassischen‘ Dokumentarfilm wie *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1922, Robert J. Flaherty) der Rekurs auf „Konventionen fiktionaler Filme“ (Hohenberger 1988, S. 119 f.) nachweisbar werden kann –, sondern ebenfalls erläutern, wie sich die individuelle Lektüre intersubjektivieren lässt.

Einwand 3: Die Aussageinstanz

Doch auch mit Blick auf andere Aspekte der Argumentationsführung eröffnen sich bei Odin Unklarheiten. So beschreibt er sein Konzept der Konstruktion eines realen Enunziators durch den Rezipienten als Alleinstellungsmerkmal für die Lektüre nichtfiktionaler Filme, wobei es, so Odin weiter, bei der fiktivisierenden Lektüre kein fiktionales Pendant zum Enunziator gebe, sondern diese sich gerade dadurch auszeichne, dass keine Aussageinstanz gebildet werde, auf die die Bedeutung der Darstellung zurückbezogen werden könne (Odin [1984] 1998, S. 291). Nur dann, wenn der Zuschauer durch die Produktionsmodi nicht dazu veranlasst werde, die dokumentarisierende Lektüre mit Bezug auf den Enunziator zu realisieren, sondern vielmehr erkenne, dass es sich eben nicht um eine Dokumentation handle, werde in der Folge gar kein Enunziator identifiziert, wodurch sich die fiktivisierende Lektüre einstelle.

Unter dem Primat der Frage, „wann oder unter welchen Umständen“ (Eitzen 1998, S. 36) ein Film ein Dokumentarfilm ist, wird die fiktivisierende Lektüre von Odin nur *ex negativo* und in Abgrenzung zur dokumentarisierenden Lektüre begriffen. Dies ist umso erstaunlicher, als Odin selbst in seinem Konzept explizite Bezüge zum Intentionalismus von Searle herstellt, indem er etwa auf Searles Argument der Ununterscheidbarkeit fiktionaler und nichtfiktionaler Textelemente eingeht und diese als Ausgangspunkt für seine rezeptionsorientierte Fiktionstheorie auffasst (Odin [1984] 1998, S. 289 ff.). Denn

während bei Searle fiktionale Rede notwendig von einer Aussageinstanz, einem Produzenten abhängt, der, wie erläutert (s. Kap. 4.1), *vorgibt*, Behauptungen zu äußern, kann es bei Odin dadurch, dass er als Merkmal für die fiktivisierende Lektüre das Fehlen einer Aussageinstanz postuliert, keinen Bezug zu einer autorensseitigen Fiktionsbedingung geben. Durch diese Verengung des fiktionskonstituierenden Kriteriums auf den rezeptionsseitigen Befund über die Abwesenheit eines als real angesehenen Enunziators fehlt Odin im Vergleich etwa zu Tolhursts Modell des hypothetischen Intentionalismus ein Korrektiv für die Angemessenheit der Rezeption, über das sich im Sinne der *utterance meaning* die Kriterien für die notwendigen Kompetenzen einer angemessenen Lektüre durch das Konzept der wechselseitigen Zuschreibung von Kompetenzen und Intentionen definieren lassen. Wenn Odin davon ausgeht, dass für die fiktivisierende Lektüre keine Aussageinstanz (re)konstruiert wird, kann er also keine Kompetenzen für die angemessene Interpretation der Produktionsmodi definieren, da diese immer durch eine Autoreninstanz und deren Projektion eines idealen Modelllesers bestimmt werden. Dadurch werden die Produktionsmodi beliebig; alles, was keine dokumentarisierende Lektüre evoziert, könnte somit möglicherweise ein Produktionsmodus fiktivisierender Lektüre sein – oder eben gerade nicht. Implizit präsupponiert Odin damit ebenfalls eine Dichotomie zwischen dokumentarisierender und fiktivisierender Lektüre, die kein drittes neben sich erlaubt, da das Kriterium – der Enunziator – binär ist: Ist er vorhanden, ist die Lektüre dokumentarisierend; ist er abwesend, ist sie fiktivisierend. Denkbar sind jedoch durchaus nichtdokumentarische Filme, die ebenfalls nichtfiktional sind. So ist keineswegs klar, dass etwa Videokunst notwendig fiktional oder nichtfiktional sein und entsprechende Lektüremodi evozieren sollte.

Der Fokus von Odins Theorie einer bedeutungsevozierenden produktiven Rezeption liegt unbestreitbar bei der dokumentarisierenden Lektüre. Gleichwohl bleibt die damit einhergehende Konsequenz für eine Fiktionstheorie, nämlich seine Konzeption einer fiktivisierenden Lektüre ohne Aussageinstanz, aus genannten Gründen ungenau.

Versucht man nun, Odins auf den Dokumentarfilm gerichteten Ansatz in Kongruenz zum oben skizzierten hypothetischen Intentionalismus zu bringen, muss man sich nicht nur der Frage zuwenden, was Odin genau damit meint, wenn er von einer filmischen

Aussageinstanz spricht, die die Rezipienten (bei Odin ja ausschließlich im Zuge der dokumentarisierenden Lektüre) als Enunziator einer Aussage anerkennen, sondern auch jener, was überhaupt mit ‚Aussage‘ in Bezug auf den (Dokumentar-)Film gemeint sein kann. Schließlich ist die Konzeption einer Aussage für einen Film schwierig zu leisten, besteht ein Filmbild – im Gegensatz zu einer (schrift-)sprachlichen Proposition – doch aus einer Vielzahl informationstragender Einheiten und Bedeutungsebenen. Was die filmische Aussage eines Bildes (oder, Odin bleibt dabei vage, einer Reihe von Filmbildern, einer Sequenz oder eines kompletten Films) sein kann, ist nicht zuletzt dadurch keinesfalls offensichtlich. Was also ist eine filmische Aussage, wodurch konstituiert sie sich und wodurch unterscheidet sie sich von einer Behauptung?

Gottfried Gabriel versteht unter der Aussage eines (literarischen) Textes das, was er auch als „Gesamtillokution“ (Zipfel 2001, S. 59) beschreibt und womit er einen über einzelne Behauptungen innerhalb eines Textes hinweggehenden Aussagetypus meint, der gewissermaßen an der Spitze einer „Illokutionshierarchie“ (Schmidt 1973, S. 150) steht, letztlich also so etwas wie eine übergeordnete und für den kompletten Text gültige Aussage ist. Diese aus einem Text zu extrahierende Gesamtthese nennt Gabriel – im Gegensatz zu den einzelnen Behauptungen, die ein Text etwa in einem Satz aufstellen kann – eine „Aussage“ (Gabriel 1975, S. 95). Der Unterschied zwischen diesen beiden Kategorien besteht darin, dass der Sprecher einer Behauptung die Beweislast für ihren Wahrheitsanspruch trägt, sie also verifizieren können muss. Der Sprecher einer Aussage hingegen trägt die Beweislast nicht; gegen sie müsste vielmehr ein Gegenbeweis aufgestellt werden.

Ein Werk, das auf Grund einer These (oder mehrerer sich nicht widersprechender Thesen) Wahrheitsanspruch erhebt, stellt keine Behauptung auf, aber es macht eine Aussage. Dies heißt nun insbesondere, daß es für die Wahrheit seiner These (Thesen) nicht argumentiert. Jedoch fordert es uns (den Leser) auf oder sogar heraus, den Wahrheitsanspruch zu beurteilen[.] (Gabriel 1975, S. 95)

Durch eine solche Hierarchisierung einzelner textueller Aussagen ließen sich nun zwar unterschiedliche, durchaus auch divergierende oder gar widersprüchliche Aussagen in ein Verhältnis zueinander setzen und in einer verdichteten These konsolidieren. Doch unterliegt auch Gabriel mit diesem Ansatz zur Hierarchisierung und Bündelung einzelner textueller Thesen dem Autonomismusproblem, das bereits in Bezug auf Konrad erörtert

wurde, da er unabhängig von einzelnen Textelementen und ihrer Wahrheitswertfähigkeit einen Text immer als Ganzes als fiktional oder nichtfiktional betrachtet, somit also jede weitere Binnendifferenzierung zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Elementen eines Textes verwischt. Gleichwohl erkennt er durchaus an, dass es innerhalb eines fiktionalen Textes auch nichtfiktionale Rede geben kann (und oft gibt); für ihn bleibt der gesamte Text jedoch fiktional. Seine Erklärung dafür, weshalb Gewissheiten, Überzeugungen oder Ansichten, die innerhalb solcher fiktionalen Darstellungen verbreitet werden, auch außerhalb der Fiktion Gültigkeit erlangen können, setzt also nicht bei der Verknüpfung von fiktionalen mit nichtfiktionalen Elementen an, sondern hebt ausschließlich auf die „Aussage“ ab:

Mit Gabriels Entwurf lässt sich auch erklären, warum es möglich ist, dass ein Autor mit einem fiktionalen *Text* durchaus etwas über die Realität sagen kann: Auch wenn die einzelnen Sätze fiktional sind, kann sich durch Interpretation des Gesamttextes eine „These“ gewinnen lassen, die eine gewisse Art von „Wahrheitsanspruch“ stellt. (Eder 2008b, S. 35, Fn. 50, Herv. i. Orig.)

Gabriels Ansatz bindet demnach ebenfalls die Rezeptionskompetenzen verstärkt ein, da er dem Leser (und – darauf sei an dieser Stelle erneut hingewiesen – nur um den handelt es sich hier, und nicht etwa schon um einen Zuschauer) die Fähigkeit zuschreibt, eine Gesamtthese, eine Aussage aus dem Text zu extrahieren. Trotz dieser Einbindung des Lesers und seiner Kompetenzen handelt es sich bei Gabriels Ansatz nach wie vor um einen intentionalistischen, da auch er die Konstitution fiktionaler Rede in eine direkte Abhängigkeit zu der illokutionären Kraft setzt, mit der sie geäußert wird. Die Kritik bemängelt an Gabriels Ansatz häufig einen Mangel an Differenzierungsschärfe zwischen seinen einzelnen Theoriebausteinen: „Das Problem ist wohl, daß Gabriel versucht, diese zum Teil nicht explizit unterschiedenen Elemente in eine allzu konzise, sich mit metaphorischen Ausdrücken behelfende und damit letztlich undeutliche Definition zusammenzudrängen.“ (Zipfel 2001, S. 203).

Ganz Ähnliches scheint Odin für den dokumentarischen Film im Sinn zu haben. Denn sein Enunziator ist bei ihm kein volatiles Konstrukt, das sich in Abhängigkeit einzelner Textpassagen konstituierte, sondern ihm wird der Deutungsanspruch auf den gesamten Text zugeschrieben. Somit kann auch Odin sein Konzept einer filmischen Aussage im Sinne Gabriels nur als Gesamtthese denken und läuft dadurch ebenfalls Gefahr, die

vielfachen Möglichkeiten von Verknüpfungen, Aneinanderreihungen oder Vermengungen fiktionaler und nichtfiktionaler Elemente zu vernachlässigen.

In Searles Ansatz ist die Möglichkeit einer solchen Vermengung dagegen angelegt. Indem er fiktionale Rede an eine bestimmte Intention, mit der einzelne Behauptungen geäußert werden, bindet, bietet Searle eine Erklärungsmöglichkeit dafür, wie fiktionale und nichtfiktionale Elemente eines Textes nebeneinanderstehen können: So macht Eva Konrad darauf aufmerksam, dass die Korrelation zwischen Intention und Fiktionalität eine Reihung faktischer und fiktionaler Elemente insofern ermögliche, als die fiktionskonstituierende Intention sich auf einzelne Elemente eines Textes, bei (schrift-)sprachlichen Texten also etwa Behauptungen, beziehen lasse, wodurch Searles Intentionalismus dem Kompositionalismus zuzurechnen sei, der – anders als etwa Andereggs Autonomismus oder Whites Panfiktionalismus – berücksichtige, dass fiktionale Texte, etwa durch nichtfiktionale Elemente, auf die Überzeugungssysteme der Rezipienten einwirken könnten (vgl. Konrad 2014a, S. 276–288). Auch wenn Searles Kriterium des illokutionären Akts aus genannten Gründen problematisch bleibt, ist seine Idee, die fiktionskonstituierende Intentionalität auf einzelne Elemente eines Textes und nicht (oder nur nachrangig) auf dessen Gesamtheit zu beziehen, ein entscheidender Hinweis dafür, wie sich ein Nebeneinander von Fiktion und Nicht-Fiktion theoretisch beschreiben lässt.

Eine textuelle Aussage im Anschluss an Odin und Searle soll daher in der Folge immer in Abhängigkeit zu einzelnen Textelementen verstanden werden, sodass unabhängig vom Gesamteindruck des Textes berücksichtigt werden kann, inwieweit ein solches Element als fiktional oder nichtfiktional zu gelten hat. Denn eine Reduktion auf eine Gesamtthese wird der Komplexität, die ein Text durch Verquickungen von fiktionalen und nichtfiktionalen Elementen haben kann, nicht gerecht.

Offen bleibt noch immer, wie eine solche filmische Aussage, die sich nun also nicht auf den gesamten Film, sondern immer nur auf einzelne textuelle Elemente zurückführen lässt, in Anbetracht der vielfältigen informationstragenden Bausteine, die bereits ein einzelnes Filmbild enthält, gefasst werden kann. Noël Carroll, nach dessen Fiktionsverständnis – ähnlich wie bei Currie – der Autor bei der Produktion eines Textes ein bestimmtes Rezeptionsverhalten mitdenkt, schlägt vor, diese einzelnen Bausteine als

sinntragende Versatzstücke eines Textes analog zu Propositionen in literarischen Texten zu verhandeln:

[F]ictions are stories that authors intend readers, listeners, and viewers to imagine. Fictions are comprised of sentences and other sense-bearing vehicles (like televisual images) that *communicate propositions* to audiences, which propositions the author of the fiction intends the audience to imagine or to entertain in the mind unasserted as a result of the audience's recognition of the author's intention that that is what they are meant to do. In making a fiction, an author is creating an *assemblage of propositions* for prospective readers, viewers, and listeners which the author intends them to entertain in thought. (Carroll 1998, S. 273 f., Herv. CK.)

Eine ähnliche Zuschreibung findet sich auch bei Gertrud Koch, die implizit voraussetzt, dass auch audiovisuelle Fiktionen Behauptungen transportieren, ohne dies jedoch zu explizieren: „Die Fiktion [und hier spricht sie von filmischer Fiktion, CK] ist [...] insofern experimentell, als es notwendig offen bleibt, wie und wo *Behauptungen* über die Wirklichkeit oder Übertragungen auf diese vorgesehen oder vorgenommen werden“ (Koch 2009, S. 141, Herv. CK).

Doch die Rede von Behauptungen und Propositionen scheint in Bezug auf filmische und andere mediale Darstellungen irreführend. Denn Aussagen mit propositionalem Gehalt lassen sich bei genauerer Betrachtung nur *über* alle Formen textueller Darstellungen machen, nicht aber notwendig *durch* sie. Man kann also etwa eine filmische Darstellung insofern in Sprache übersetzen, als man sie nacherzählt, also letztlich die Filmbilder, ihre Zusammenhänge und Folgen, ihre paratextuellen Verweise sowie ihre Tonelemente usf. durch Sprache beschreibt und damit paraphrasiert. Das heißt aber keineswegs, dass durch die Filmbilder selbst Behauptungen aufgestellt würden, denen ein propositionaler Gehalt innewohnte.

Ergänzend zu Odin, bei dem die Beschaffenheit der Aussage weitgehend offenbleibt, finden sich hier zwei mögliche Antworten: Zum einen lässt sich eine filmische Aussage, die wir als Rezipienten im Zuge unserer dokumentarisierenden Lektüre einem realen Enunziator zuschreiben, über den indexikalischen Bezug des Filmbilds zu seinem vorfilmischen Gegenstand (vgl. Kessler 1998, S. 63) beschreiben, zum anderen lässt sie sich über ihre Funktion für die Rezeption denken, die darauf ausgelegt ist, wie mit dem nichtpropositionalen Wissen umzugehen ist.

Einwand 4: Indexikalität

Im Sinne einer indexikalischen Referenz nach Bazin und Wollens (1969) wäre eine filmische Aussage dann einem realen Enunziator nach Odin zuzuordnen, wenn das Bild und sein Gegenstand sowohl durch das Verursacherprinzip als auch durch das Ähnlichkeitsprinzip miteinander verbunden sind. Bazin hat das Verursacherprinzip für das fotografische Bild vor dem Hintergrund einer technisch induzierten „Wirklichkeitsübertragung“ (Bazin [1945] 2009, S. 37) verstanden. Demzufolge verursacht der reale Gegenstand, indem er eine ausgelöste physikalische Reaktion innerhalb der Apparatur beeinflusst, bei der Lichtstrahlen, die der Gegenstand reflektiert, auf ein lichtempfindliches Material projiziert und dort gespeichert werden, seine eigene Transformation in ein anderes Sein, nämlich in sein fotografisches Abbild. Zwar ist der Gegenstand mit seinem Abbild dadurch nicht identisch, doch weil der technische Abbildungsprozess den Gegenstand automatisch und dadurch direkt kausal zu seinem Abbild in Bezug setzt, entsteht notwendig eine Ähnlichkeit zwischen ihnen. Diese Prinzipien von Kausalität und Ähnlichkeit sind für Bazin die Bedingungen für die Indexikalität eines Bildes. Dass der Gegenstand mit seinem fotografischen Abbild untrennbar verbunden ist, bleibt für Bazin die Ursache hinter der Illusionskraft, die sowohl das photographische Bild als auch später das Filmbild entfalten können (vgl. Bazin [1945] 2009, S. 39 f.; später Wollen 1969; Barthes [1980] 2009).

Bezogen auf die Form der Aussage im Zusammenhang mit der dokumentarisierenden Lektüre nach Odin stünde die Indexikalität des Bildes hier gewissermaßen als Beweis, oder besser: als Produktionsmodus, seiner eigenen dokumentarischen Qualität. Im Zuge der dokumentarisierenden Lektüre würde man also eine filmische Aussage dann einem realen Enunziator zuschreiben, wenn man im Filmbild als Träger der Aussage ein indexikalisches Verhältnis zum außerfilmischen Gegenstand erkennt. Doch unabhängig davon, wie sich ein indexikalisches Konzept einer Bildtheorie im Detail modulieren lässt, bleibt es als Kriterium für die Konstitution einer Aussage im Rahmen der dokumentarisierenden Lektüre nach Odin unzureichend. Denn jede Theorie der Indexikalität, die sich auf ein direktes Kausal- und Ähnlichkeitsverhältnis zwischen dem Gegenstand und seinem fotografischen Abbild bezieht (vgl. u. a. Stiegler 2008), ist mindestens mit zwei Einwänden konfrontiert.

Wie Vinzenz Hediger anmerkt, bleibt zum einen unklar, weshalb Bazin der Herkunft des fotografischen Bildes, zumal der technischen, so große Auswirkungen auf seine Wirkmacht zuschreibt. Vielmehr seien es andere Faktoren, bei Hediger solche, die an Odins Produktionsmodi erinnern, die die Effekte eines (Film-)Bildes auf den Rezipienten lenkten:

Dann wieder erinnert man daran, dass Wahrheits- und Geltungsansprüche von Photographien ohnehin institutionell verfasst sind [...]; die im Grunde nach wie vor anhaltenden Schwierigkeiten der Geschichtswissenschaft, Photographien und Filme als Quellen anzuerkennen, ließen sich als weiterer Beweis dafür anführen, dass die Indexikalität ihre viel beschworene Plausibilisierungswirkung nur unter bestimmten diskursiven und institutionellen Voraussetzungen entfalten kann. (Hediger 2006, S. 3)

Zum anderen wird der Ansatz, den indexikalischen Bezug eines Bildes zu seinem Gegenstand als Mittel einer filmischen Aussage eines Dokumentarfilms zu begreifen, durch die Manipulations- und, genereller, vielfältigen Produktionsmöglichkeiten von Bildern unterlaufen. Denn spätestens seit der Digitalisierung, in deren Verlauf Bilder nicht mehr in Bazins Verursacherprinzip, das auf ihre technische Herstellung zurückgeht, eingebettet sein müssen, sondern durch die Berechnung und Anordnung digitaler Pixel in einer Rastergrafik ohne gegenständliche Vorlage entstehen können, wird ein indexikalischer Kausalbezug zwischen Darstellung und Dargestelltem hinfällig.⁴⁰

Neuere Ansätze, die den Begriff der Indexikalität nicht aufgeben wollen – etwa deshalb, weil in ihr eine Antwort darauf vermutet wird, weshalb das fotografische Bild in Bezug auf spezifische Wahrnehmungseffekte einen „privilegierten perzeptuellen Status“ (Hediger 2006, S. 3) innehat – binden die Kriterien von Indexikalität daher stärker an den Effekt, den Bilder hervorrufen, als an die Ursache ihrer Entstehung oder die Ähnlichkeit mit den abgebildeten Gegenständen. Insbesondere vor dem Hintergrund einer auf die Rezeptionsleistung gerichteten Dokumentarfilmtheorie wie jener Odins scheint diese Fokussierung auf die Funktionen von Aussagen auch hier vielversprechend, zumal hierdurch nicht nur das Kausalprinzip der Bildentstehung negiert werden kann, sondern auch deshalb, weil eine funktionalistische Perspektivierung der Aussage zusätzlich dazu

⁴⁰ Praktiken der Manipulation fotografischer Bilder bereits vor der Digitalisierung finden sich versammelt bei Fineman (2012).

auch noch eine transmediale Anwendbarkeit verspricht: Denn suchte man das Kriterium einer Aussage nach Odin für den Dokumentarfilm in der Indexikalität seiner Bilder, müsste man analog dazu für Texte anderer Präsentationsformen erneut eigene Aussagekonzepte denken, die komplementär zum Kriterium der Indexikalität zu konturieren wären, und liefe damit ein weiteres Mal Gefahr, einer medienspezifischen statt einer transmedialen Fiktionalitätstheorie das Wort zu reden.

4.5 Fiktion als Textfunktion

Es wurde gezeigt, dass der Ansatz, über die indexikalische Beziehung zwischen dem fotografischen Bild und seinem Gegenstand die Beglaubigung einer filmischen Aussage herzuleiten, nicht zuletzt wegen der vielfältigen Möglichkeiten, Bilder zu manipulieren oder ohne gegenständliche Vorlage zu produzieren, zu scheitern droht. Nichtsdestoweniger scheint es, dass wir solchen Bildern, hinter denen wir einen indexikalischen Bezug zu ihrem Gegenstand vermuten, eine dokumentarische Qualität zuschreiben. Damit verschiebt sich die Frage der Indexikalität insofern, als nicht länger die Genese des Verhältnisses zwischen Gegenstand und Darstellung, also etwa, wie bei Bazin, der technische Herstellungsprozess, der durch den Gegenstand womöglich automatisch beeinflusst wird, eine Rolle spielt, sondern stattdessen entscheidend ist, ob und wie wir als Rezipienten einem Bild eine direkte außerfilmische Referenz nachträglich zuschreiben – unabhängig davon, ob es im Bazin'schen Sinne einen indexikalischen Bezug zu seinem Gegenstand hat. Es ist damit die Funktion, die ein (Film-)Bild für den Rezipienten erfüllt, die dafür, ob es eine Aussage im Sinne Odins trifft, entscheidend ist. Deutlicher wird diese Unterscheidung zwischen Indexikalität nach Bazin und Funktionalität durch einen zweiten Blick auf den oben behandelten Fall der abgelehnten Verfügungsklage gegen den Vertrieb einer Szene aus dem Spielfilm *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* (vgl. Kap. 3.2).

Im Fall des Spielfilms argumentierte das Landgericht München unter anderem damit, dass durch die Besetzung der Rollen durch Schauspieler eine Verfremdung einsetze, durch die die Darstellung fiktionalisiert werde. Letztlich spricht das Gericht dem Film damit Indexikalität ab, wodurch es dessen Fiktionalität als erwiesen ansieht. Im Umkehrschluss heißt das, dass das Gericht zumindest implizit den Standpunkt vertritt, nur solche (Film-)Bilder, die einen indexikalischen Bezug zu ihrem dargestellten

Gegenstand aufweisen, könnten eine Aussagekraft über die außerfilmische Realität entfalten und wahrheitswertfähig sein. Wenn die Witwe Jürgen Pontos dagegenhält, weder sie noch ihr verstorbener Mann oder ihre Familie müssten eine aus ihrer Sicht ehrverletzende Darstellung dulden, dann beruft sie sich hingegen auf die Effekte, die sie durch den Film beim Rezipienten ausgelöst sieht, der, so ließe sich Pontos Sorge vielleicht zusammenfassen, unabhängig von der Indexikalität der Bilder die filmische Darstellung der Tötung Jürgen Pontos in *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* als *in der Sache korrekt* betrachtet. Demnach erfüllte der Film also für die Rezipienten die Funktion, die Umstände des Attentats wirklichkeitsgetreu darzustellen. In Odins Terminologie hieße das, dass die Aussage, die die Zuschauer dem Enunziator im Zuge der dokumentarisierenden Lektüre zuschreiben, nicht von der Indexikalität des Bildes abhängt, sondern vielmehr davon, welche bedeutungstragenden Elemente des Bildes als gültig auch in der außerfilmischen Realität *aufgefasst* werden. Unabhängig von propositionalem Gehalt, indexikalischer Referenz, semiotischer Codierung, semantischen Bezügen oder Ähnlichem geht es ausschließlich um die Funktion, die eine Aussage, in welcher medialen Präsentationsform sie auch verfasst sein mag, für die Rezipienten einnimmt.

Odins rezipientenorientierter Ansatz zur Bestimmung des Dokumentarischen im Film erweist sich für eine transmedial ausgerichtete Fiktionstheorie auf der Basis des hypothetischen Intentionalismus, die auf einer wechselseitigen Zuschreibung von autorensseitigen Intentionen und rezipientenseitigen Kompetenzen basiert, aus mehreren Gründen als hilfreich. Interessant ist dabei in erster Linie Odins Beschreibung der Rezeption als Lektüre, die, stimuliert durch verschiedene textuelle, paratextuelle und institutionelle Signale – sogenannte Produktionsmodi – den Rezipienten zu einer spezifischen Rezeptionshaltung anhalten. Für Odin ist diese Lektürehaltung nun ausschlaggebend dafür, ob wir einen Film als dokumentarisch anerkennen oder nicht. Wir tun dies dann, wenn wir die filmischen Aussagen einer Aussageinstanz, einem Enunziator, zuschreiben, den wir – im Gegensatz zum hypothetischen Autor, der als Textfunktion ein Konstrukt ist, das auf der Grundlage eines Zusammenspiels zwischen Textmerkmalen und Rezeptionskompetenzen durch die Rezipienten entwickelt wird – als reale Person hinter dem Film anerkennen. Nur wenn wir diese Zuschreibung vornehmen, erkennen wir die filmischen Aussagen insofern als wahrheitswertfähig an, als wir ihnen

einen direkten Bezug zur außerfilmischen Welt zusprechen. Bei Odin ist dieser Bezug (zumindest implizit) indexikalischer Natur: Das Verhältnis zwischen Gegenstand und Darstellung fußt auf den Prinzipien von Kausalität und Ähnlichkeit, das (Film-)Bild referenziert gewissermaßen direkt auf das außerfilmische Objekt, das es zeigt.

Für eine transmediale Fiktionstheorie ist Odins Ansatz trotz der genannten Schwächen und Unklarheiten deshalb von großem Interesse, weil er – wenn auch vornehmlich für den Dokumentarfilm – einerseits den Gegenstandsbereich auf den Film erweitert und weil er andererseits die Rezeption als entscheidendes Kriterium der Bestimmung der Textqualität heranzieht: Nach Odin konstituiert die Rezeption durch die Projektion der Aussagekompetenz auf einen Enunziator die dokumentarische Lektüre und bringt damit die Qualität des Dokumentarfilms überhaupt erst hervor. Mit den hier vorgeschlagenen Ergänzungen wird Odins Ansatz somit zu einer anschlussfähigen und nutzbaren Erweiterung für das oben bereits erläuterte Konzept des hypothetischen Intentionalismus. Denn letztlich eint die beiden Modelle die Bedeutung, die der Rezeption bei der Konstitution von Fiktion respektive von nichtfiktionaler, faktualer Textqualität beigemessen wird. Mit Odins Ansatz lässt sich nun darüber hinaus die reziproke und dynamische Konventionalisierung von Rezeptionskompetenzen und den Gestaltungsmerkmalen eines Textes, die unter bestimmten Voraussetzungen als Produktionsmodi fungieren, erläutern. Zudem liefert er durch die These, der zufolge ausschließlich die Lektüre bedeutungsgenerierend sei, gleichzeitig einen Hinweis darauf, dass Befunde darüber, ob Texte fiktional oder nichtfiktional sind, vom Kontext der Rezeption abhängen, also etwa von Hinweisen, die die Hypothese über die faktische Autorenintention beeinflussen, und dass damit jedes Fiktionsverständnis historisch-diachron sein muss. Dort, wo der aus der Hermeneutik abgeleitete und auf ein Fiktionsmodell übertragene hypothetische Intentionalismus offenlassen muss, welche Form der intentionalen Haltung ein kompetenter Rezipient für den hypothetischen Autor rekonstruiert, lässt sich nun Odins Begriff der filmischen Aussage verwenden. Damit lässt sich gleichzeitig ein Text in einzelne Bestandteile unterteilen, die als selbstständige Versatzstücke im Sinne von Konrads Kompositionalismus (s. Fn. 28) Gegenstand des Rezeptionsprozesses werden. Es wurde bereits gezeigt, dass eine indexikalische Referenz zwischen Filmbild und dargestelltem Objekt kein ausreichendes Kriterium für den Aussagebegriff bereithält. Offen bleibt nun, wie die Funktion, mit der wir stattdessen eine

filmische Aussage belegen, zu konturieren ist. Hierzu soll zunächst ein Blick auf Kendall Waltons Ansatz gerichtet werden, der die Idee der rezeptionsseitigen Funktionalisierung von Texten als Fiktionen ganzheitlich denkt.

Kendall Walton zufolge ist ein Objekt dann fiktional, wenn es in seiner Eigenschaft als Requisit (die Übersetzung von *prop* in ‚Requisit‘ wird hier von Alexander Bareis übernommen, vgl. Bareis 2008, S. 19; 34) der Funktion nachkommt, ein spezifisches Imaginationsspiel (Walton 1990, S. 102) zu initiieren. Prinzipiell können für Walton alle intelligiblen Objekte als Requisit fungieren. Auch und gerade Texte sind hiervon nicht ausgeschlossen. Für Walton können Romane, Filme, aber auch Gemälde, Skulpturen, Fotografien oder Theaterstücke solche Requisiten sein, denn die Beschaffenheit des Requisites tritt vollständig hinter seiner Funktion als Auslöser für das Imaginationsspiel zurück.

Waltons Ausgangspunkt zur Beschreibung dieses *game of make-believe* ist die menschliche Fähigkeit zur Imagination. Damit meint er zunächst im weitesten Sinne, sich Vorstellungen von Zuständen machen zu können, die von unserer Realität, die wir durch unsere Sinnesorgane wahrnehmen, abweichen. Für seine Zwecke will er diesen Begriff der Imagination allerdings eingeschränkt verstanden wissen und präzisiert ihn daher in dreierlei Hinsicht:

Es geht Walton darum, (1) eine Differenzierung zwischen absichtlicher und spontaner („deliberate“, „spontaneous“) Imagination vorzunehmen (Walton 1990, S. 13). Erstere hängt ausschließlich vom dem die Imagination betreibenden Individuum ab und hat sich aus dessen eigenem Antrieb entfaltet. Man könne sich, so Waltons Beispiel, vorstellen, man sei reich und berühmt. Charakterisierend für diese Form der Imagination ist für Walton, dass es schwerfällt, ihre impliziten Propositionen für wahr zu halten, da derjenige, der sich in sie verstrickt, den unmittelbaren Beweis ihrer Falschheit als Ausgangspunkt für ihre Entfaltung nimmt. Man stellt sich also Zustände vor, die von der subjektiven Realität abweichen. Für Waltons Zwecke ist diese Form der Imagination allerdings unerheblich. Viel wichtiger ist die „spontane“ Imagination, die sich dadurch kennzeichnet, dass sie sich gewissermaßen als unabhängig vom eigenen Willen erweist („independence of the will“, ebd., S. 14) und durch äußere Stimuli angestoßen sein muss. Ihr Ausgang ist ungewiss; analog zur Unvorhersehbarkeit der Ereignisse in der Welt

können uns spontane Imaginationen überraschen. Sie nehmen dadurch einen *Spielcharakter* an, können sich demnach entwickeln und verändern. Im Folgenden geht es ausschließlich um solche spontanen Formen der Imagination.

Außerdem unterscheidet Walton (2) zwischen dominanten und latenten Imaginationen („occurrent“, „nonoccurrent“, ebd., S. 16). Um diese Unterscheidung zweifelsfrei zu pointieren, greift Walton auf eine Analogie zurück, die in der Philosophie des Geistes konsensualisiert ist, nämlich auf die zwischen den beiden Zuständen „etwas glauben“ und „die Disposition haben, etwas zu glauben“ (vgl. u. a. Newen 2013, S. 10). So kann jemand beispielsweise glauben, dass es regnet, ohne dabei gleichzeitig glauben zu müssen, dass Regen überwiegend aus Wasser besteht. Das bedeutet nicht, dass man die zweite Proposition („dass Regen überwiegend aus Wasser besteht“) nicht für wahr hält; es bedeutet lediglich, dass sie im Prozess der Entwicklung der *Überzeugung, dass es regnet*, keine Rolle spielt. Man hat also die Disposition, zu glauben, dass Regen überwiegend aus Wasser besteht, aktiviert diese aber nicht. Nach Walton verhält es sich mit Imaginationen ebenso. Da sie keine kontinuierlichen Abfolgen von einzelnen Ereignissen sind, sondern vielmehr einen Systemzusammenhang, eine ‚Welt‘ ausbilden, wäre es falsch, sich nur auf die dominanten Propositionen der Imagination zu berufen. Waltons Imaginationsbegriff umfasst demnach alle dominanten und latenten Propositionen gleichermaßen. Insofern sind auch alle Annahmen, die aus den dominanten Propositionen logisch folgen, wahr, solange aus dem Requisit keine anderen Angaben dazu abgeleitet werden.

Zuletzt betont Walton, dass es (3) neben der individuellen auch eine kollektiv-soziale Imaginationsform gibt („*Solitary and Social Imaginings*“, ebd., S. 18; Herv. i. O.), ein Imaginationsspiel also, an dem mehrere Personen beteiligt sind. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass es regelgeleitet vonstattengeht. Die Regeln, nach denen ein solches Imaginationsspiel vonstattengeht, können im Vorfeld explizit vereinbart worden sein – etwa in Form einer verbalen Aufforderung („Lass uns vorstellen, dass jeder Baumstumpf ein Bär ist!“), sie können aber auch durch Konventionen festgelegt worden sein. Wenn ein Imaginationsspiel durch solche konventionalisierten Regeln angeleitet wird, die in der Gesellschaft weitreichende Anerkennung finden, dann nennt sie Walton ‚Repräsentationen‘ („representations“, ebd., S. 51). Die Figur des Sherlock Holmes wäre nach Waltons Verständnis beispielsweise eine solche Repräsentation, da jeder, der

hinreichende Kompetenzen bei der Rezeption von den Romanen Conan Doyles und deren Verfilmungen mitbringt, dazu aufgefordert ist, sich einen englischen Detektiv vorzustellen – ohne dass dies explizit formuliert werden müsste.

In beiden Fällen fungieren die Objekte, die das Imaginationsspiel anstoßen – also der Baumstumpf oder die Darstellung der Figur Sherlock Holmes – als ‚Requisiten‘. Damit ein Objekt die Funktion eines Requisites annimmt, müssen also folgende Bedingungen erfüllt werden: Es muss (a) intelligibel, also wahrnehmbar sein, (b) ein spontanes Imaginationsspiel auslösen, das (c) gewissen Regeln (entweder explizit vereinbart oder konventionalisiert) folgt und (d) dadurch nicht individuell, sondern kollektiv-sozial stattfindet.

Zur Veranschaulichung der Funktion eines Requisites soll in Abgrenzung dazu kurz Waltons Begriff des *prompter* (im Folgenden ‚Auslöser‘, vgl. Bareis 2008, S. 34) erläutert werden: Ein ‚Auslöser‘ ist ein Objekt, das direkt zur Imagination anregt, die im Gegensatz zum Imaginationsspiel, das durch ein Requisite getriggert wird, keinen Regeln unterliegt. Waltons anschauliches Beispiel hebt diese Unterscheidung hervor: Wenn jemand durch den Wald läuft und einen Baumstumpf sieht, der ihn an einen Bären erinnert, dann stellt sich eine Imagination ein. Der Spaziergänger imaginiert, dass der Baumstumpf ein Bär ist. Der Baumstumpf ist somit ein Auslöser. Da er allerdings nicht Teil eines Regelwerks ist, der Spaziergänger also nicht gemäß der Regel „Wenn Du einen Baumstumpf siehst, dann stell’ Dir vor, er sei ein Bär“ imaginiert, ist er in diesem Fall kein ‚Requisite‘.

Wenn Requisiten nun ein regelgeleitetes, spontanes und kollektiv-soziales Imaginationsspiel, ein *game of make-believe* auslösen, dann ist das nach Waltons Terminologie eine Fiktion. Im Rahmen dieses regelgeleiteten Imaginationsspiels generieren sich nun „fiktionale Wahrheiten“. „When it is ‚true in a game of make-believe‘, as we say, that [p], the proposition that [p] is fictional, and the fact that it is fictional is a fictional truth“ (Walton 1990, S. 35). So kann ein Kind, das in ein Spiel involviert ist, in dem Sandhaufen als Burgen gelten, mit einem dezidierten Wahrheitsanspruch behaupten, dass es eine Burg baue, obschon es lediglich Sand vor sich aufhäuft. Es handelt sich bei der Behauptung nämlich um eine fiktionale Wahrheit.

Zusammenfassend bedeutet das, dass wir es nach Walton genau dann mit einer Fiktion zu tun haben, wenn folgende drei Voraussetzungen erfüllt werden:

(1) Eine Person mit der Fähigkeit zur Imagination (2) nimmt ein Objekt als Requisit wahr und (3) behandelt es gemäß den Regeln eines Imaginationsspiels, die entweder explizit oder durch Konventionalisierungen intersubjektiv, also kollektiv-sozial, etabliert wurden.

Der kommunikative Kontrakt besteht nun genau in dieser Haltung, die die Rezipienten dem Requisit gegenüber einnehmen: Indem das Angebot des Requisites, das darin besteht, das regelgeleitete Imaginationsspiels zu beginnen, akzeptiert wird, wird der kommunikative Kontrakt geschlossen. Uri Margolin betont vor diesem Hintergrund erneut den funktionalistischen Fokus in Waltons Fiktionskonzept:

Walton's approach is functional, rather than substantive or formal, institutional and appreciator- (=reader) oriented. To him, fiction consists not in any special non-existent worlds and entities, but in a special way in which ordinary readers and spectators cognitively and emotionally process, respond to or use such actual worlds as texts, films, stage performances and paintings. (Margolin 1992, S. 103)

Das Requisit offeriert also ein Angebot zu einem spezifischen Modus der Rezeption, nämlich zur beschriebenen Form der Imagination. Gleichzeitig liefert es das Regelwerk, das diese Imagination anleitet. Dieses Imaginationsspiel bildet also den Kern des kommunikativen Kontrakts.

Dass ein zum Imaginationsspiel einladendes Requisit bei Walton auch ein Film oder ein anderer audiovisueller Text sein kann, liegt auf der Hand. Die Frage muss allerdings lauten, ob das oben beschriebene Imaginationsspiel gleichbedeutend mit ‚Fiktion‘ ist, wie es Walton vorschlägt. Die Unschärfe in Waltons Theoriebildung liegt nämlich unter anderem darin, dass er keine Differenzierung zwischen der Beschaffenheit von Artefakten oder Objekten, die als Requisiten fungieren können, vornimmt. Nach Walton wäre beispielsweise ein Foto unter den genannten Umständen hinsichtlich seines Potenzials zum Auslösen des Imaginationsspiels genauso zu behandeln wie ein Spielfilm. Diese Begriffsunschärfe ist allerdings unbefriedigend. Denn trotz dieser Verschiebung des Fiktionskriteriums von der Textoberfläche oder der autorenintentionalen Haltung auf die Funktion eines Textes für die Rezeption bleibt Waltons Theorie letztlich die Antwort

darauf schuldig, wodurch ein Objekt die Eigenschaft überhaupt erst erhält, ein Requisit zu sein.

The key question, then, is: How does an object acquire the function of serving as a prop in a game? The implication of the theory is that an object needs to be *made* as a prop by any human action (or intention) [...] (Lamarque/Olsen 2002, S. 47, Herv. i. O.)

Walton selbst würde diesem Einwand wohl mit dem Verweis darauf erwidern, dass die Frage, unter welchen Bedingungen ein Requisit entstehe, für dessen Funktion vollkommen unerheblich sei. Will man jedoch ein konstitutives Kriterium für das Entstehen von Fiktionalität isolieren, bleibt Waltons Theorie ungenügend, da sie – wie die Definition über Oberflächenmerkmale – zu einer zirkulären Bestimmung führt: Ein Objekt wäre dann ein Requisit, wenn es durch die Rezipienten als solches funktionalisiert würde. Dieser Einwand von Lamarque und Olsen berührt das Argument, dem zufolge eine Textartenbestimmung ohne den Miteinbezug einer produktionsseitigen Intention, durch die sich Fiktion konstituiert, insofern defizitär wäre, als eine ausschließlich konvergente Bestimmung von Fiktionalität, etwa durch die Definition eines bestimmten Text-Rezipienten-Verhältnisses, sich immer dem Einwand der Beliebigkeit ausgesetzt sähe: Wenn sich Fiktion nur dadurch konstituierte, dass Rezipienten einen Text für fiktional hielten, so existierte kein verbindliches Prinzip der Fiktionskonstitution.

Nichtsdestoweniger lassen sich aus Waltons Theorie fruchtbare Erkenntnisse ableiten, die durch Präzisierungen an einigen Punkten eine überzeugende Theorie für das Zustandekommen von fiktivisierender Rezeption leisten können. Dafür müssen abermals die Texte selbst und ihre Eigenschaften in den geschärften Blick genommen werden.

Einwand 1: Requisiten und Regeln

Die These, dass es sich bei allen Imaginationsspielen, die von sämtlichen Requisiten unabhängig von deren Beschaffenheit ausgelöst werden, um Fiktionen handelt, ist kontraintuitiv; sie widerspricht einerseits unserem alltäglichen Sprachgebrauch. Wenn die interne Beschaffenheit des Requisites für dessen Funktion keine Rolle spielt, dann wird andererseits darüber hinaus auch die Frage nach den Fiktionssignalen irrelevant. Für Walton sind schließlich Imaginationsspiele, die etwa durch natürliche Phänomene wie Wolkenformationen oder Formen von Baumstümpfen ausgelöst werden, ebenfalls

Fiktionen – solange sie dem Anspruch genügen, regelgeleitet und kollektiv-sozial zu sein. Dieser weite Fiktionsbegriff ist, wenn man Waltons Begriffsbestimmung folgt, zwar folgerichtig, doch für eine transmediale Fiktionstheorie für textuelle Zusammenhänge unbrauchbar, da durch ihn sämtliche Differenzierungsmerkmale an Bedeutung verlören. Die Besonderheit an Waltons Fiktionstheorie – nämlich der Umstand, dass er mit ihr eine Funktionsbestimmung von Fiktionen, nicht aber etwa eine Eigenschaftszuschreibung vornimmt – kann demnach nur bedingt verteidigt werden. Also soll Fiktionalität gemäß dem hier zu entwickelnden Modell dezidiert nicht als Funktion eines Requisites verstanden werden, sondern als Textartzuschreibung, die – durch textuelle Merkmale indiziert – durch die Rekonstruktion einer autorensseitigen intentionalen Haltung vorgenommen wird.

Als Voraussetzung für die Qualifizierung eines Dokuments als Text wurde die Bedingung etabliert, dass es erkennbar organisierte und zusammenhängende Propositionen aufweist (s. Kap. 1.1). Somit schließt dieser angewandte Requisitebegriff viele der von Walton aufgeführten Beispiele (Baumstümpfe, Wolkenformationen etc.) aus. Der Vorteil einer solchen Einschränkung besteht in der Möglichkeit, Imagination und Fiktion gegeneinander zu differenzieren: Zwar entsteht jede Fiktion durch ein regelgeleitetes, kollektiv-soziales Imaginationsspiel, das den kommunikativen Kontrakt charakterisiert, doch entsteht nicht durch jedes regelgeleitete, kollektiv-soziale Imaginationsspiel gleichzeitig eine Fiktion. Als zweites Präzisierungsmoment sollen ausschließlich jene Objekte als Requisiten gelten, die Walton als „Repräsentationen“ definiert hat (s. Kap. 4.4). Damit schließt der hier verwendete Fiktionsbegriff solche Imaginationsspiele aus, die durch zuvor explizit vereinbarte Regeln angeleitet sind. Ein Imaginationsspiel wie das bereits exemplifizierte unter Kindern, die sich darauf einigen, jeden Baumstumpf wie einen Bären zu behandeln, wird daher nicht mehr als Fiktion gehandelt. Vielmehr beschränkt sich der Gegenstand auf solche Imaginationsspiele, deren Regeln durch ein konventionalisiertes Verständnis über die Rezeptionsform entstehen. Die Regeln, die die Rezeption anleiten, müssen daher näher betrachtet werden

Diese Regeln entspringen einem gesellschaftlich verhandelten, konventionalisierten (text)externen Welt- und Medienwissen der Rezipienten über inhaltliche und formale Fiktionssignale: Sobald die Fiktionssignale als solche erkannt werden, greifen die Regeln,

nach denen das Rezipierte mit einer „Existenz-Präsupposition“ (Eco 1994, S. 133) behandelt wird. Die Rezipienten ‚tolerieren‘ also die fiktionale Darstellung im Rahmen des Imaginationsspiels. Vereinfacht ließe sich also sagen, dass die konventionalisierte Regel, welche die Rezeption der textuellen Requisiten begleitet, wie folgt lautet: „Stell dir vor, die Propositionen des Textes seien wahr!“ Damit ist das gemeint, was Samuel Tylor Coleridge bereits 1817 für die Literaturtheorie unter dem Schlagwort „willing suspension of disbelief“ (CW 7.1, S. 6) zusammengefasst hat: Gemeint ist damit die Bereitschaft der Rezipienten, zum Wohle eines kohärenten Rezeptionseindrucks auch erkennbar Unwahrscheinliches oder gar Unmögliches zu tolerieren. Die Gratifikation des Rezipienten für diese „willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit“, wie Coleridge oftmals sperrig übersetzt wird, stellt dann die Unterhaltung dar, die der Rezipient durch diesen Habitus genießen kann.⁴¹

Waltons Ansatz, mit dem er die rezeptionsseitige Abhängigkeit der Fiktionskonstitution durch deren Funktionalisierung noch weit über die Idee einer Lektüre bei Odin hinaus denkt, ist trotz der genannten Defizite und mit den skizzierten Anpassungen für die vorliegende Theorieentwicklung von Bedeutung, da einerseits durch die Funktionalisierung von Fiktion ein allgemeingültiges und transmediales Prinzip von Fiktionalität etabliert wird. Andererseits wird ein überzeugendes Konzept von fiktionalen Wahrheiten offeriert, das Odins unvollständiges Konstrukt der (filmischen) Aussage ergänzen kann. Denn während bei Odin eine filmische Aussage noch in Abhängigkeit von ihrem indexikalischen Bezug zum Gegenstand ihrer Darstellung als dokumentarisch (also einem Enunziator zuordenbar) galt und damit nur filmspezifisch, aber nicht transmedial gedacht werden kann, eröffnet sich durch Waltons Definition von fiktionaler Wahrheit eine neue Perspektive: Mit seinem Modell lassen sich einzelne Elemente eines Textes unabhängig von ihrer medialen Präsentationform gegeneinander differenzieren

⁴¹ Es muss an dieser Stelle vermerkt werden, dass Walton Coleridges Ansatz dezidiert zurückweist. In seinem Aufsatz „Furcht vor Fiktionen“ wendet er ein, dass die Rezipienten, so die Ungläubigkeit tatsächlich willentlich aussetzte, etwa nach Hilfe rufen müssten, wenn eine Figur in Gefahr geriete (vgl. Walton [1978] 2007, S. 95 ff.). Hier soll daher nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass mit der Rede vom „willing suspension of disbelief“ eine im Sinne Saskia Böckings davon abgeleitete Toleranz zu verstehen ist, mit deren Hilfe Unglaubliches oder Unwahrscheinliches in das Imaginationsspiel integriert wird (vgl. Böcking 2008).

und hinsichtlich ihrer Funktionen als fiktionale Wahrheiten analysieren. Walton löst das Konzept von gültigen Wahrheiten in der Fiktion von ihren semiotischen Codierungen, indem er alle Propositionen für ‚wahr in der Fiktion‘ erklärt, auf deren Gültigkeit sich die Rezipienten für das Imaginationsspiel geeinigt haben. Somit werden alle möglichen Aussagen, auf deren Gültigkeit sich alle Beteiligten für das Imaginationsspiel geeinigt haben, zu einer fiktionalen Wahrheit. Eine solche Einigung kann unterschiedlich herbeigeführt werden; fiktionale Wahrheiten können etwa aus nichtpropositionalen Aussagen im Sinne Dannebergs und Spoerhas (2009) oder aus Propositionen im Sinne Searles ([1974/75] 2007) stammen oder aus anderen explizierten oder aus Konventionen entsprungenen Regeln der Rezeption hervorgehen. Sie können aber auch logische Schlussfolgerungen aus anderen fiktionalen Wahrheiten sein oder gar, im Sinne des Realitätsprinzips, solche Aussagen sein, die aus der außerfiktionalen Welt importiert worden sind. Einzig die Eigenschaft, dass sie im Rahmen des Imaginationsspiels von den Rezipienten als wahr angesehen werden, macht sie zu fiktionalen Wahrheiten. Letztlich schlägt Walton damit also eine Funktionalisierung dessen vor, was bei Odin noch auf die Darstellung als Träger festgelegt sowie auf das Medium Film begrenzt war. Nicht länger spielen Kriterien wie propositionale Struktur, Indexikalität, Referenzierbarkeit, Validierbarkeit, sprecherseitige illokutionäre Akte etc. eine hinreichende Rolle für die Definition einer fiktionalen Aussage. Vielmehr ist es nun die Funktionalisierung innerhalb des Imaginationsspiels als fiktionale Wahrheit, die eine Aussage eines Textes zu einer solchen werden lässt. Das bedeutet, dass alles, was wahr ist für den Systemzusammenhang, der durch den Text erzeugt wird, zu einer Aussage wird, deren Status als fiktionales oder faktuales Textelement durch den Rezipienten im Zuge der Hypothesenbildung über die Funktion, mit der der hypothetische Autor sie belegt hat, verhandelt wird.

Trotz dieser Mängel schließt sich mit Walton vorerst der Kreis zur Modellierung eines hypothetischen Intentionalismus, mit dessen Hilfe Intentionen konstituierende Faktoren bei der Fiktionalitätsbestimmung eines Textes genutzt werden können. Entscheidend ist dabei, dass sowohl die Kriterien, die ein Rezipient, der die Deutungshoheit über seine rekonstruierte Autorenintention beansprucht, als auch die Intention selbst, die einem textimmanenten Autor, der für die Interpretation an die Stelle des Verfassers tritt, aus dem Text und seinem Kontext konstruiert werden können und somit als kontingente

Kategorien epistemisch zugänglich sind. Intentionen bleiben dadurch eine verwertbare Kategorie für eine Fiktionstheorie, der somit eine Perspektive offensteht, wie man die Einwände gegen eine Bestimmung von Fiktionalität über die Autorintention erwidern und dabei gleichzeitig die Erkenntnisse aus intentionalistischen Ansätzen in eine Fiktionstheorie integrieren kann.

5 Zusammenführung: Fiktion als Rekonstruktion einer Intention

Kernpunkt des hypothetischen Intentionalismus ist auch für seine Anwendung auf eine Fiktionstheorie die Grundannahme, dass ein auf intentionalistischen Überlegungen aufbauendes Modell nicht notwendig von Kenntnissen über die faktische Autorenintention abhängen muss. Denn durch die Trennung zwischen Autor und Verfasser wird gewährleistet, dass eine Autoreninstanz als durch Text und Rezeption hervorgebrachte Funktion verstanden werden kann, die aufgrund der Interpretation von Textelementen durch die Rezipienten (re)konstruiert wird. Es entsteht dadurch eine „virtuelle Intention, die durch die Äußerung oder das Werk nahe gelegt“ wird (Stecker 2008, S. 154) und die sich kategorial von der faktischen Intention, mit der ein Text produziert wurde, unterscheidet. Der große Vorteil des hypothetischen Intentionalismus besteht nun darin, dass einerseits auf eine intentionalistische Position, durch die eine eindeutige Textartenbestimmung möglich wird, nicht verzichtet werden muss und dass andererseits der Charakter einer rekonstruierten Autorenintention immer auch als kontingent, also als weder notwendiges noch unmögliches Produkt einer pragmatischen, auf Vermutungen und Konventionen basierenden Rezeption anerkannt wird. Damit leistet der hypothetische Intentionalismus die Integration eines intentionalistischen und eines rezeptionsorientierten Ansatzes.

Für die Anwendung des Konzepts auf eine Fiktionstheorie bleibt daher festzuhalten, dass für die Fiktionalitätsbestimmung eines Textes die autorenintentionale Haltung auch dann noch das entscheidende Kriterium sein kann, wenn die faktische Intention sich der epistemischen Zugänglichkeit entzieht. Die nun relevante hypothetische Intention im Hinblick auf die Fiktionskonstitution wiederum ist das Produkt einer interpretativen

Rekonstruktion, die anhand textueller, paratextueller und institutioneller Merkmale vollzogen wird. Diese Merkmale werden daher als Fiktionssignale bezeichnet. Wenn nun im Zuge dieses Interpretationsprozesses von kompetenten Rezipienten die Hypothese aufgestellt wird, dass die Autorenintention darauf abzielt, im Sinne Curries Akte des *fiction-making* – also kommunikative Akte, die zum Ziel haben, dass sich die fiktionskonstituierende Absicht in dem Kommunikat, dem Text/dem Film, manifestiert – zu vollziehen, erlangt der Text den Status einer Fiktion.

Analog zu Levinsons Unterscheidung zwischen zwei möglichen Modellen der besten Rekonstruktion einer Autorenintention lassen sich auch in Bezug auf eine Fiktionstheorie zwei Ansätze dazu ausdifferenzieren, welchen Kriterien eine solche Rekonstruktion genügen muss. Eine Rekonstruktion der Autorenintention zielt entweder darauf ab, alle relevanten und dem Rezipienten zugänglichen Informationen mit einzubeziehen, um möglichst nahe an die faktische Autorenintention zum Zeitpunkt der Textproduktion zu gelangen, oder aber sie kreiert einen „hypothetischen Sprecher oder Künstler“ (Stecker 2008, S. 154), einen ‚idealen‘ Autor also, der mit sämtlichen Regeln der Textinterpretation, mit allen möglichen Kontexten der Werkrezeption sowie mit allen Konventionen der Textgestaltung vertraut ist und daher – analog zur künstlerisch wertvollsten Bedeutungszuweisung bei der hermeneutischen Analyse im Sinne Levinsons – die für den Text vorteilhafteste Hypothesenbildung erlaubt.

In Bezug auf die Rekonstruktion einer fiktionskonstituierenden Autorenintention ist die Position, der zufolge das Ziel einer Rekonstruktion die Kongruenz mit der faktischen Autorenintention sein sollte, also trotz aller genannten Einschränkungen wie etwa der Möglichkeit sich ändernder intentionaler Haltungen zweifelsohne der Alternative vorzuziehen. Es muss das Ziel der Hypothesenbildung sein, unter Berücksichtigung aller Hinweise und Belege die faktische Autorenintention zu rekonstruieren. Denn nur dadurch kann gewährleistet werden, dass die Historizität der Textgenese berücksichtigt und somit die Signifikanz der historischen Situierung des faktischen Autors anerkannt werden kann. Denn bei der Rekonstruktion der hypothetischen Autorenintention muss berücksichtigt werden, welches Welt- und Medienwissen ein faktischer Autor zum Zeitpunkt der Textproduktion gehabt haben kann. Konstruierte man einen idealen Autor als Textfunktion, der über sämtliche Modi der Rezeption, über alle möglichen

Interpretationen der textuellen Merkmale und über alle möglichen institutionellen Rahmungen, in denen ein Text rezipiert werden kann, alle Kenntnisse hätte, verlöre eine Fiktionalitätsbestimmung über den hypothetischen Intentionalismus ihre historische Perspektive. Unterschiedliche Produktionszusammenhänge von Texten verschiedener kultureller oder historischer Provenienz würden so zugunsten eines idealen hypothetischen Autors, dessen Welt- und Medienwissen das bestmögliche ist, nivelliert. Doch solche Hinweise auf die Kontingenz der Textproduktion sind für den kompetenten Rezipienten wichtige Indikatoren für die angemessene Hypothesenbildung.

Wirft man erneut einen Blick auf DER BAADER MEINHOF KOMPLEX, lässt sich diese Differenzierung konkretisieren. Die zahlreichen veröffentlichten Absichtserklärungen der Filmemacher über die Authentizität der Darstellung können durchaus als Hinweise und Markierungen verstanden werden, die im Zuge der Rekonstruktion der faktischen Autorenintention durch den Rezipienten eine relevante Rolle zu spielen haben, da sie versprechen, direkte Erkenntnisse und Einblicke dazu zu liefern. So ließe sich mit guten Gründen die These vertreten, die Filmemacher würden mit jener Sequenz, in der die Demonstration um den Schah-Besuch in rascher Schnittfolge gezeigt wird, und die mit dem tödlichen Schuss auf Benno Ohnesorg inklusive Nachstellen des Henschel-Fotos endet, die Tötung als Folge der Überforderung eines Zivilpolizisten verstehen. Der Gesichtsausdruck des Schützen sowie der Dialog mit einem anderen Streifenbeamten, in dem der Schütze eingesteht: „Die ist mir losgegangen“, lassen darauf schließen.

Unzweifelhaft ist jedenfalls, dass die Filmemacher zum Zeitpunkt der Filmproduktion nicht über die Verbindungen zum Ministerium für Staatssicherheit Bescheid wissen konnten, die der Schütze Karl-Heinz Kurras als Inoffizieller Mitarbeiter jahrelang unterhalten hatte, da diese Erkenntnisse erst ein gutes Jahr nach der Filmproduktion an die Öffentlichkeit gelangten (vgl. u. a. Beikler/Kneist/Stollowsky 2012). Ob und inwieweit die Darstellung im Film verändert worden wäre, bleibt natürlich offen; an dieser Stelle ist jedoch wichtig, dass einem idealen hypothetischen Autor als bestmöglich informierter Instanz über alle Kontexte des Films auch die Kenntnisse über Kurras' Stasivergangenheit (und gleichzeitig die Tatsache, dass selbige erst nach der Filmproduktion bekannt wurde) zugeschrieben werden müssten, wodurch sich auch der Befund über die Fiktionalität der ausgewählten Darstellung ändern könnte, jedenfalls aber

die Hypothesenbildung über die autorenintentionale Haltung zu der Sequenz andere Prämissen zur Grundlage hätte. Es lässt sich also bereits an diesem Punkt festhalten, dass ein kommunikatives heuristisches Konstrukt wie jenes des idealen Autors zur Fiktionalitätsbestimmung vor diesem Hintergrund kontraintuitiv wäre.

Diese erste Skizze des hypothetischen Intentionalismus hebt auf einen spezifischen Prozess der Hypothesenbildung durch die Rezipienten eines Textes ab, dessen Vollzug wiederum in Abhängigkeit steht von bestimmten Eigenschaften der beteiligten Aktanten, von bestimmten kontextuellen Faktoren der Rezeption sowie von gültigen Konventionen und Gebrauchsmustern fiktionaler Darstellungen, die die Rezeption beeinflussen oder gar anleiten können. Obwohl die faktische Intention den Fluchtpunkt der Hypothesenbildung darstellt, beinhaltet die Konzeption eines hypothetischen Intentionalismus immer auch die Möglichkeit, dass die rekonstruierte Intention von der faktischen abweicht.⁴² Diese Möglichkeit stellt allerdings keineswegs einen Nachteil des Ansatzes dar, verdeutlicht sie doch lediglich die systematische Unabhängigkeit der hypothetischen von der faktischen Intention und versinnbildlicht somit die Eigenständigkeit des Ansatzes.

Bisher bleibt jedoch unklar, (1) welche Relevanz dem Personenkreis, der die Hypothesenbildung vornimmt, zukommt. Schließlich geht es hier um die Deutungshoheit der Hypothese, da es denkbar bleibt, dass sich verschiedene individuelle Hypothesen voneinander unterscheiden oder gar im Widerspruch zueinander stehen. Unter welchen Umständen also qualifiziert sich ein Rezipient dazu, mit hinreichenden Kompetenzen

⁴² Dennoch wirkt diese Möglichkeit irritierend und soll daher anhand eines Beispiels kurz ausgeführt werden. Angenommen, ein Autor produziert einen Text mit der faktischen Intention, ein nichtfiktionales Werk, etwa eine Autobiografie, zu schaffen. Dabei greift er allerdings auf ein gewisses Repertoire an stilistischen Mitteln zurück, die durchaus Hinweise auf Fiktionalität liefern: So verwendet er eine kausale und chronologische Konsekution der Ereignisse, also eine Narration, die Fiktionalität indiziert, oder eine entsprechende Sprache (etwa durch die Verwendung von Metaphern). Nun verstirbt dieser Autor, ohne seine faktische Intention und somit einen Hinweis auf den faktualen Charakter des Textes festgehalten zu haben. Da auch alle in dem Text auftauchenden Figuren bereits tot sind, können auch sie den Wahrheitsanspruch der Behauptungen nicht untermauern. Gemäß der Fiktionalitätsbestimmung ersten Grades wäre dieser Text eindeutig nichtfiktional, da die Kriterien des Vollzugs vollständiger Behauptungen eingehalten werden. Dennoch wird jeder kompetente Rezipient diesen Text als fiktional kategorisieren – und zwar aus guten Gründen.

ausgestattet zu sein, um den eigenen individuellen Befund als gültig verteidigen zu können? Mit der Frage nach den Akteuren der Hypothesenbildung einher geht ebenfalls jene nach der Methode dieser Hypothesenbildung. Welche Merkmale zeichnen die Rekonstruktion aus, wodurch lässt sich ein Befund validieren oder gegebenenfalls korrigieren? Letztlich bleibt ebenfalls zu klären, (2) weshalb überhaupt nach einer fiktionskonstituierenden Absicht geforscht wird, welche Relevanz der Befund einer solchen Rekonstruktion für eine Rezeption also überhaupt hat. Schließlich ist es keineswegs offensichtlich, warum das Hinterfragen des Fiktionsstatus eines Textes mit einhergehender Hypothesenbildung darüber als Teil einer akkuraten Rezeption betrachtet werden sollte.

5.1 Akteure und Modi der Hypothesenbildung

Bereits in diesen ersten grundlegenden Erläuterungen zum hypothetischen Intentionalismus wurde Wert darauf gelegt, das Adjektiv ‚kompetent‘ im Zusammenhang mit den interpretierenden Rezipienten zu verwenden. Dieser Zusatz ist indes keineswegs selbstverständlich, schränkt er doch die Gruppe der interpretierenden Rezipienten signifikant ein, indem er sie in einen Kontext von Welt- und Medienwissen setzt. Wie erläutert macht sich Stecker vor diesem Hintergrund für ein „ideales Publikum“ (Stecker 2008, S. 154) stark – für ein Publikum also, das qua Anwendung der Rezeptionskompetenzen die konventionalisierten Fiktionssignale ‚ideal‘, also stets angemessen, decodiert und interpretiert. Dabei ist dieses Publikum historisch situiert, wie Stecker festhält; sein Urteil über den Textstatus steht daher immer in einer Abhängigkeit zu dem verbreiteten Welt- und Medienwissen über die Konventionen in der Gestaltung von Fiktionssignalen. Zusätzlich zu der Kompetenz-Bedingung des Welt- und Medienwissens legt Carlos Spoerhase noch ein weiteres Kriterium für die Interpretation an:

[E]rstens sind genau die Intensionszuschreibungen adäquat, die sich vor dem Hintergrund bestimmter Rationalitätsanforderungen als die *am besten begründeten Hypothesen* über die Autorintention herausstellen; zweitens darf die Hypothesenbildung nur auf der Grundlage der Wissensbestände, Überzeugungen und Einstellungen vorgenommen werden, die den *Mitgliedern des autorintentional identifizierten Adressatenkreises* verfügbar sind. (Spoerhase 2007a, S. 130 f., Herv. i. O.)

Neben der erfolgreichen Anwendung von Welt- und Medienwissen („Wissensbestände, Überzeugungen und Einstellungen“, ebd.) ist also ebenfalls das Rationalitätskriterium von entscheidender Bedeutung. Darunter soll die Fähigkeit der Rezipienten verstanden werden, ihre Kompetenzen unter dem bestmöglichen Miteinbezug von Erwägungen über einen Einzelfall und dessen Hintergrund anzuwenden. Dieses Kriterium dynamisiert die Interpretation: Es schließt eine Einbindung des *common sense* mit ein und verlagert die Gewichtung des Interpretationsvorgangs von einer schematisierten Rekonstruktion zu einer Einzelfallbehandlung. Im Fall *Esra* etwa könnte man davon sprechen, dass sich das BVerfG für genau dieses Rationalitätskriterium starkmachte, als es die vermeintlich zu einer generischen Schilderung veränderte Passage, in der einer der Protagonistinnen ein Preis verliehen wurde, noch immer als Merkmal betrachtete, das eine eindeutige Identifizierung dieser Figur mit ihrem realen Urbild zulasse und daher noch immer gegen die Auflagen der Unterlassungserklärung verstieß. Wie Spoerhase ebenfalls bemerkt, muss dieses Rationalitätskriterium jedoch immer auch den Anforderungen einer argumentativen Begründbarkeit genügen. Dass dies in Bezug auf die Urteilsbegründung im Fall *Esra* nicht an jeder Stelle hinreichend gewährleistet ist, wurde bereits gezeigt.

Von entscheidender Bedeutung bleibt, dass die Gruppe jener Rezipienten, die hinreichend kompetent sind, um im Verlauf der Rezeption eine angemessene Hypothese darüber aufzustellen, ob eine fiktionskonstituierende Absicht vorliegt, eine ‚ideale‘ Gruppe ist. Laut Spoerhase definiert sich diese dadurch, dass sie autorenintentional adressiert ist, letztlich also über genau jene Eigenschaften und Kompetenzen verfügt, die der Autor als notwendig dafür erachtet, dass sein Text seinem Verständnis gemäß ideal rezipiert werden kann. Vor dem Hintergrund des hier skizzierten Ansatzes bedeutete dies eine Rückkehr zu einem Kriterium, das durch den faktischen Autor aufgestellt wird (ebd., S. 131, 133). Dies ist nicht nur aus theoretischer Sicht problematisch. Denn ein solcher Rückbezug wäre gleichsam mit denselben Defiziten behaftet wie der auf die faktische Absicht ausgerichtete Intentionalismus: So erkannte eine Definition des kompetenten Rezipientenkreises durch eine autorensseitige Adressierung etwa nicht an, dass das Wissen um die autorensseitig etablierten Kriterien und Bedingungen der Zugehörigkeit zur adressierten Gruppe den Rezipienten in der Regel nicht zugänglich sind. Somit bedarf es eines anderen Kriteriums für die Zugehörigkeit zur kompetenten Gruppe der Rezipienten. Dieses Kriterium entspringt letztlich Spoerhasen Ideen von Rationalität und

Begründbarkeit: Rezipienten müssen nicht nur über bestimmte Kenntnisse hinsichtlich textueller Gestaltungskonventionen sowie über Eigenschaften und Gebrauchsmuster spezifischer Medialitäten verfügen, sie müssen darüber hinaus auch dazu in der Lage sein, den eigenen Befund, zu dem sie am Ende der Hypothesenbildung gelangen, im Abgleich mit anderen Rezipienten zu begründen. Es ist letztlich der Diskurs über die individuelle Hypothese sowie über die Gründe, die zu selbiger geführt haben, durch den sich die angemessene Rezeption und damit auch die notwendigen Kompetenzen gewissermaßen nachträglich definieren.

Die Rekonstruktion ist also an rezipientenseitige Bedingungen geknüpft, deren Einhaltung für Plausibilität und Angemessenheit sorgt. Die Zuweisung bleibt dennoch *konjunktural*, basiert also weiterhin auf *Vermutungen* über die Autorenintention (vgl. ebd.). Diese Vermutungen folgen den von Spoerhase betonten und im Zuge einer diskursiven Konsolidierung etablierten Prinzipien von Kompetenz und Rationalität, aber eben auch den Anforderungen der Pragmatik: Gemäß den Kriterien von Wahrscheinlichkeit, Angemessenheit und Akkuratease decodieren die Rezipienten einerseits die Fiktionssignale und führen sie auf eine autorenintentionale, fiktionskonstituierende Haltung zurück. Die Rekonstruktion unterliegt damit einem gesellschaftlichen Konsensualisierungsprozess, durch den auch abweichende oder differierende individuelle Interpretationen nachträglich reguliert und somit einem intersubjektiv gültigem Konsens zugeführt werden. Damit geht ebenfalls einher, dass die Rekonstruktion der Autorenintention einer sozialen Dynamik unterliegt. Schließlich wird das Welt- und Medienwissen im gesellschaftlichen Kontext permanent neu verhandelt, sodass nicht nur die historischen Umstände der Textproduktion, sondern auch jene der -rezeption historisch diachron sind.

Daher besteht der pragmatische Aspekt dieser Rekonstruktion in einem *Prinzip der reziproken Konventionalisierung*: Rezeptionskompetenzen kultivieren sich über die permanenten Justierungen des Weltwissens und über die Adaption neuer Formen der fiktionalen Darstellung. So wäre eine Reaktion, wie sie der Film *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* der Gebrüder Louis und Auguste Lumière noch 1895 der Legende nach ausgelöst hat, heute undenkbar. Auch wenn überlieferte Berichte darüber, dass einige der Zuschauer angesichts der neuen Technik der Bewegtbilder angsterfüllt

davongelaufen seien, wohl als „moderner Mythos“ einzuordnen sind⁴³, so lässt sich doch konstatieren, dass das, was der Kinematograf der Gebrüder (ein Gerät, das Kamera, Entwicklungsgerät und Projektor) auf die Leinwand „zauberte“, auf eine Reaktion der Bewunderung, der Überraschung oder, allgemeiner, auf das Unerwartete und Unbekannte stieß. Die Rezeptionskompetenzen mussten sich also erst noch kultivieren – und sie taten das in einem interdependenten Prozess mit den sich herausbildenden Konventionen der Textgestaltung (vgl. Gaudreault/Marion 2002). Denn diese Rezeptionskompetenzen werden durch rückwirkende Konventionen in der Gestaltung fiktionaler Texte bedient. Die fiktionskonstituierende Intention ist schließlich auf eine bestimmte Aktivität der Rezipienten – nämlich auf die korrekte Decodierung der Fiktionssignale – gerichtet. Es liegt also in der fiktionskonstituierenden Intention der Textproduzenten, dass sie sich in der Textgestaltung in Form von Fiktionssignalen niederschlägt und dadurch korrekt erkannt werden kann.

5.2 Hypothesenbildung im Zuge der Rezeption

Zuletzt soll kurz noch die Frage behandelt werden, weshalb und unter welchen Umständen eine solche Interpretation der autorintentionalen Haltung überhaupt erfolgt. Für eine Interpretation der Bedeutung eines Werkes macht Robert Stecker eine Art Reflex aus, den alle Rezipienten im Prozess der Rezeption erfahren:

Der hypothetische Intentionalismus beinhaltet die Auffassung, dass wir, wenn wir mit dem Ziel interpretieren, eine Äußerungs- oder Werkbedeutung zu erfassen, zwangsläufig nach einer Intention oder einem Zweck [*point*] fragen, mit dem etwas gesagt oder präsentiert wird. (Stecker 2008, S. 153, Herv. i. O.)

Ob ein solcher reflexhafter, ‚zwangsläufiger‘ Automatismus der Zuweisung einer Autorinterpretation zum Verständnis der Werkbedeutung von Texten tatsächlich zu unterstellen ist, ist grundsätzlich skeptisch zu betrachten und müsste im Rahmen einer tiefergehenden Untersuchung der Zuweisungsmodi und -mechanismen, die bei der Bedeutungs-genese im Verlauf der Rezeption angewandt werden, eruiert werden. Hier

⁴³ Der Literaturkritiker Hellmuth Karasek etwa schreibt in einen *Spiegel*-Artikel zum Anlass des 100. Geburtstags des Films: „[L’ARRIVÉE D’UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT] wirkte besonders nachhaltig, ja er erzeugte Furcht, Schrecken, sogar Panik.“ (Karasek 1994, S. 154) Diese Behauptungen werden indes von Filmhistorikern bezweifelt (vgl. u. a. Loiperdinger 1996; Müller 1996, S. 299 f.).

geht es jedoch nicht um den Reflex einer *Bedeutungszuweisung*, sondern um jenen einer *Textartenbestimmung*, also um die Frage, ob ein Text als fiktional oder als nichtfiktional rezipiert werden soll. Dafür ist eine solche reflexhafte Hypothesenbildung über die Autorenintention durchaus nachvollziehbar: Im Zuge der Textrezeption fragen wir uns unweigerlich, welchen Status das Dargestellte annimmt – und damit gleichzeitig ob das, was wir rezipieren, einer autorenintentionalen Haltung des *fiction-making* entspringt, oder ob der Text als faktual angesehen werden will, ob wir also das Dargestellte als wahrheitswertfähig oder gar als gültig für die Realität betrachten, oder ob wir es lediglich als Element eines fiktionalen Systemzusammenhangs, der durch den Text generiert wird, anerkennen. Eine solche Entscheidung wird getriggert durch die oben bereits erwähnten Fiktions- respektive Faktualitätssignale, deren Funktion es ist, den Lektüreprozess anzuleiten. Letztlich richtet sich der hier vertretene Ansatz in diesem Aspekt damit direkt gegen die *No-Truth Theory* von Lamarque und Olsen, die der Frage nach dem Geltungsbereich von fiktionalen Wahrheiten über den fiktionalen Systemzusammenhang hinaus die Relevanz abspricht. Die *fictive stance*, die durch Konventionen der Textgestaltung und des Erzählens als solche markiert wird, beinhaltet dem vorliegenden Verständnis zufolge immer auch die Option, dass die Rezipienten Elemente der Darstellung, der *fictive utterance*, auf ihre Wahrheitswertfähigkeit hin testen. Somit ist ebenfalls gewährleistet, dass für Texte wie etwa DER BAADER MEINHOF KOMPLEX, die dezidiert darauf angelegt sind, dass ihre Rezeption sich immer auch im Abgleich und im Spannungsfeld des Rezipientenverständnisses von außerfiktionalen Gegebenheiten (hier: historischen Ereignissen) bewegt, eben diese Gegebenheiten in das konstruierte narrative Muster, die Story, eingebaut werden können – auch, um textuelle Kontinuitäten herstellen und damit Textbedeutung generieren zu können. Nur vor diesem Hintergrund ist zu erklären, wie Szenen wie etwa die beschriebene Darstellung des Schusses auf Benno Ohnesorg in DER BAADER MEINHOF KOMPLEX ihre Wirkung entfalten können.

5.3 Zusammenfassung

Wodurch entsteht nun also Fiktion? Und warum ist die Antwort darauf für die Auseinandersetzung mit und das Verständnis von Texten so bedeutend? Das Verursacherprinzip legt nahe, mit der Frage nach dem Ursprung von Fiktionalität zunächst beim Produzenten fiktionaler Texte anzusetzen, ist er es schließlich, der sich für

den Text – und somit potenziell auch für dessen Textstatus – gewissermaßen als verantwortlich erweist. Wenn wir diesem Verursacherprinzip folgen, rückt damit die Intention des Autors beim Produzieren des Textes als entscheidendes Kriterium in den Fokus, geht es doch letztlich darum zu erörtern, welchem Zweck ein Text zugeführt werden sollte, welche Absicht er also zu erfüllen hat. Die Interdependenz zwischen Intentionalität und Autorenschaft ist in Bezug auf fiktionstheoretische Fragestellungen vor diesem Hintergrund zum Ausgangspunkt vieler Ansätze geworden und wurde auch hier durch die Auseinandersetzung mit John Searle behandelt, nicht zuletzt weil die Frage nach der Wirkmacht der autorenintentionalen Haltung für die Fiktionskonstitution angesichts der erläuterten Beispielfälle – es sei an Maxim Biller erinnert, der sich mit seiner Absicht, „Literatur“ zu produzieren, rechtfertigte, sowie an das Trio Edel/Eichinger/Aust, das bekräftigte, in DER BAADER MEINHOF KOMPLEX historische Fakten zur Darstellung bringen zu wollen – zusätzliche Relevanz offenbarte.

Ausgehend von Searles Befund, dem zufolge es keine textimmanente Qualität gebe, die fiktionale von nichtfiktionaler Rede unterscheidet, wurde untersucht, inwieweit die Autorenintention als Definiens für die Fiktionskonstitution betrachtet werden kann. Searles eigener Ansatz ist dabei, fiktionale Rede als vorgegebenen Sprechakt zu begreifen, durch den lediglich so getan werde, als würde eine Behauptung aufgestellt. Searles Kernargument besteht dabei darin, dass ein Autor, der auf diese Weise vorgibt, einen Sachverhalt zu behaupten, die Regeln der assertorischen Rede außer Kraft setzt, ohne dabei jedoch in semantischer oder semiotischer Hinsicht andere Regeln befolgen zu müssen, wenn er fiktionale Rede produzieren möchte. Auch wenn Searles intentionalistischer Ansatz, demzufolge fiktionale Rede dadurch entsteht, dass ein Sprecher vorgibt, einen illokutionären Sprechakt des Behauptens zu vollziehen, vor allem deshalb von Interesse ist, da er die Konstitution von Fiktion an konkrete Kriterien rückbindet und dabei Konzepte wie *pretense* oder das Determinationsprinzip für die Bedeutung fiktionaler Propositionen einführt, erweist er sich kaum als geeignet, um als Grundlage für eine transmediale und allgemeingültige Fiktionstheorie zu dienen. Gleichwohl ist die Auseinandersetzung mit Searle lohnenswert, bauen doch andere Theorien wie jene von Currie auf seinem Denken auf und erweitern dieses um fruchtbare Aspekte. Vor allem die Rolle der Rezipienten, die Currie im Vergleich zu Searle deutlich stärker gewichtet, rückte dadurch in den Fokus, da sich gezeigt hat, dass eine

autorensseitige intentionale Haltung nur dann fiktionskonstituierend wirken kann, wenn sie sich durch ihr rezeptionsseitiges Erkantwerden selbst erfüllt. Dieser Gedanke, der die Interdependenz zwischen Intention und Rezeptionsvorgang modelliert, erwies sich in der Folge als Grundlage für den Ansatz, Fiktion als Produkt einer rezeptionsseitig vollzogenen Rekonstruktion autorenintentionaler Haltungen zu verstehen, die auf der Grundlage textueller und paratextueller Merkmale von kompetenten Rezipienten durchgeführt wird. Entscheidende Hinweise darauf, wie diese Interdependenz im konkreten Rezeptionsvorgang zu denken ist, lieferten neben Searle und Currie auch Lamarque und Olsen mit ihrem pragmatischen Ansatz, der die kulturelle Praxis der fiktionalen Kommunikation und damit die Konventionen der Textgestaltung in den Fokus rückt. Fiktion wird bei ihnen als Produkt eines kommunikativen Modells gedacht, das sowohl Produktion als auch Rezeption insofern einbezieht, als beide Vorgänge, da sie auf dynamischen Konventionen beruhen, sich gegenseitig beeinflussen und bedingen.

Es sind diese drei Aspekte, die bei der Theoriebildung darüber, wie sich Fiktion konstituiert, von entscheidender Bedeutung sind: a) die autorenintentionale Haltung, Fiktion schaffen zu wollen, b) die kulturelle Praxis, fiktionale Merkmale in einen Text und den Kontext seiner Rezeption einzuschreiben, c) die Rezeptionshaltung und -kompetenz, auf der Grundlage von Indikatoren Fiktion zu erkennen. Die Interdependenzen zwischen diesen drei Aspekten bilden den Kern dessen, was hier als das entscheidende fiktionskonstituierende Merkmal verstanden werden soll. Denn das Reden über Fiktion und über das zugrunde liegende transmediale Prinzip der Fiktionskonstitution ist nur dann möglich, wenn alle drei Aspekte in ihrer Wechselwirkung zueinander berücksichtigt sind. Entscheidend ist dabei, dass diese Aspekte für sich genommen nicht hinreichen, um dem Phänomen gerecht zu werden, und daher in ihrem Verhältnis zueinander gedacht werden.

Hier wurde nun versucht, die verschiedenen Aspekte – intentionale Haltung des Autors, Rezeptionseigenschaften und -umstände, Konventionen und kulturelle Praktiken beim Produzieren und Rezipieren – zu konsolidieren, indem das Konzept des hypothetischen Intentionalismus auf fiktionstheoretische Fragestellungen übertragen wurde. Durch dieses Konzept, das den Autor als Textfunktion von dem Verfasser als realem Produzenten getrennt sieht, wird das Autorenkonzept samt Intentionen in Abhängigkeit

zu bestimmten Rezeptionseigenschaften und -prozessen gesetzt, wodurch nicht nur die gewichtigsten Einwände gegen intentionalistische Positionen erwidert werden können, sondern wodurch ebenfalls ein schlüssiges Modell von Fiktionalität entwickelt werden konnte, das so verschiedene Aspekte wie Intentionalität, Gestaltung und Rezeptionskompetenzen miteinander verbindet.

Die Fiktionalitätsbestimmung eines Textes hängt auch in der Modellierung einer Fiktionstheorie nach dem hypothetischen Intentionalismus noch immer von der Autorenintention ab. Da sich die faktische Autorenintention allerdings der epistemischen Zugänglichkeit der Rezipienten in der Regel entzieht, bildet der Kreis von kompetenten Rezipienten eine Hypothese über diese faktische Intention, die sich anhand der Prinzipien von Rationalität und Plausibilität orientiert, dabei aber historisch und kulturell kontingent und daher einem pragmatischen und intersubjektiven Konsensualisierungsprozess unterworfen ist. Wenn diese Rekonstruktion einer Intention konstatieren lässt, dass sich eine fiktionskonstituierende Absicht im Text manifestiert, entsteht Fiktion.

Fiktion entsteht also immer dann, wenn es einen intersubjektiven und kulturell akzeptierten Konsens darüber gibt, dass die textuellen und metatextuellen Merkmale eines Textes, die in Abhängigkeit zu medialen Spezifika konventionalisiert sind, von hinreichend kompetenten Rezipienten als solche dechiffriert werden und im intersubjektiven Abgleich mit dem Diskurs über den Text der Beurteilung, sie deuteten auf ein fiktionales Werk hin, standhalten.

Die Vorteile dieses Modells des konjunktural-pragmatischen hypothetischen Intentionalismus zur Fiktionalitätsbestimmung lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1. Durch eine solche Modellierung rücken Fragen nach der Referenzialisierbarkeit der Darstellung in den Hintergrund: ‚Fiktionalität‘ kann mithilfe der Bestimmung über die hypothetische Intention vollkommen von der Frage der Referenz des Dargestellten zur vormedialen Realität gelöst werden. Die Frage, ob etwa ein Objekt deshalb fiktiv ist, weil es auf nichts ‚Reales‘ rekurriert, löst sich in der Frage auf, welche Signale ein Text bereithält, die eine bestimmte Intention (nämlich die fiktionskonstituierende) des Autors induzieren. Fiktive Entitäten etwa (also Figuren, Orte etc., von denen wir annehmen, dass sie keine oder eine veränderte Entsprechung

in unserer vormedialen Realität haben), dienen demnach nicht als ‚Beweis‘ für den fiktionalen Status von Texten, sondern vielmehr als Signale, die bei der Rekonstruktion der Autorenintention hilfreich sein können.

2. Ein weiterer gewichtiger Vorteil des hypothetischen Intentionalismus ist, dass er kompatibel mit der beobachtbaren Praxis der Rezeption ist. In der Rezeptionspraxis funktioniert die Zuweisung der rekonstruierten Autorenintention in der Regel weitestgehend problemlos: Anhand der verschiedenen außertextuellen und textuellen Fiktions-signale etwa eines audiovisuellen Textes werden Rückschlüsse auf die Aussagekraft des Textes gezogen. Das ist ein Prozess der Interpretation, dem ein Urteil über die Autorenintention immanent ist.
3. In methodologischer Hinsicht hat dieser Ansatz außerdem den Vorteil, dass ihm ein konkreter Fiktionalitätsbegriff zugrunde liegt, der von der Autorenintention abhängt, sich aber gleichzeitig dem Problem der defizitären epistemischen Zugänglichkeit zur faktischen Autorenintention sowie der Notwendigkeit der eigenen Manifestation einer fiktionskonstituierenden Absicht und auch der Komplexität von Intentionen nicht länger entzieht. Intentionen werden in ihrer Volatilität und ihrer Unschärfe anerkannt; da im hier vorgestellten Ansatz nur solche Intentionen berücksichtigt werden, die sich auch vergegenständlicht haben, ist er anschlussfähig an hermeneutische Analysen, etwa zur Bedeutung bestimmter Merkmale für den Fiktionsgehalt eines Textes.
4. Die Fiktionalitätsbestimmung über den hypothetischen Intentionalismus ist überdies historisch und kulturell dynamisch, bleibt der Gültigkeitsanspruch der interpretativen Hypothese doch kontingent, da er vom gültigen Welt- und Medienwissen sowie geltenden Rationalitätskriterien abhängt. Durch diese Abhängigkeit bleibt auch eine nachträgliche Justierung von Urteilen über den Status von Texten möglich.
5. Das Modell beansprucht transmedial Gültigkeit. Unabhängig von der medialen Verfasstheit eines Textes lassen sich auf der Grundlage seiner Ausgestaltung Hypothesen darüber aufstellen, ob der Autor eine fiktionskonstituierende Absicht gehabt hat. Die jeweilige Medialität des Textes spielt dabei zwar insofern eine Rolle, als sie als Merkmal einwirkt in die Hypothesenbildung; sie ändert aber das Prinzip nicht, auf dem die Fiktionskonstitution beruht.

Der interdependente Prozess des Zuschreibens so volatiler Merkmale wie Kompetenzen, Eigenschaften und Intentionen lässt sich erneut anhand zweier Sequenzen aus den Texten *Esra* und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX exemplifizieren. So heißt es zu Beginn von *Esra*:

Als Esras Mutter den Nobelpreis bekam, schien es so, als würden Esra und ich es vielleicht doch noch schaffen. Es war nur der alternative Nobelpreis – der echte wäre ihr natürlich lieber gewesen –, aber trotzdem hatte er diese herrische, ehrgeizige Frau für eine Weile friedlich gemacht. (Biller 2003a, S. 9)

In diesen ersten Sätzen des Romans werden mehrere Aussagen getroffen, die als fiktionale Wahrheiten für den Systemzusammenhang Gültigkeit erlangen. So ist es etwa wahr gemäß dem Roman *Esra* – und damit wahr im Systemzusammenhang, den *Esra* herstellt –, dass es einen alternativen Nobelpreis gibt, dass Esras Mutter diesen Preis erhalten hat und dass Esras Mutter laut Ich Erzähler eine herrische, ehrgeizige Frau ist. Diese Aussagen gehen direkt aus dem Text hervor; sie sind daher als direkte fiktionale Aussagen zu verstehen. Darüber hinaus lassen sich ebenso Aussagen isolieren, die sich aus diesen direkten Aussagen ableiten lassen. Im Fall von DER BAADER MEINHOF KOMPLEX etwa ließe sich argumentieren, dass die Aussage, derzufolge ein kausaler Zusammenhang besteht zwischen den Demonstrationen gegen den Schah-Besuch und dem tödlichen Schuss von Karl-Heinz Kurras auf Benno Ohnesorg, getroffen wird, da dieser Zusammenhang aus der Montage der Bilder in der entsprechenden Sequenz hervorgeht. Eine solche Aussage, die der Text also nicht expliziert, sondern die sich vielmehr aus ihm herleiten lässt, soll ebenfalls als fiktionale Wahrheit verstanden werden, die in der Fiktion gültig ist, solange sich die Rezipienten als Beteiligte am Imaginationsspiel darauf verständigen. Solche fiktionalen Wahrheiten, die nicht als propositionale Aussagen eines Textes formuliert sind, sollen hier kontextuelle fiktionale Wahrheiten genannt werden. Bei Filmen und anderen nicht (schrift-)sprachlichen Medien, die zur Darstellung nicht notwendig propositionale Aussagen treffen, ist die Grenze zwischen direkten und kontextuellen fiktionalen Wahrheiten oft schwierig zu ziehen. Denn dort, wo keine expliziten Propositionen in Form assertorischer Rede geäußert werden, lassen sich, wie bereits erwähnt, Propositionen also nicht direkt *durch* den Text kommunizieren, lassen sie sich immer nur *über* den Text formulieren.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch eine dritte Form der wahrheitswertfähigen Aussage benennen, die ebenfalls nichtpropositionalen Gehalts ist, sich jedoch im Gegenteil zur kontextuellen fiktionalen Wahrheit auch nicht als Proposition paraphrasieren lässt. Denn die subjektiv-imaginative fiktionale Wahrheit zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich über ein *Knowing-what-it-was-like*-Wissen definiert, also ein Wissen darüber, wie es ist, gewisse Dinge zu erleben oder zu erfahren, unabhängig davon, ob man gleichzeitig auch über Faktenwissen zu diesem Phänomen verfügt. Um diese Art von Wissen zu illustrieren, greift Michael Tye (2002, S. 3–20) auf ein Gedankenexperiment von Frank Jackson (1982)⁴⁴ zurück, das den Fall der in einem schwarz-weißen Raum eingesperrten Mary beschreibt, die sich während ihrer Gefangenschaft alle verfügbaren Kenntnisse über Farben, die ihnen zugrunde liegenden physikalischen Gesetze, die biologischen Prozesse, die beim Sehen von Farben eine Rolle spielen, sowie über alle farblichen Eigenschaften aller Objekte aneignet, ohne dabei jemals eine Farbe gesehen zu haben. Denn wie es ist (*knowing-what-it-is-like*), eine Farbe zu sehen, erfährt Mary erst, nachdem sie aus ihrer Zelle befreit wird. *Knowing-what-it-is-like*-Wissen unterscheidet sich also insofern von propositionalem *Knowing-that*-Wissen, als es sich dabei nicht um Faktenwissen handelt, sondern, wie David Lewis bemerkt, Fähigkeiten umfasst, die durch Erfahrungen erworben werden:

[K]nowing what it's like is the possession of abilities: abilities to recognize, abilities to imagine, abilities to predict one's behavior by imaginative experiments (Lewis 1983, S. 131).

Für Lewis setzt sich das *Knowing-what-it-is-like*-Wissen also aus den drei Fähigkeiten Erkennen, Imaginieren und durch Imaginieren jemandes Verhalten vorhersagen zusammen. Sobald Mary die Farbe Rot zum ersten Mal gesehen hat, erkennt sie sie auch an anderer Stelle wieder und kann sie sich vorstellen. Sie kann sie sich außerdem

⁴⁴ „Mary is a brilliant scientist who is, for whatever reason, forced to investigate the world from a black and white room via a black and white television monitor. She specialises in the neurophysiology of vision and acquires, let us suppose, all the physical information there is to obtain about what goes on when we see ripe tomatoes, or the sky, and use terms like ‚red‘, ‚blue‘, and so on. She discovers, for example, just which wave-length combinations from the sky stimulate the retina, and exactly how this produces via the central nervous system the contraction of the vocal chords and expulsion of air from the lungs that results in the uttering of the sentence ‚The sky is blue‘.“ (Jackson 1982, S. 130)

vorstellen, wie sie reagieren würde – ob sie die Farbe etwa schön oder unangemessen fände –, wenn sie beispielsweise einen roten Pullover sähe.

Neben den Kategorien von Wissen, die als direkte fiktionale Wahrheiten oder als kontextuelle fiktionale Wahrheiten durch fiktionale Texte vermittelt werden können und entweder propositionalen Gehalts sind oder als Propositionen paraphrasiert werden können, geht es hier also um ein Wissen, das dadurch vermittelt werden kann, dass durch fiktionale Texte Erlebnisse erfahrbar gemacht werden können. Subjektiv-imaginative fiktionale Wahrheiten erlauben es den Rezipienten, durch das Erproben, Durchspielen oder Simulieren von Erlebnissen jene Fähigkeiten zu erlangen, die Lewis als konstitutiv für das *Knowing-what-it-is-like*-Wissen begreift. Entscheidend ist dabei, dass es hier nicht um die Erfahrung geht, wie es ist, einen Film zu sehen oder einen Roman zu lesen, also wie es ist, einen fiktionalen Text zu rezipieren, sondern vielmehr um jene Erfahrungen, die fiktive Figuren gewissermaßen als Stellvertreter der Rezipienten durchleben. Denn wenn wir aus Lewis' Definition schlussfolgern, dass nur das Erlangen der drei genannten Fähigkeiten Bedingung für *Knowing-what-it-is-like*-Wissen ist, dann ist das unmittelbare Erleben einer Situation selbst keine Voraussetzung dafür. So könnte ein Rezipient, wenn er durch einen fiktionalen Text mit einer bestimmten Konfliktsituation konfrontiert wird, in der sich ein fiktiver Protagonist befindet, eine vergleichbare Konstellation widererkennen, er kann sie imaginieren und sich vorstellen, was er (oder ein anderer) an der Stelle des Protagonisten getan hätte.

Neben den direkten und den kontextuellen fiktionalen Wahrheiten gibt es mit den korrelativen fiktionalen Wahrheiten innerhalb eines Systemzusammenhangs solche Aussagen, die gemäß dem Realitätsprinzip, wie es Bunia umschrieben hat, in den Aussagezusammenhang, der durch die Fiktion erzeugt wird, Eingang finden (Bunia 2007b, S. 170 f.). Letztlich handelt es sich dabei um solche Aussagen, die in der außerfiktionalen Realität als gültig erachtet werden und gewissermaßen in die Fiktion importiert werden, da sie die Fiktion mit Merkmalen und Eigenschaften bereichern, die für das Verständnis des Textes relevant sind.⁴⁵ Für *Esra* könnte eine solche korrelative

⁴⁵ Eine genauere Analyse darüber, wie sich Aussagesysteme und -kategorien in Fiktionen zur außerfiktionalen aktuellen Realität verhalten, findet sich im Kontext der Beschreibung von fiktionalen Systemzusammenhängen als Welten in Kapitel 6.

fiktionale Wahrheit etwa jede triviale Aussage über die geografische Verortung des Schauplatzes München sein, also etwa, dass München in Bayern liegt. Allerdings kann eine solche korrelative fiktionale Wahrheit auch komplexe Implikationen enthalten, im Fall von *Esra* also beispielsweise, dass Familien mit türkischem Migrationshintergrund in der Ausübung mancher kultureller Praktiken durch Teile der deutschen Mehrheitsgesellschaft kritisch betrachtet werden. Korrelative fiktionale Wahrheiten können demnach die Erzählebene, den Systemzusammenhang, der durch den Text kreiert wird, mit einer Vielzahl für Verständnis und Interpretation des Textes relevanter Informationen anreichern. Sie können außerdem für eine Beglaubigungsstrategie der fiktionalen Aussagen insofern wichtig sein, als sie dazu beitragen können, dass einem Text entscheidende Kongruenzen zur außertextuellen Realität attestiert werden.

Dass diese Typen von fiktionalen Wahrheiten die Eigenschaften und Merkmale des Systemzusammenhangs definieren, indem sie wahr in der Fiktion sind, scheint zunächst banal zu sein. Doch dadurch, dass wir diese unzähligen fiktionalen Wahrheiten, die durch einen Text als direkte, kontextuelle, subjektiv-imaginäre oder korrelative Aussagen aufgestellt werden, gemäß dem oben erläuterten Prinzip des hypothetischen Intentionalismus ihrer fiktivisierenden respektive dokumentarisierenden Funktion zuführen, erlangt das Konzept von fiktionalen Wahrheiten eine neue Signifikanz. Denn einige dieser fiktionalen Wahrheiten haben über ihre Funktion als Aussagen im fiktionalen Systemzusammenhang hinaus außerdem die Eigenschaft, wahrheitswertfähig für die außerfiktionale Realität zu sein. Dies gilt natürlich für alle korrelativen fiktionalen Wahrheiten, die gemäß dem Prinzip der geringsten Abweichung als Bausteine aus der außerfiktionalen Realität der Fiktion hinzugefügt werden, gewissermaßen also deshalb wahr in der Fiktion sind, weil sie in der Realität wahr sind und in der Fiktion keine gegenteiligen Aussagen erkannt werden. Dies kann aber ebenfalls für solche direkten und kontextuellen fiktionalen Wahrheiten gelten, die durch die Fiktion selbst aufgestellt werden, also als explizite oder logisch folgende Aussagen für die Fiktion Gültigkeit erlangen. Dies ist genau dann der Fall, wenn die Rezipienten im Zuge der interpretativen Hypothesenbildung über die Funktion einer fiktionalen Wahrheit zu dem Befund kommen, dass der hypothetische Autor die der fiktionalen Wahrheit zugrunde liegende Aussage nicht nur als wahr oder falsch innerhalb der Fiktion anerkannt haben möchte, sondern sie vielmehr auch als wahrheitswertfähig für das Verständnis unserer

außerfiktionalen Realität etablieren möchte. Das bedeutet, dass unabhängig von Kriterien wie Referenzierbarkeit, Identifizierbarkeit oder Echtheit lediglich unser Befund darüber, ob die autorenintentionale Haltung *wahrscheinlich* vorsah, den Geltungsbereich der fiktionalen Wahrheit auf die Fiktion selbst zu beschränken oder aber über selbige hinweg auszudehnen, eine Übertragung einer direkten oder kontextuellen fiktionalen Wahrheit auf unser Überzeugungssystem über die Beschaffenheit der außerfiktionalen Welt erwirkt oder nicht.

Deutlich werden die Bedeutung fiktionaler Wahrheiten sowie die Bedingungen der Ausweitung ihres Geltungsbereichs auf die außerfiktionale Realität, wenn man den Ansatz an einer Sequenz aus DER BAADER MEINHOF KOMPLEX exemplifiziert.

Wenn am Ende der bereits beschriebenen Sequenz, in der der Film den Schah-Besuch sowie die Erschießung Benno Ohnesorgs zeigt, der Schütze Karl-Heinz Kurras den Satz äußert „Die ist mir einfach losgegangen“, dann handelt es sich dabei insofern um eine direkte fiktionale Wahrheit, die durch die fiktive Figur Karl-Heinz Kurras geäußert wird, als sie sich als die Proposition (p) im Text niederschlägt, dass *die Figur Kurras sagt: „Die ist mir einfach losgegangen“*.

Als direkte fiktionale Wahrheit wird diese Proposition nun in den fiktionalen Systemzusammenhang eingebaut. Es ist also gemäß dem Film DER BAADER MEINHOF KOMPLEX wahr, dass p. Wir nehmen sie als Teil des Imaginationsspiels an, wir akzeptieren sie als gültig im Zusammenhang der Darstellung und hinterfragen sie in ihrem Status als fiktionale Wahrheit zunächst nur in Bezug auf ihre Plausibilität für den Erzählszusammenhang. Die Herausforderung an den Rezipienten besteht nun darin, zu eruieren, ob diese fiktionale Wahrheit über ihren Anspruch, innerhalb des fiktionalen Systemzusammenhangs gültig zu sein, hinaus auch den Anspruch auf Gültigkeit außerhalb der Fiktion erheben könnte, und den entsprechenden Befund im Diskurs über den Text abzugleichen.

In ihrer Gesamtheit bilden diese unterschiedlichen Typen fiktionaler Wahrheiten eines Textes einen Systemzusammenhang aus, der wiederum den Rahmen bildet, innerhalb dessen die fiktionalen Wahrheiten in Beziehung zueinander stehen. Kriterien wie Plausibilität oder Kohärenz eines Textes und seiner narrativen Struktur lassen sich in

Referenz zu diesem Systemzusammenhang beurteilen. Fiktionale Texte, so die grundlegende dahinterstehende Idee, bilden durch dieses Zusammenwirken der generierten fiktionalen Wahrheiten eigenständige Kausal- und Systemzusammenhänge sowie eine eigene Kohärenz, Kontinuität und Logik aus – ein Umstand, der den Begriff ‚Welt‘ nahelegt.

Durch die Applikation der Weltsemantik (im Anschluss an Eder werden die Theorien über fiktive Welten hier mit FWT abgekürzt, vgl. Eder 2008b) und ihres Theoriehintergrunds lassen sich wiederum verschiedene Modelle etablieren, durch die das Referenzverhältnis zwischen Fiktion und Realität beschrieben werden kann.

‚Welt‘ wird hier schließlich zunächst als Gefüge von Entitäten verstanden, die einer chronologischen, lokalen und kausalen Ordnung sowie einem spezifischen Regelsystem und Gesetzmäßigkeiten (etwa jenen der Naturgesetze oder jenen der Logik) unterliegen. Eine Welt ist also die „Menge aller bestehenden Sachverhalte oder Tatsachen“ (WPB, S. 724, Sp. 1), die durch kognitive Konstruktionsleistungen einzelner oder mehrerer Akteure zu einem Systemzusammenhang ausgebildet wird. Ludwig Wittgenstein begreift vor diesem Hintergrund eine Welt als „alles, was der Fall ist“ (TLP, S. 4). Somit ist auch die Rede von einer Pluralität der Welten, also etwa auch von ‚Vorstellungswelten‘, ‚virtuellen Welten‘, ‚möglichen Welten‘ oder eben auch ‚fiktiven Welten‘ angemessen. In Bezug auf fiktionale Texte lässt sich Wittgensteins Näherung an den Begriff in den Skopus eines Operators stellen und damit verfeinern: Die Welt eines fiktionalen Textes ist alles, was diesem Text zufolge der Fall ist.

Fiktive Systemzusammenhänge als Welten lassen sich in der Gesamtheit ihrer Merkmale und Eigenschaften nun in ein Spannungsverhältnis zu jenen Merkmalen und Eigenschaften setzen, die unsere ‚Realität‘, oder nun besser: unsere aktuelle Welt, kennzeichnen. Die FWT gehen schließlich davon aus, dass fiktionale Texte, indem sie eine Welt ausbilden, einen klar bestimmbaren logischen Status aufweisen, der es erlaubt, gefestigte Aussagen über sie zu tätigen und daher den Status von fiktiven Figuren und Entitäten als geklärt ansieht: Sie sind Bewohner respektive Gegenstände einer fiktiven Welt. Diese bestimmbare Welt lässt sich in einem weiteren Schritt in Beziehung zur aktuellen Welt setzen, wodurch Fragen der Wahrscheinlichkeit, der Plausibilität und Möglichkeit fiktiver Welten in den Blick gerückt werden können. Ziel des folgenden

Kapitels wird es daher sein, auf der Grundlage einer gesicherten Herleitung eines Konzepts fiktiver Welten ein Ordnungssystem zu etablieren, mit dessen Hilfe verschiedene Merkmale fiktiver Welten in einen Bezug zur aktuellen Welt gesetzt werden können, um somit eine Heuristik zu entwickeln, durch die das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität ausgelotet werden kann.

6 ‚Welt‘ als Anwendungskategorie für Fiktionen

Fiktive Welten werden als Effekte von Texten verstanden. Alle notwendigen Informationen, die die Zusammenhänge einer fiktiven Welt herstellen, werden dem entsprechenden Text entnommen und vermittelt einer kognitiven Konstruktionsleistung zusammengefügt. Fiktiv ist eine Welt demnach dann, wenn der Text, den sie zur Grundlage hat, fiktional ist. In Abgrenzung dazu konstituieren nichtfiktionale Texte keine eigenen Welten, sondern zeigen immer Ausschnitte der aktuellen Welt. Dass diese durchaus subjektiv perspektiviert sein können (wie beispielsweise eine autobiografische Erzählung) oder aufgrund ihrer medialen Darstellungsform nur begrenzte Informationen liefern können (wie beispielsweise Dokumentarfilme, die etwa notwendig mit einem begrenzten Bildkader operieren), ändert nichts an ihrem nichtfiktiven Charakter. Insbesondere für audiovisuelle Medientexte sind die FWT fruchtbar, konfrontieren diese uns doch mit der Darstellung einer spatiotemporalen Ordnung, zeigen uns also eine ‚Welt‘, die aufgrund ihrer Darstellungsform raumzeitlich definiert ist und in der Figuren, Handlungen, Ereignisse und Gegenstände verortet werden können.

6.1 Fiktive Welten als mögliche Welten

Der Ursprung der Theorie liegt auch hier in der analytischen Philosophie und geht zurück auf Gottfried Wilhelm Leibniz, der in den *Versuchen in der Theodicee* (i. O. *Essais de Théodicée*) die These vorbringt, nach der die aktuelle Welt mit all ihren Eigenschaften nur eine einzige aus einer unendlichen Zahl möglicher Welten sei, die nach Gottes Urteil die „beste (*optimum*) aller möglichen Welten“ (PhW 4, S. 96 f., Herv. i. O.) sein müsse und daher von ihm verwirklicht worden sei. Leibniz’ Weltbegriff ist dabei noch auf das Materielle, also sozusagen auf das ‚Inventar‘ begrenzt, enthält aber bereits die Idee interkausaler und chronologischer Zusammenhänge: „‚Welt‘ nenne ich hier die ganze

Folge und das ganze Beieinander aller bestehenden Dinge [...]“ (ebd., 97). Die Modallogik griff diese Idee auf und entwickelte daraus einen Erklärungsansatz beispielsweise dafür, wie kontrafaktische Konditionalsätze und Konzepte von Notwendigkeit zu behandeln sind. Im Folgenden wird zwar keine genaue Betrachtung dieser sogenannten Theorien möglicher Welten (*Possible World Theories*, im Folgenden kurz PWT) vorgenommen, doch wird immer dann, wenn es für die Konturierung der FWT nötig ist, auf sie eingegangen.

Wichtig ist zunächst lediglich, dass mögliche Welten mittels eines Gedankenspiels Entwürfe darüber bereitstellen, wie die Welt beschaffen sein *könnte*. Diese vereinfachte Funktionsbeschreibung legt eine Anwendung des Theoriekonzepts auf fiktionale Texte nahe. Durch vergleichende Beobachtungen der aktuellen und der fiktiven Welt scheint es in einem zweiten Schritt daher möglich, das Referenzverhältnis zwischen den Welten auszuloten. Allerdings werden die ursprüngliche Bedeutung sowie das Forschungsziel der philosophischen Theorie – also die Frage, wie sich mögliche Welten zur aktuellen Welt verhalten –, wenn es um fiktive Welten geht, kaum noch in Betracht gezogen. Ruth Ronen sieht in diesem oftmals unvollständigen und unpräzisen Theorieimport der PWT in die FWT die Gefahr, dass der Begriff ‚fiktive Welt‘ seine Tragweite verlieren und letztlich nur noch zu einer Metapher verkümmern könnte, die sämtliche Bedeutungsimplicationen der ursprünglichen Theoriequelle negierte und somit jegliche Relevanz verlöre (Ronen 1994, S. 7 ff.). Um diese Gefahr zu umgehen und um die vielfältigen und fruchtbaren Aspekte der PWT auf die FWT übertragen zu können, soll im Folgenden ein Konzept von fiktiven Welten entwickelt werden, das einerseits in der Tradition des ursprünglichen Gedankens steht, demzufolge Texte durchaus Systemzusammenhänge ausbilden, die verschiedene Bedingungen einer ‚Welt‘ erfüllen, die mit der aktuellen in Beziehung gesetzt werden kann, das andererseits aber die Probleme der Applikation der PWT auf die FWT berücksichtigt und in die Konzeptualisierung einarbeitet.

Der Ansatz, dass Texte eine Welt ausbilden, soll also beibehalten werden. Dagegen soll der Analogieschluss, nach dem fiktive Welten immer auch *mögliche* Welten sind, begründet zurückgewiesen werden. Eine solche Annahme wäre auch kontraintuitiv, sind fiktive Welten doch dazu in der Lage, die Grenzen des Möglichen (etwa die der

Naturgesetzte in Science-Fiction-Filmen) zu überschreiten. Ronen stellt daher fest: „Possible worlds are possible, whereas fictional worlds might be impossible“ (Ronen 1996, S. 24).

6.2 Fiktive Welten und die aktuale(n) Welt(en)

Ausgangspunkt aller Überlegungen über fiktive Welten und deren Verhältnis zur aktuellen Welt muss die Frage sein, welchen Status die aktuelle Welt einnimmt. Nur wenn diese Frage geklärt ist, können in einem nächsten Schritt Aussagen über das Verhältnis zu möglichen oder fiktiven Welten gemacht werden. In Bezug auf den Status der aktuellen Welt lassen sich zwei gegenüberstehende Positionen darstellen:

David Lewis geht von einem Unterschied zwischen den Status ‚real‘ und ‚aktual‘ aus. Während die Bezeichnung ‚aktual‘ nach Lewis indexikalisch ist, d. h. ähnlich wie ‚hier‘, ‚jetzt‘ oder ‚du‘ in ihrer Referenzialität von den Umständen der Äußerung abhängig ist, bestimmt die Zuschreibung ‚real‘ den ontologischen Status der entsprechenden Welten. Das bedeutet, dass es eine Vielzahl – eine *Pluralität* („plurality“, Lewis 2001 [1986], S. 1 ff.) – real existierender Welten gibt; jene, in der wir zufällig leben, ist für uns die aktuelle. Die Differenz zwischen ‚aktual‘ und ‚real‘ entsteht demnach ausschließlich aus der Positionierung des Subjekts, das die Aussage über die jeweilige Welt tätigt: „[E]ach world alike is actual from the standpoint of its own inhabitants.“ (ebd., S. 129) Somit wären alle möglichen Welten real existent. „The word ‚actual‘ is a blanket term [...]: [I]t applies to everything. [...] Since everything is actual, the other worlds, if such there be, actually exist.“ (ebd.: S. 97)

Nicholas Rescher vertritt hingegen einen Ansatz, der das Primat der Deckungsgleichheit zwischen aktueller und realer Welt in den Vordergrund rückt. Für ihn sind mögliche (und, so lässt sich konstatieren, auch fiktive) Welten keine ‚real‘ existierenden Entitäten, sondern immer schon Geisteskonstrukte.⁴⁶ Somit unterläuft er den Lewis’schen Ansatz, indem er den möglichen Welten den ontologischen Status unserer aktuellen Welt

⁴⁶ Die Frage „What is the ontological status of nonexistent possibilities?“ beantwortet er mit: „It is my central thesis that by the very nature of hypothetical possibilities they cannot exist as such, but *must be thought of*: They must be hypothesized, or imagined, or assumed, or something of this sort.“ (Rescher 1973, S. 214, Herv. CK)

abspricht, sondern ihre Existenz lediglich aus einer konstruktivistischen Sichtweise anerkennt. Daraus folgt, dass die reale Welt notwendig auch die aktuelle Welt sein muss, in der alle Phänomene eine objektive Verankerung vorweisen. Daraus folgt, dass mögliche und somit auch fiktive Welten nicht ‚existieren‘, sondern nur durch kognitive Aktivitäten entstehen können. „[P]ossibility“, so pointiert Rescher seinen Befund, „is mind-dependent.“ (Rescher 1973, S. 218)

Was lässt sich aus diesen beiden Ansätzen zum Verhältnis zwischen aktueller und möglicher Welt für fiktive Welten ableiten? Im Sinne Reschers soll im Folgenden davon ausgegangen werden, dass es genau eine aktuelle Welt gibt, auf der alle fiktiven Welten fußen. Fiktive Welten sind immer Geisteskonstrukte, die nie ‚real‘ sein können, also notwendig einen anderen ontologischen Status als die aktuelle Welt innehaben. Trotzdem schreiben wir – und hier kommt Lewis ins Spiel – fiktiven Welten gewisse Merkmale zu, die auch die reale, also aktuelle Welt aufweist. Die Existenz fiktiver Welten bleibt dabei aber auf die Gedankenwelt beschränkt (vgl. ebd., S. 217 f.). Ziel der folgenden Ausführungen wird es daher sein darzulegen, welchen Prinzipien die Zuschreibung dieser Merkmale folgt und weshalb wir fiktive Welten trotz ihres Status als Gedankenkonstrukte als kohärent und vollständig empfinden.

6.2.1 Das Prinzip der geringsten Abweichung

Ein Problem der Applikation der PWT auf die FWT kann unter dem Schlagwort *Unvollständigkeit* behandelt werden. Mit ‚Unvollständigkeit‘ ist gemeint sein, dass ein fiktionaler Text niemals eine im ontologischen Sinne *vollständige Welt* konstruieren kann. Im Anschluss an Wittgensteins Begriffsdefinition der Welt als „alles, was der Fall ist“ (TLP, S. 4), steht hier also das „alles“ zur Debatte.

In fiktiven Welten bleibt vieles unbestimmt, also unvollständig. Das ist in doppelter Hinsicht eine Herausforderung für die FWT: Zum einen sind fiktionale Texte notwendig mit Leerstellen in der Narration versehen. Das bedeutet, dass die Rezipienten unter Anwendung ihrer Rezeptionskompetenzen kausale Abfolgen rekonstruieren müssen, um einen widerspruchsfreien Plot herstellen zu können. Dieser Prozess firmiert in der Medienwissenschaft unter der Terminologie David Bordwells ([1985] 1997, S. 48 ff.): Aus dem „plot“, der gedacht werden kann als die Summe aller Ereignisse, die ein

fiktionaler Text präsentiert, konstruieren die Rezipienten die „story“, das heißt eine kausal-chronologisch geordnete und von Leerstellen bereinigte Version der Erzählung, die nach Relevanz strukturiert wird und dadurch „hinter den einzelnen Figuren- und Handlungskonstruktionen Bedeutungsschichten sichtbar“ (Hickethier 2007, S. 109) macht.

Doch tauchen Leerstellen keinesfalls nur auf der Ebene der Narration auf. Figuren, Ereignisse, Gegenstände und Orte einer fiktiven Welt können im Rahmen eines fiktionalen Textes nie vollständig spezifiziert werden. So bleibt beispielsweise die Frage, ob die Hauptfigur in *Der Name der Rose* (Eco 1982), William von Baskerville, ein Muttermal am Rücken hat, offen. Weder in Umberto Ecos Roman noch in der gleichnamigen Verfilmung (BRD/IT/F 1985, Jean-Jacques Annaud) findet sich ein Hinweis, an dem sich eine Aussage darüber festmachen ließe. In der Folge könnte beides zutreffen: William von Baskerville hat ein Muttermal am Rücken, oder er hat keines. Fiktive Welten verletzen somit das logische Grundprinzip des ausgeschlossenen Dritten (*tertium non datur*), nach dem eine Behauptung und ihr Gegenteil nicht gleichzeitig wahr und falsch sein können.⁴⁷ Lamarque und Olsen weisen darauf hin, dass die Tatsache, dass die Frage nach dem Muttermal sowie unzählige andere Aussagen über die Beschaffenheit der fiktiven Welt unbestimmt bleiben, eine signifikante Abweichung zu den Modellen möglicher Welten darstellt, die wiederum *per definitionem* immer logisch vollständig sind:

The trouble with possible worlds is that they bear too much content. They are ‚complete‘, not only closed under deduction but determinate in detail. Fictional ‚worlds‘ of fictional settings, in contrast, are *incomplete*; they leave a large number of details *indeterminate*, simple features, for example, of the physical settings [...]. (Lamarque/Olsen 2002, S. 91, Herv. CK)

Warum also empfinden wir trotz dieses Problems der Unvollständigkeit, das Lamarque und Olsen hier pointiert zusammenfassen, fiktive Welten, über deren Beschaffenheit die meisten Angaben schlicht fehlen, als kohärent, konsistent und plausibel?

⁴⁷ So sind der Satz (S) „William von Baskerville trägt ein Muttermal auf seinem Rücken“ und seine Negation „William von Baskerville trägt kein Muttermal auf seinem Rücken“ weder wahr noch falsch – ein Zustand, der das logische Prinzip des ausgeschlossenen Dritten verletzt. Mehr hierzu in Kutschera 1985.

Als bekannteste Vertreterin der Applikation der PWT auf fiktive Welten liefert Marie Laure Ryan durch das „Prinzip der geringsten Abweichung“ (i. O. *principle of minimal departure*, Ryan 1980) eine Antwort auf dieses Phänomen. Sie geht davon aus, dass eine fiktive Welt vollkommen identisch mit der aktuellen Welt ist. Lediglich die Angaben, die aus dem fiktionalen Text hervorgehen – seien sie explizit festgehalten oder einer impliziten Logik geschuldet – verändern die Parameter der fiktiven Welt im Vergleich zur aktuellen. Insofern sind alle fiktiven Welten vollständig, auch wenn die Rezipienten im Zuge ihrer Interpretationsprozesse keine vollständige Welt konstruieren können sollten:

This principle states that whenever we interpret a message concerning an alternative world, we reconstrue this world as being the closest possible to the actual world. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid. (Ryan 1980, S. 406)

Hier stößt das Prinzip der geringsten Abweichung jedoch an seine Grenzen. Es gibt schließlich Elemente der Narration, der Figurenzeichnung oder anderer fiktiver Entitäten, die auch durch einen Abgleich mit den Verhältnissen der aktuellen Welt nicht zur Vollständigkeit gelangen können. Das bereits angeführte Beispiel des Muttermals soll dies exemplifizieren: Da es keine Stelle im Roman *Der Name der Rose* gibt, in der geklärt würde, ob William von Baskerville nun ein Muttermal am Rücken trägt oder nicht, und da es keinen historischen William von Baskerville gibt, anhand dessen Rücken man einen Abgleich der Welten vornehmen könnte, bleibt die Antwort schlicht unbestimmt.

6.2.2 Das Relevanzprinzip

Eine Erweiterung von Ryans Prinzip der geringsten Abweichung, die dieses Problem berücksichtigt, findet sich bei Thomas Pavel, der fiktiven Welten unterschiedliche Ausdehnungen bescheinigt. Damit ist gemeint, dass der Text, durch den eine fiktive Welt entsteht, die Parameter einer fiktiven Welt setzt und damit ihre Ausdehnung bestimmt. Je mehr der Text über die Beschaffenheit der Systemzusammenhänge aussagt, desto präziser sind die Parameter der fiktiven Welt bestimmt. Wenn also in *Der Name der Rose* an einer Stelle stünde, dass William von Baskerville ein Muttermal am Rücken hat, dann wäre die fiktive Welt um genau diese fiktionale Wahrheit (im Sinne Waltons, s. Kap. 4.5) reicher.

Pavel bestreitet Ryans These, dass fiktive Welten durch das Prinzip der geringsten Abweichung vollständig determiniert sein können, gesteht aber zu, dass außertextliche Informationen durchaus Einzug ins Inventar einer fiktiven Welt finden können. Hierzu legt er jedoch das Kriterium der Relevanz an: Wir integrieren nur jenes Wissen über die aktuelle in die fiktive Welt, das relevant für entweder die Beseitigung der Leerstellen in der Narration oder für die Konturierung von Figuren und anderen fiktiven Entitäten oder Zusammenhängen ist. Diese Ergänzungen folgen zwar durchaus dem Prinzip der geringsten Abweichung, erschöpfen sich aber eben in Fragen, die für das unmittelbare Verständnis des Textes relevant sind.

[W]e do not want fictional worlds to be maximal, since we are not interested in what lurks behind a limited circle of light and the penumbra surrounding it. The most encompassing fictional world does not extend beyond that circle. (Pavel 1986, S. 94 f.)

Daraus resultieren – entsprechend der Anzahl der (Quasi-)Behauptungen des fiktionalen Textes mitsamt den Ergänzungen aus der aktuellen Welt – fiktive Welten unterschiedlicher Ausdehnung. Somit gelingt es Pavel, einerseits dem Umstand gerecht zu werden, dass fiktive Welten im Gegensatz zu möglichen Welten nicht vollständig sein können, andererseits aber zu erklären, weshalb, unter welchen Bedingungen und auf welche Weise wir unser Wissen über die aktuelle Welt in den fiktiven Systemzusammenhang integrieren.

Beide Prinzipien lassen sich anhand eines Beispiels illustrieren: Woody Allens Film MANHATTAN (USA 1979) spielt in New York. Vom New York unserer aktuellen Welt wissen wir, dass es eine Metropole an der Ostküste der USA ist, dass der Stadtteil Manhattan, nach dem der Film benannt ist, für seine Wolkenkratzer berühmt und für sein kulturell vielfältiges Alltagsleben bekannt ist. All diese Informationen sind für die Kontextualisierung der Handlung und somit für das Verständnis des Films wichtig und werden daher in die Konturierung des fiktiven New York des Films integriert. Andererseits benötigen wir für das Verständnis des Films beispielsweise weder Kenntnisse etwa über die genaue Lage New Yorks nach dem geografischen Koordinatensystem, also auf Längen- und Breitengrad, noch müssen wir wissen, dass New York eine Ausdehnung von 1214 km² hat, um aus dem Film eine kohärent wirkende Welt zu extrapolieren. Diese Informationen sind nicht relevant – daher spielen sie für den

Kohärenzeindruck keine Rolle; auch ohne sie formen wir ein quasi vollständiges fiktives New York.

Wie Uri Margolin bemerkt, geht es bei der Ausgestaltung einer fiktiven Welt durch die beiden Prinzipien in erster Linie darum, das Verständnis zu fördern:

In point of fact, we import selectively according to an informal principle of relevance, bringing in only that which the work-world is based upon alludes to or requires to *facilitate comprehension and prevent misunderstanding*. (Margolin 1992, S. 110, Herv. CK)

Das Relevanzkriterium deckt sich ebenfalls mit unserer alltäglichen Erfahrung hinsichtlich der Wahrnehmung der aktuellen Welt: Wir selektieren – ob bewusst oder unbewusst – zwischen relevanten und irrelevanten Informationen und Stimuli und ordnen diese in für uns sinnhafte Zusammenhänge ein. Dies gelingt uns trotz des immer nur lückenhaften Wissens über unsere Umgebung (in der Regel kennt man die genaue Ausdehnung New Yorks nicht) und über die in ihr agierenden Personen (in der Regel weiß man von den wenigsten Menschen, ob sie ein Muttermal auf dem Rücken haben oder nicht). Unsere epistemische Perspektive auf die Welt verwährt uns, alle Entitäten und Akteure als vollständig wahrzunehmen; die Tatsache, dass sie es – im Gegensatz zu fiktiven Entitäten und Figuren – (wahrscheinlich) sind, ändert daran nichts. Dennoch sind wir dazu in der Lage, Sinn aus ihrem Verhalten zu konstruieren – ein Prozess des Alltags, der dem des Rezipierens fiktionaler Texte nicht unähnlich ist.

6.2.3 Ein Text – viele Welten? Fiktive Welten und Intersubjektivität

Die Rezipienten beziehen also Informationen aus dem fiktionalen Text, bereichern diesen unter Anwendung ihrer Rezeptionskompetenz gemäß dem Prinzip der geringsten Abweichung mit relevanten Kenntnissen über die aktuelle Welt an und fügen diese in einen Systemzusammenhang zusammen. Somit erstellen sie eine kohärent wirkende fiktive Welt, innerhalb derer sie Handlungen, Figuren, Gegenstände, aber auch etwa moralische Werte und Normen verorten und bewerten können. All diese kognitiven Leistungen sind dabei Teil des Imaginationsspiels, in dessen Verlauf fiktionale Wahrheiten generiert und in Beziehung zueinander gesetzt werden.

An diese These schließt sich jedoch die Frage an, ob jeder Rezipient seine eigene individuelle Welt kreiert, die von den ganz persönlichen Rezeptionseigenschaften

abhängen und somit ein fiktionaler Text eine Vielzahl nebeneinanderstehender fiktiver Welten hervorruft, die sich zwar wahrscheinlich in weiten Teilen überschneiden, dennoch signifikant (eben nach den subjektiven und individuellen Kriterien von Relevanz und Welterfahrung) voneinander abweichen. So sind etwa die beiden Beispiele aus MANHATTAN zwar verhältnismäßig eindeutig. Allerdings ist davon auszugehen, dass eine Demarkationslinie zwischen relevanten und irrelevanten Ergänzungen extrem schwierig zu ziehen ist.

Die Konstitution fiktiver Welten hinge, folgte man dieser Erläuterung, massiv von Interpretations- und Verstehensprozessen der einzelnen Rezipienten ab und würde dementsprechend die genaue Konturierung der fiktiven Welt im Sinne der Hypothesenbildung über die Autorenintention in die Handhabe der Rezipienten geben, nicht aber den Text selbst als ihren Ursprung betrachten. Das daraus resultierende Problem wäre eine gewisse Willkür in der Debatte über fiktive Welten, die numerisch und qualitativ unterschiedlich wären, sowie das eines nicht zu klärenden Status der Richtigkeit von Aussagen über sie. Wie könnte man beispielsweise die aus einer subjektiven Interpretation des Films *Casablanca* (1942) abgeleitete Behauptung, Rick hätte Ilsa nie geliebt, plausibel widerlegen?

Es wird also klar, dass ein intersubjektiver Ansatz, der beschreibt, wie fiktive Welten entstehen, nötig ist. Ein solcher kann mithilfe Fotis Jannidis' Konzeption zur Beschreibung von Figuren abgeleitet werden. Jannidis greift Umberto Ecos Begriff des „Modell-Lesers“ auf und elaboriert diesen durch kognitionspsychologische und pragmatische Ergänzungen. Eine Figur ist nach Jannidis eine „mentale Repräsentation“, die der Leser mithilfe der im Text vorhandenen Informationen und seines außertextuellen Wissens bildet (Jannidis 2004, S. 185). Die Bestimmung von Figuren sieht sich demnach mit einem ähnlichen Problem konfrontiert: Wenn sie von den Interpretationsprozessen der Leser abhängt, erweisen sich verschiedene Annäherungen an eine Figur eines Films als heterogen. Nun bettet Jannidis die Figur aber in eine „narrative Kommunikation“ (ebd., S.15 ff.) ein und ordnet ihr dadurch eine Funktion zu, die als Teil der hypothetischen Autorenintention verstanden werden kann: Der Autor bzw. das Autorenkollektiv geht beim Produzieren des Textes von einem idealen Rezipienten, von einem ‚Modellrezipienten‘ (bei Jannidis: „Modell-Leser“, ebd., S. 28) und damit von

einem idealen Set von Rezeptionskompetenzen aus, das sich wiederum im Prozess der Hypothesenbildung rekonstruieren lässt.

Der Modell-Leser wäre also ein anthropomorphes Konstrukt, das gekennzeichnet ist durch die Kenntnis aller einschlägigen Codes und auch über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen. (ebd., S.31)

Damit unterscheidet Jannidis den ‚aktualen‘ Rezipienten, der ein individuelles und einzigartiges Verständnis einer Figur ausbildet, von dem ‚Modellrezipienten‘, einem kommunikativen Konstrukt also, das ein intersubjektiv gültiges Figurenmodell entwickelt (vgl. hierzu auch Eder 2008b, S. 48 ff.). Eine solche Differenzierung lässt sich nun auch auf das oben skizzierte Problem bezüglich der Uneinheitlichkeit fiktiver Welten übertragen. Welche Informationen eines fiktionalen Textes das Relevanzkriterium erfüllen und somit in die Konturierung der fiktiven Welt einfließen, liegt in der Hoheit des Modellrezipienten. Da dieser wiederum ein analysegeleitetes Konstrukt ist, durch das unter anderem die Autorenintentionen projiziert werden, verschiebt sich das Relevanzkriterium in die Sphäre der hypothetischen Autorschaft. Der Modellrezipient verhält sich komplementär zu den ‚idealen Rezipienten‘, die die Hypothesenbildung über die Autorenintention vollziehen. ‚Ideal‘ ist ein Rezipient also dann, wenn er sämtliche Kompetenzen des Modell-Rezipienten besitzt. Der Modell-Rezipient handelt demgemäß nach den Kriterien von Kompetenz, Rationalität und Pragmatik und rekonstruiert somit die hypothetische fiktionskonstituierende Autorenintention.

Durch die Anwendung ihrer Rezeptionskompetenzen stellen die Rezipienten anhand der Fiktionssignale eine Hypothese über die Intention des Autors auf, prüfen diese auf fiktionskonstituierende mimetische Akte des *fiction-making* und identifizieren dadurch einen Text als fiktional. Die in dem fiktionalen Text aufgestellten (Quasi-)Behauptungen fügen sich zu einem Systemzusammenhang zusammen, der durch einen Abgleich mit relevanten Informationen aus der aktuellen Welt zu einer kontinuierlich und kohärent wirkenden fiktiven Welt ergänzt wird. Diese Ergänzung folgt dem Prinzip der geringsten Abweichung, erschöpft sich aber in allen relevanten Vervollständigungen der fiktiven Welt. Dadurch bleiben fiktive Welten im Sinne einer ontologischen Bestimmung – im Gegensatz zu möglichen Welten – immer unvollständig. Die Kriterien, welche Informationen aus der aktuellen Welt idealerweise zu den textimmanenten Informationen

hinzugefügt werden sollen, liegen in der Handhabe des Autors, da dieser im Prozess des *fiction-making* von einem Modell-Leser mit idealen Rezeptionskompetenzen ausgeht, dessen mentale Repräsentation dieser fiktiven Welt genau seinen Intentionen entspricht. Dieser Modellrezipient ist ein analysegeleitetes Konstrukt, das dazu dient, die Kriterien des Relevanzprinzips intersubjektiv zu vereinheitlichen, sodass die Aussage, *ein* fiktionaler Text kreiere nur *eine* fiktive Welt, gefestigt werden kann. Im intersubjektiven Diskurs über den Text wird der Modellrezipient weiter konturiert, da sich die Gewissheiten und Annahmen darüber, welche Rezeptionsweise als angemessen gilt, diskursiv verfestigen. Damit werden fiktive Welten gleichzeitig in einen kommunikativen Rahmen eingebettet, da sie als Produkte fiktionaler Texte eine kommunikative Funktion erfüllen, die durch den Autor lanciert wurde. „Jede fiktive Welt ist [...] ein kommunikatives Artefakt, das durch die intersubjektive Bildung mentaler Repräsentationen mithilfe fiktionaler Texte entsteht.“ (Eder 2008a, S. 78 f.)

6.3 Das Verhältnis zwischen fiktiver Welt und aktueller Welt

In den Systemzusammenhang einer fiktiven Welt fließen drei unterschiedliche Formen von fiktionalen Wahrheiten mit ein:

1. Im fiktionalen Text aufgestellte Quasibehauptungen (etwa: „William von Baskerville ist ein Franziskaner.“)
2. Im fiktionalen Text aufgestellte vollständige Behauptungen (etwa: „Die *Poetik* wurde von Aristoteles verfasst.“)
3. Nicht explizierte Behauptungen, die vermittels der beiden Prinzipien von geringster Abweichung und Relevanz als fiktionale Wahrheiten in das Imaginationsspiel um die fiktive Welt integriert werden (etwa: „Aristoteles war ein griechischer Philosoph.“)

Fiktive Welten, deren Grad an Vollständigkeit sich über die Integration und den Zusammenhang dieser drei Formen von fiktionalen Wahrheiten bestimmt, können sich nun – je nach Beschaffenheit des zugrunde liegenden fiktionalen Textes – unterschiedlich zur aktuellen Welt verhalten. So weist beispielsweise die fiktive Welt eines Films wie *MANHATTAN*, der in einer auch in der aktuellen Welt existierenden Stadt und in der Zeit spielt, in der er produziert wurde, deutlich mehr Kongruenzen mit der aktuellen Welt auf als bspw. jene eines Science-Fiction- oder Fantasyfilms.

Das soll allerdings nicht bedeuten, dass ein Text aufgrund eines weniger von der aktuellen Welt entfernt liegenden Portraits eines Systemzusammenhangs weniger fiktional ist; eine graduelle Abgrenzung von Fiktionalität soll hier erneut zurückgewiesen werden. Die Kategorisierung eines Textes als fiktional ist also unabhängig von dem Grad an Überschneidungen der aus ihm hervorgehenden fiktiven Welt mit der aktuellen Welt, sondern hängt allein von den Kriterien ab, die unter Zuhilfenahme des hypothetischen Intentionalismus aufgestellt wurden.

Über diesen Grad an Überschneidungen ermittelt sich allerdings die sogenannte *Zugangsrelation*, die die Zugänglichkeit einer fiktiven Welt von der aktuellen Welt aus bestimmt. Die Zugänglichkeit einer fiktiven Welt ist dabei – analog zu der Zugänglichkeit einer möglichen Welt – die relative Wahrscheinlichkeit einer fiktiven Welt im Abgleich mit der aktuellen Welt. Zugänglichkeit und Wahrscheinlichkeit sind damit eng miteinander verknüpft: „Accessibility obviously cannot be detached from the notion of possibility [...]“ (Ronen 1994, S. 61)

Im Rahmen der PWT legt die Zugänglichkeit fest, ob und wie eine Welt in Relation zu einer anderen möglich ist. Hierzu werden die Wahrscheinlichkeiten und Wahrheitswerte von kontrafaktischen Konditionalen möglicher Welten als Maßstab herangezogen. Eine mögliche Welt, in der die Universität Hamburg auf dem Kleinen Grasbrook auf der Elbinsel steht, ist wahrscheinlicher – und damit zugänglicher – als eine mögliche Welt, in der die Stadt Hamburg überhaupt nicht existiert. Die Antezedens der beiden kontrafaktischen Konditionale „Wenn die Universität auf dem Kleinen Grasbrook gebaut wäre, ...“ und „Wenn die Stadt Hamburg nie existiert hätte, ...“ bestimmen hier demnach dadurch, dass sie sich im Abgleich zur aktuellen Welt in ihrer Wahrscheinlichkeit einschätzen lassen, die Zugangsrelation zu der durch sie geformten möglichen Welt.

In Bezug auf die Relation zwischen der aktuellen und einer fiktiven Welt verhält es sich vergleichbar: Hier definiert sich die Zugänglichkeit über die Plausibilität und Wahrscheinlichkeit des Zusammenhangs der fiktionalen Wahrheiten. Das heißt im Umkehrschluss, dass fiktive Welten, die bestimmte Überschneidungen mit der aktuellen Welt aufweisen, plausibler, wahrscheinlicher und daher zugänglicher sind als fiktive Welten, die – wie beispielsweise Fantasy- oder Science-Fiction-Welten – verhältnismäßig inkongruent mit der aktuellen Welt sind. Die sich daran anschließende

Frage ist, ob sich diese Überschneidungen sinnvoll kategorisieren und in eine hierarchische Reihenfolge bringen lassen, durch die eine Typologie der Kriterien der Zugangsrelation möglich wird.

6.3.1 Die Zugangsrelation

Es gab es Versuche an unterschiedlicher Stelle (vgl. etwa Maitre 1983, Surkamp 2002, Gutenberg 2000) einer Kategorisierung; die detaillierteste Aufschlüsselung findet sich jedoch erneut bei Ryan, die die Zugangsrelationen zwischen einer fiktiven und der aktuellen Welt an neun Merkmalen festmacht (Ryan 1991, S. 32 f.; vgl. aber auch die hilfreichen Zusammenfassungen von Etz 2006, Gutenberg 2000 und Goronzy 2006):

1. In beiden Welten existiert das gleiche Inventar an Gegenständen, Figuren und Orten. Sie alle haben in beiden Welten dieselben Eigenschaften.
2. In beiden Welten existiert das gleiche Inventar an Gegenständen, Figuren und Orten. Deren Eigenschaften können allerdings differieren.
3. In der fiktiven Welt existieren Figuren, Gegenstände und Orte, die in der aktuellen Welt nicht existieren, mit ihr aber ‚kompatibel‘ sind, d. h. im Sinne der PWT existieren könnten. Gleichzeitig existieren in der fiktiven Welt alle Gegenstände, Figuren und Orte, die in der aktuellen Welt existieren, weiterhin gemäß des Prinzips der geringsten Abweichung (also insofern nichts anderes quasibehauptet wird).
4. Die fiktive Welt ist ohne eine „zeitliche Relokalisierung“ (Etz 2006, S. 26) zugänglich. D. h., dass sie nicht in der Zukunft verortet ist („chronologische Kompatibilität“).
5. In beiden Welten sind die Naturgesetze gültig („physische Kompatibilität“).
6. In der fiktiven Welt existieren ausschließlich Spezies, die auch in der aktuellen Welt existieren („taxonomische Kompatibilität“).
7. In beiden Welten gelten die logischen Grundsätze der Widerspruchsfreiheit und des ausgeschlossenen Dritten⁴⁸ („logische Kompatibilität“).

⁴⁸ Das Gesetz des ausgeschlossenen Dritten wurde bereits erwähnt, um die Unvollständigkeit fiktiver Welten zu illustrieren. Das hier angeführte Kriterium der logischen Kompatibilität behandelt das Gesetz allerdings in einem anderen Zusammenhang: Hier geht es nicht darum, dass es möglich ist, dass sowohl p als auch $\neg p$ in der fiktiven Welt wahr sind (also bspw. die Frage nach dem Muttermal, über das keine Quasibehauptungen aufgestellt werden), sondern darum, dass auf der Ebene des Sujets nicht p und $\neg p$

8. Analytische Wahrheiten sind gültig, d. h. dass die von Begriffen bezeichneten Gegenstände „in ihren Wesenszügen“ (Goronzy 2006) übereinstimmen (,analytische Kompatibilität‘).
9. Die in der fiktiven Welt verwendete Sprache ist in der aktuellen Welt verständlich (,linguistische Kompatibilität‘).

Mithilfe dieser neun Merkmale lässt sich nun – laut Ryan – die Zugangsrelation und somit die relative Wahrscheinlichkeit einer fiktiven Welt bestimmen. Ecos Figur Baskerville ist beispielsweise keine historische Person. Das Inventar der fiktiven Welt des Textes wurde im Vergleich zur aktuellen Welt also mindestens um diese Figur Baskerville erweitert. Daher treffen die Kriterien (1) und (2) auf die fiktive Welt, die dem Roman *Der Name der Rose* entspringt, nicht zu. Alle anderen Kriterien werden jedoch erfüllt, da alle in *Der Name der Rose* auftauchenden Figuren (3) durchaus „mögliche“, also plausible oder wahrscheinliche Figuren sind und die Handlung an plausiblen oder historischen Orten spielt, da die fiktive Welt (4) zeitlich zugänglich, also nicht in der Zukunft angesiedelt ist, da in ihr (5) alle Naturgesetze gelten usw. Die Zugänglichkeit ist demnach hoch; die fiktive Welt weist viele Überschneidungen mit der aktuellen auf.

Aus dieser Liste von Kriterien für die Zugänglichkeit einer fiktiven Welt leitet Ryan in einem zweiten Schritt eine Tabelle ab, in der sie den einzelnen Kombinationen der vorkommenden Kriterien (markiert durch ‚+‘ = ‚trifft zu‘ und ‚-‘ = ‚trifft nicht zu‘) literarische Gattungstypen zuordnet (Ryan 1991, S. 32):

Gattung / Zugangsrelation	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1. Sachgeschichten	+	+	+	+	+	+	+	+	+
2. Wahre Fiktion	+	+	+	+	+	+	+	+	+
3. Realistische/historische Fiktion	+	-	+	+	+	+	+	+	+
4. Historische Fabel	-	-	+	+	+	+	+	+	+
5. Realistische Fiktion	-	-	-	+	+	+	+	+	+
6. Antizipation	+	-	+	-	+	+	+	+	+
7. Science-Fiction	+	-	+/-	-	+	-	+	+	+
8. Legende	-	-	+	+	-	-	+	+	+
9. Märchen	-	-	-	+/-	-	-	+	+	+

behauptet werden darf (was etwa der Fall wäre, wenn der Protagonist eines Films in einer Szene mit einem Muttermal gezeigt würde, in einer anderen ohne Muttermal. Denn dann würden zwei explizite Quasibehauptungen aufgestellt, die einander widersprechen).

Ryans Tabelle⁴⁹ ist für diese Arbeit deshalb von Interesse, weil durch sie versucht wird, den einzelnen Kriterien der Zugänglichkeit konkrete Textformen zuzuordnen und dadurch eine gattungsspezifische Trennschärfe zwischen verschiedenen Typen fiktiver Welten zu erreichen. Durch sie scheint es demnach möglich zu sein, konkrete Texte auf die Merkmale hin zu untersuchen und sie in diese Typologisierung einzuordnen, womit gleichzeitig eine Aussage über die Zugangsrelation getroffen werden könnte. Gattungszugehörigkeit und Typ von fiktiver Welt stehen bei Ryan also in einem direkten Korrelationsverhältnis zueinander. Allerdings ist ihr Vorgehen in vielerlei Hinsicht problematisch: Neben der kategorialen Uneinheitlichkeit ihrer Gattungen – „Märchen“ und „Antizipationen“ etwa sind vollkommen unterschiedliche literarische Kategorien – und internen Inkonsistenzen – das Begriff der ‚wahren Fiktion‘ („true fiction“, Ryan 1991, S. 33)⁵⁰ beispielsweise wird nicht hinreichend erläutert – sticht vor allem die grundsätzliche Frage ins Auge, ob eine solche deduktive Schematisierung nicht notwendig gewisse Grenz- und Problemfälle vernachlässigen muss. Im Umkehrschluss heißt das, dass Ryans Tabelle Gefahr läuft, Kategorien zu stipulieren, die zwar aus der binären Codierung der Merkmale („trifft zu“ – „trifft nicht zu“) folgen, die aber nur geringen heuristischen Wert haben, da sie als statisch gesetzte Kategorien der Menge aller fiktiven Welten ein Ordnungssystem oktroyieren. Außerdem berücksichtigt Ryans Vorgehen nicht, dass auch medienspezifische textimmanente Darstellungsmittel wie

⁴⁹ Die hier vorliegende Tabelle entspricht im Wesentlichen der übersetzten Version Frederic Goronzys (2006, S. 66). Zu berücksichtigen ist hierbei, dass die hier dargestellte Tabelle Ryans Schema sowohl leicht vereinfacht also auch kürzt. Ryan fügt den neun hier aufgelisteten Gattungskategorien drei weitere hinzu („nonsense rhymes“, „jabberwockism“, „sand poetry“, Ryan 1991, S. 34). Dass diese drei hier nicht berücksichtigt werden, liegt daran, dass es sich bei ihnen um spezifisch literarische Gattungen handelt, die keine Entsprechung in der audiovisuellen Gattungstypologie haben. Vereinfacht ist die hier vorliegende Tabelle insofern, als sie Ryans dynamisierende Ergänzungen auslässt. Dies ist zum einen der Klarheit geschuldet. Zum anderen ist eine Darstellung von Ryans dynamisierenden Komponenten vor dem Hintergrund der zu leistenden Weiterentwicklung unnötig. Trotz dieser beiden Veränderungen an Ryans Tabelle bildet die hier vorgestellte Version ihren Argumentationsgang hinreichend präzise ab.

⁵⁰ Ryan begnügt sich bei der Erläuterung ihrer Kategorie der „true fiction“ weitestgehend mit dem Hinweis, eine solche Gattung „exploits the informational gaps in our knowledge of reality“ (Ryan 1991, S. 34). Unbestimmt bleibt dabei – neben einigen anderen Aspekten – vor allem ein konkretes gattungsspezifisierendes Kriterium.

bspw. Mittel der Kohärenzerzeugung von Figurenzeichnung, Narration oder Raum- und Zeitdarstellung die Konsitution fiktiver Welten und ihre Plausibilität massiv mit beeinflussen können und daher notwendig in die Modellbildung einfließen müssen.

6.3.2 Ausarbeitung und Anwendung von Ryans Typologie

Trotz dieser Probleme und Unklarheiten soll Ryans Ansatz als Ausgangspunkt für eine Heuristik dienen, durch die die Zugangsrelation zu fiktiven Welten bestimmt werden kann. Dieses Modell soll in drei Schritten entstehen:

Zunächst sollen (1) Ryans neun Kriterien der Zugänglichkeit verfeinert, ergänzt und für eine intermediale Betrachtung angepasst werden. Danach sollen (2) Ryans vorhandene Gattungskategorien aufgehoben werden. Die Kriterien der Zugänglichkeit sollen nicht länger eine trennscharfe Differenzierung einzelner Formen abbilden, sondern vielmehr als Orientierungsparameter innerhalb eines Spektrums zwischen den beiden Polen ‚Darstellung eines Ausschnitts aus der aktuellen Welt‘ und ‚minimale Zugänglichkeit zur fiktiven Welt‘ dienen. Zuletzt wird (3) Ryans Ansatz um eine weitere Dimension erweitert, die die Spezifika der medialen Darstellungsformen und -möglichkeiten unter besonderer Berücksichtigung ihrer Auswirkungen auf die Weltkonstitution einbezieht.

Zunächst soll also ein näherer Blick auf die neun von Ryan vorgestellten Merkmale geworfen werden. (1) bis (3) sind intuitiv plausibel und in ihrer hierarchischen Anordnung begründbar: Während bei (1) die vollständige Kongruenz der beiden Welten gegeben ist, baut der Modell-Leser bei (2) und (3) vermittels des Prinzips der geringsten Abweichung sowie des Relevanzprinzips die notwendigen Elemente aus der aktuellen Welt um die divergierenden Entitäten respektive Eigenschaften herum in die fiktive Welt ein. Dass eine höhere Zugänglichkeit zunächst zu jenen fiktiven Welten entsteht, deren Inventar sich mit dem der aktuellen Welt überschneidet, aber teilweise andere Eigenschaften besitzt, als zu jenen fiktiven Welten, deren Inventar um fiktive Entitäten erweitert wurde, ist plausibel. Die Merkmale (4) bis (6) sollen ebenfalls von Ryan übernommen werden, da auch sie notwendige Kriterien der Kongruenz von aktueller und gegebener fiktiver Welt in eine sinnvolle hierarchische Reihenfolge ordnen.

Ein erstes Problem offenbart sich jedoch bei näherer Begutachtung von Ryans siebtem Kriterium: Ryan behauptet, dass die logische Kompatibilität, also die interne

Widerspruchsfreiheit, als Merkmal der Zugänglichkeit an nächster Stelle folgt. Dabei vernachlässigt sie, dass logische Kompatibilität zwischen einer fiktiven und der aktuellen Welt zwangsläufig an die Frage nach dem Kohärenzeindruck eines Textes gekoppelt ist. Logisch kompatibel ist eine fiktive Welt schließlich dann, wenn die im Rahmen der narrativen, figurativen, ästhetischen und raumzeitlichen Ausgestaltung des Textes generierten fiktionalen Wahrheiten keine widersprüchlichen Angaben über die Beschaffenheit der fiktiven Welt machen. Wird man sich dessen bewusst, wird klar, dass ein solches Kriterium nur im größeren Kontext medienspezifischer textimmanenter Mittel der Welterzeugung behandelt werden muss.

Ryans achtetes Merkmal soll hingegen nebst den Kriterien (1) bis (6) übernommen werden. Die Frage, in welcher Beziehung die Sprache zu den Gegenständen einer Welt steht, bleibt deshalb ein Bestimmungsmerkmal für die Zugänglichkeit von fiktiven Welten, weil Inkongruenzen zwischen zwei Welten denkbar sind, die durch unterschiedliche Bedeutungszuweisungen sprachlicher Ausdrücke entstehen. Wenn beispielsweise in *Der Herr der Ringe* (Tolkien 1954/55 [2014]) ein „Zwerg“ die Bedeutung ‚ist Mitglied einer nicht-menschlichen Spezies, die u.a. die Eigenschaften „klein“, „bärtig“ und „mutig“ exemplifiziert‘ trägt, induziert der Begriff ‚Zwerg‘ in der aktuellen Welt eine vollkommen andere Bedeutung. Inkongruenzen bei den Bedeutungszuweisungen sprachlicher Ausdrücke erschweren demnach das Verständnis der Beschaffenheit der fiktiven Welt und erfordern zumindest eine Neujustierung oder Erweiterung der Rezeptionskompetenzen.

Ryans neuntes Merkmal, die linguistische Kompatibilität, erweist sich allerdings als überflüssig. Wie zuvor gezeigt wurde, sind fiktive Welten immer kommunikative Artefakte; ein Text, dessen semantische Codierung nicht kompatibel mit jener der aktuellen Welt ist, erfüllt diese Bedingung nicht und ist für den hier behandelten Gegenstandsbereich daher irrelevant. Ferner lässt sich hinzufügen, dass fiktive Welten, die auf Texten anderer Medialitäten beruhen, nicht notwendig von einer rein sprachlichen Semantik abhängen. Wie bereits aufgezeigt wurde, konstituieren sich Behauptungen etwa bei Filmen mitunter durch ein komplexes Zusammenspiel von Bild- und Ton.

Zusätzlich zu den sieben von Ryan übernommenen Kriterien soll ein weiteres stark gemacht werden: die sozial-ethische Kompatibilität. Damit sei gemeint, dass beide

Welten ein gemeinsames grundlegendes Moralverständnis teilen. So müssen beispielsweise Tötungen immer zumindest legitimiert sein (etwa durch Notwehr), einem Zweck dienen (etwa dem Schutz anderer) oder Sanktionen nach sich ziehen (also als unmoralisch dargestellt werden), wenn eine fiktive Welt sozial-ethisch kompatibel mit der aktuellen Welt sein soll.

Es ergeben sich demnach acht hierarchisch gelistete Merkmale, anhand derer man die Zugangsrelation einer fiktiven Welt festmachen kann und die hier verkürzt nochmals aufgeführt werden:

1. Gleichheit des Inventars und seiner Eigenschaften
2. Gleichheit des Inventars; mindestens eine Entität der fiktiven Welt hat dabei andere Eigenschaften als ihre Entsprechung in der aktuellen Welt.
3. Strukturelle Kompatibilität des Inventars
4. Chronologische Kompatibilität
5. Physische Kompatibilität
6. Taxonomische Kompatibilität
7. Analytische Kompatibilität
8. Sozial-ethische Kompatibilität

Diese Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, doch wird sie als hinreichend dafür angesehen, sie auf einzelne Medientexte anzuwenden und somit die Zugangsrelationen zu einzelnen fiktiven Welten bestimmen zu können.

Wie bereits gezeigt wurde, leitet Ryan aus ihren Merkmalen der Zugänglichkeit eine Gattungstypologie ab, die nach ihrer Tabelle dargestellt wurde. Dieser Prozess ist aus genannten Gründen problematisch. Die hier vorliegende Arbeit will daher diese statischen Gattungskategorien durch ein diskursives Spektrum ersetzen: Wenn alle der acht neu formierten Merkmale auf einen Text und dessen Welt zutreffen, dann handelt es sich bei der dargestellten Welt nicht um eine fiktive, sondern um einen Ausschnitt der aktuellen Welt; der zugrunde liegende Text wäre in dem Fall also nichtfiktional. Wenn hingegen keines der acht Merkmale zutrifft, dann wird durch den zugrunde liegenden Text im Sinne Pavels die kleinste mögliche fiktive Welt ausgebildet, deren

Zugänglichkeit entsprechend minimal ist. Zwischen diesen beiden Polen der Zugänglichkeit oszilliert nun die Menge aller fiktiven Welten.

Der Vorteil eines solchen Vorgehens liegt darin, dass es keine Kategorien vorschreibt, in die man einzelne Texte einordnen müsste. Die Anwendung der Kriterien der Zugänglichkeit erfüllt also nicht mehr den Zweck, Rückschlüsse auf die Eigenschaften spezifischer Gattungstypen ziehen zu können, sondern soll ausschließlich die Zugangsrelation zu *einer* bestimmten fiktiven Welt bestimmen können, deren zugrunde liegender fiktionaler Text auf die Merkmale hin analysiert werden kann.

6.3.3 Spezifika der Darstellungen: Raum, Zeit, Narration und Figurenzeichnung

Der dritte Punkt zur Erweiterung von Ryans Ansatz behandelt die Frage nach den stilistischen Mitteln der Weltkonstitution, die bei Ryan unter dem Stichpunkt „logische Kompatibilität“ nur am Rande Beachtung findet. Das Kriterium der logischen Kompatibilität soll hier aber in einem größeren Kontext verortet werden, in dem es sich in der Frage nach dem Kohärenzeindruck von fiktiven Welten auflöst. „Logische Kompatibilität“ ist schließlich angesichts der vielfältigen Möglichkeiten, die Texte unterschiedlicher Medialitäten auf der Gestaltungsebene offerieren, zu kurz gefasst: Die Welt muss, will sie möglichst zugänglich sein, widerspruchsfrei organisiert sein, darf dann also grundlegende logische Gesetze nicht verletzen. Damit sei nicht gemeint, dass fiktive Welten nicht auch unmögliche Zusammenhänge darstellen können. Vielmehr geht es hierbei um eine interne Logik, um eine Korrespondenz der einzelnen fiktionalen Wahrheiten.

Eine widerspruchsfreie Darstellung einer fiktiven Welt hängt damit ebenfalls maßgeblich von den spezifisch medialen Gestaltungsmitteln ab, mit deren Hilfe die Welt konstituiert wird. Diese Gestaltungsmittel wiederum müssen medienspezifisch begutachtet werden, da sich unterschiedliche mediale Darstellungsformen unterschiedlicher Mittel bedienen.

An dieser Stelle sollen vier wichtige Gestaltungsmittel, die für verschiedene mediale Darstellungsformen von herausragender Bedeutung sind, kurz umrissen und auf ihre Signifikanz hinsichtlich der Ausbildung fiktiver Welten überprüft werden: Raum, Zeit, Figurenzeichnung und Narration. Ziel der folgenden Ausführungen ist es nicht, alle Aspekte der einzelnen Gestaltungsmittel zu untersuchen; hier geht es vielmehr darum, sie

auf ihre Möglichkeiten der Weltkonstitution hin zu betrachten. In Abgrenzung von der partiellen Überschneidung der Gestaltungsmittel mit der Gliederung der Fiktionssignale in Kapitel 4.5 soll ferner betont werden, dass es an dieser Stelle nicht darauf ankommt, dass sie eingesetzt werden, sondern wie sie eingesetzt werden. Für die folgende Argumentation wird primär der Film zur Exemplifikation herangezogen, da sich die Bedeutung dieser Gestaltungsmittel für die Konturierung fiktiver Welten an audiovisuellen Texten am deutlichsten darstellen lässt.

Die Darstellung von Raum

Vor allem die Möglichkeit eines Textes, etwa eines Films, einer Theaterinszenierung, aber auch eines Hörspiels mit der Anwendung von Klangeffekten, den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen, ist hierbei von besonderem Interesse. Die Vorstellung von Welt ist untrennbar mit der Konzipierung lokaler Ordnungen verbunden. Ohne Räumlichkeit ist Welt schwer vorstellbar. Wichtig ist dabei, dass fiktive Welten grundsätzlich einer Logik der räumlichen Begrenzung unterliegen, die durch einzelne Raumfragmente – bei Filmen etwa Ausschnitte im Bildkader, im Theater die Begrenzung durch die Bühne – bestimmt wird. Die Ausdehnung des Raums konstituiert sich dabei durch das Zusammenwirken der Raumfragmente, die die einzelnen Bilder zeigen. Um den Raum als vermeintlich vollständig und lückenlos zu konstruieren, greifen die Rezipienten erneut auf die drei unterschiedlichen Formen fiktionaler Wahrheiten (Behauptungen, Quasibehauptungen, Ergänzungen aus der aktuellen Welt vermittelt der Prinzipien von geringster Abweichung und Relevanz) zurück, legen diese doch als Informationsquelle über die räumliche Ausdehnung deren Parameter fest.

Filme etwa besitzen nun die spezifische Möglichkeit, Räumlichkeit dreidimensional wahrnehmbar und dadurch als wahrscheinlich, also als im Vergleich zu anderen medialen Textformen als enorm zugänglich darzustellen. Die Illusion eines dreidimensionalen Raumeindrucks auf einer zweidimensionalen Projektionsfläche entsteht dabei durch eine Konstruktionsleistung unseres Gehirns:

Die zweidimensionale Darstellung von Räumen funktioniert in der Bildung der Illusion eines Raums dadurch, dass diese – in der Regel perspektivische Darstellung – an unserer alltäglichen Raumwahrnehmung und Raumkonstruktion anknüpft und damit als [sic!] plausibel und im hohen Maße wahrscheinlich ist. (Hickethier 2008–09; vgl. Paech 2000)

Durch diese Anschlussfähigkeit der zweidimensionalen Bildprojektion an unseren Wahrnehmungsapparat kann bei der Rezeption von Filmen ein Realitätseindruck entstehen, der im Hinblick auf die Zugänglichkeit fiktiver Welten von entscheidender Bedeutung ist.

Weil dies so ist, können wir dann auch ästhetische Konstruktionen als *eigene Wirklichkeiten* wahrnehmen, wenn sie sich an unsere Wahrnehmung anschließen lassen. (Hickethier 2008–09, Herv. CK)

Allerdings gilt es dabei zu beachten, dass unterschiedliche Mittel in der Gestaltung des fiktiven Raums auch unterschiedliche Effekte auf die Wahrnehmung haben: Raum kann einerseits mittels Prinzipien der kohärenten Räumlichkeitserzeugung als kontinuierlich, über den Bildkader hinausgehend, kongruent mit der Raumwahrnehmung der aktuellen Welt, also als ‚stabil‘ inszeniert werden. Diese Kontinuität in der Raumwahrnehmung firmiert bei Richard Maltby unter dem Begriff des „safe space“ (Maltby 2003, S. 353 ff.). Dieser ‚stabile‘ oder eben ‚sichere‘ Raum entsteht durch die Einhaltung verschiedener Darstellungskonventionen, durch die der Zuschauer den Eindruck gewinnt, er könne den bespielten Raum kartografieren.

Within the movie, the continuity system’s devices of invisible editing, eyeline matches, and shot/reverse shot patterns secure the viewer’s mapping of a movie’s spatial topography (Maltby 2003, S. 589).⁵¹

Andererseits können ebenfalls Inszenierungsmethoden angewandt werden, die zur Desorientierung führen und die räumliche Kohärenz infrage stellen oder gar dekonstruieren. Maltby zufolge fing diese Gestaltungstradition mit Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) an, dessen berühmte Duschszene mit der hohen Schnittfrequenz, den sich scheinbar willkürlich abwechselnden Kameraperspektiven und den lauten, dissonanten Geigenklängen auf der Tonebene⁵² beim Zuschauer einen Eindruck des

⁵¹ In seiner Monografie *Der filmische Raum* etabliert Rayd Khouloki eine detaillierte Typologie gestalterischer und wahrnehmungsrelevanter Aspekte der Rauminszenierung für bewegungsinduzierte Bilder, die unter dem Aspekt des stabilen Raums für einen detaillierteren Kriterienkatalog nutzbar gemacht werden könnten (vgl. Khouloki 2007). An dieser Stelle soll es aber genügen, mit Maltby die Kriterien ‚unischthbarer Schnitt‘, ‚eyeline matches‘ und ‚Schuss/Gegenschuss-Verfahren‘ zu berücksichtigen.

⁵² Die Ebene der Tongestaltung kann im Rahmen dieser Arbeit nur am Rande berücksichtigt werden. Barbara Flückiger hat den Prozess der Kohärenzerzeugung durch Klangobjekte des Filmes als „Bildung

Unbehagens und der kurzzeitigen Orientierungslosigkeit hinterlässt: „Unsafe space disorients the viewer, emphasizing the power of a movie’s image track to control the viewer’s look“ (ebd., S. 365). In Bezug auf die Zugänglichkeit lässt sich für *PSYCHO* selbst zwar festhalten, dass hier der Horror, das Schockierende und Bedrohliche der Szene durch die Gestaltungsmittel mitevoziert werden und die Zugänglichkeit über diese Perspektivierung auf das Opfer („The pleasure of viewing unsafe space is perverse in that it involves taking pleasure in associating with the victim“, ebd.) letztlich sogar erhöht wird. Allerdings hat ein instabiler Raum – zumindest solange er nicht konkrete, meist identifikatorische Effekte, etwa mit unter Drogeneinfluss stehenden, träumenden oder andersartig in der Wahrnehmung beeinflussten Figuren auslösen soll – in der Regel den gegenteiligen Effekt.

Wenn die Raumdarstellung beispielsweise nicht mehr bündig ist, wenn unmögliche oder unwahrscheinliche Räume dargestellt werden – etwa dadurch, dass die „Addition der Raumsegmente“ (Hickethier 2008–09), die die Rezipienten vollziehen, erschwert wird – wenn Räume anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegen als in der aktuellen Welt, wenn als stabil angenommene Räume der aktuellen Welt zerstört werden usw., dann werden die Rezipienten in ihrem Prozess der Formung einer fiktiven Welt irritiert.

Diese Prinzipien der Irritation des Raumeindrucks werden seither – etwa um die Perspektive einer Figur auf die sie umgebende fiktive Welt in den Vordergrund zu rücken (wie beispielsweise in *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* [USA 2004, Michel Gondry], in dem gemeinsam mit der Erinnerung des Protagonisten der Raum, innerhalb dessen diese Erinnerungen ursprünglich akquiriert wurden, verschwindet) – in vielen Variationen angewandt (vgl. Reinerth 2021).

Es lässt sich also festhalten, dass der Eindruck eines stabilen Raums den Kohärenzeindruck der gesamten fiktiven Welt erhöht und damit deren Zugänglichkeit fördert. Dieser Kohärenzeindruck entsteht durch spezifische konventionalisierte

von Isotopien“ während der Rezeption konzeptualisiert, welche grundlegend die Aspekte Klangfarbe, Tonhöhe, Hüllkurve und Rhythmus umfasst (Flückiger 2002, S. 293). In Bezug auf das hier genannte Beispiel lässt sich zumindest festhalten, dass der Furcht und Desorientierung evozierende Eindruck des korrespondierenden Bildschnitts durch die dissonanten Töne bestätigt oder gar verstärkt wird.

bildgebende Verfahren, die Maltby unter dem Begriff „continuity system“ subsumiert. Der Eindruck von Kontinuität des Raums ist dabei für die unterschiedlichen medialen Präsentationsformen durch verschiedene Mittel und Verfahren erzeugt. Wenn diese Verfahren unterminiert werden, etwa beim Film durch die Darstellung unmöglicher oder unwahrscheinlicher Raumkonstellationen (beispielsweise in CUBE [CAN 1997, Vincenzo Natali], in dem ein überdimensionierter Würfel als Metapher für die Ausweglosigkeit allen zielgerichteten menschlichen Handelns fungiert), durch alternative Schnitttechniken (beispielsweise die Jump-Cuts in À BOUT DE SOUFFLE [F 1960, Jean-Luc Godard], durch die das spezifisch filmische – und damit künstliche – Verfahren der Montage sichtbar wird) oder auch unbeabsichtigt durch Anschlussfehler, dann wird der fiktive Raum tendenziell instabil und kann daher als selbstreferenzielles Stilelement die Zugänglichkeit zur fiktiven Welt beeinträchtigen.⁵³

Die Darstellung von Zeit

Auch hinsichtlich der Darstellung von Zeit lassen sich Besonderheiten ausmachen, durch die die Weltsemantik besonders fruchtbar anwendbar wird. So können Film, Theater, Literatur oder Hörspiel Zeit flexibilisieren: Ent- und Beschleunigung, Auslassungen, Rück- oder Vorschauen oder gar die Umkehr der Zeit sind fester Bestandteil des Gestaltungsrepertoires. Dabei steht die dargestellte Zeit immer in einem Spannungsverhältnis zur aktuellen Zeit, die durch die menschliche Wahrnehmung immer nur monodirektional, chronologisch und – sieht man von subjektiven Verzerrungen der Wahrnehmung ab – konstant erfahrbar ist. Alle Variationen des dargestellten Zeitverlaufs sind daher nur im Abgleich mit dem aktuellen Zeitverlauf zugänglich.

Dennoch hat das Kino im Laufe seiner Geschichte (und später auch das Fernsehen, und hier vor allem in seinen fiktionalen Angeboten) Verfahren ausgebildet, um die ihm eigenen Möglichkeiten der Flexibilisierung von Zeit zu nutzen, die dabei allerdings dem Prinzip der chronologischen Abfolge der fiktiven Ereignisse und somit dem Realitätseindruck nicht zuwiderlaufen sollen.

⁵³ Ein schematisierter Überblick über die einzelnen Regeln des „continuity system“, der neben den genannten Verfahren auch weitere wie die ‚30-Grad-Regel‘ oder den ‚match on action‘ berücksichtigt, findet sich bei Nick Lacey (2009, S. 54–60).

Das wohl am häufigsten angewandte kinematografische Verfahren, das Zeit einerseits flexibilisiert, andererseits aber die Logik der Linearität der Zeit nicht unterlaufen soll, ist die sogenannte Rückblende, durch die ein „Wechsel der zeitlichen Erzählebenen“ (Hickethier 2007, S. 132) signalisiert wird (vgl. Kuhn 2011, S. 196 ff.). Dieser Wechsel wird in der Regel durch konventionalisierte Montageverfahren wie etwa eine Blende markiert (vgl. ebd.)⁵⁴ und gefährdet gerade deshalb den Eindruck der Linearität der Zeit nicht. Neben der Rückblende erlaubt die Montage bei Filmen auch zeitliche Vorgriffe. Auch sie werden durch konventionalisierte Markierungen als solche kenntlich gemacht. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit des zeitgleichen Erzählens von parallel sich ereignenden Handlungssträngen, die in einer sogenannten Parallelmontage gegenübergestellt und somit in eine kausale oder ästhetische Verbindung miteinander gebracht werden können. Durch medienspezifische Verfahren lassen sich zeitliche Diskontinuitäten auch in Literatur oder Hörspiel erzeugen. Erinnert sei etwa an die rasante Schilderung der zeitlichen Abfolge der Ereignisse in Christian Krachts Roman *Faserland* (1995), die den Eindruck der Rastlosigkeit des Icherzählers durch das Komprimieren von Zeit verstärkt.

Indem aber in der Regel deutliche Markierungen gesetzt werden, durch die die Ebenen zweifelsfrei voneinander zu trennen sind, ist die dargestellte Mehrschichtigkeit der Zeit kompatibel mit unserer aktuellen Zeitwahrnehmung; die Episoden, die bspw. in Rückblenden gezeigt werden, gliedern sich somit problemlos in die übergeordnete Chronologie der Ereignisse der Story ein.

Doch auch hinsichtlich der Darstellung von Zeit haben sich gegenläufige Entwicklungen zu den konventionalisierten Methoden der Flexibilisierung hervor getan: Zu nennen ist hier vor allem der Film *MEMENTO* (USA 2000, Christopher Nolan), der seine Geschichte rückwärts erzählt und dadurch dem aktuellen Erleben von Zeit diametral entgegensteht (vgl. Elsaesser 2009; Ghislotti 2009). Aufgabe der Rezipienten ist es, diese zeitliche Umkehrung zu rejustieren, die dargestellten Ereignisse in einer sinnhaften Chronologie

⁵⁴ Filmgeschichtlich lässt sich der Beginn dieses Verfahrens auf David W. Griffith zurückführen, der in seinem 17-minütigen Kurzfilm *AFTER MANY YEARS* (USA 1908) die erste Rückblende als narratives Mittel verwendet.

zu ordnen und somit die Voraussetzung dafür zu schaffen, kausale Verknüpfungen zwischen einzelnen Ereignissen herstellen zu können.

Somit kann man – ganz ähnlich wie bei der Darstellung von Räumlichkeit – auch bei der Darstellung von Zeit davon sprechen, dass es eine Reihe konventioneller medienspezifischer Gestaltungsmittel gibt, die den Eindruck von Linearität trotz der erwähnten Strategien der Flexibilisierungen von Zeit nicht gefährden. Eine solche konventionalisierte Darstellungsform erleichtert uns, die fiktive Welt als vollständig und regelgeleitet zu denken, und fördert dadurch ihre Zugänglichkeit. Im Gegensatz dazu kollidieren alternierende Verfahren der Zeitdarstellung (wie eben in *MEMENTO*) mit unserer Wahrnehmung von Zeit in der aktuellen Welt und bedürfen daher einer Anpassungsleistung seitens der Rezipienten – eines Prozesses also, der erneut die Künstlichkeit der medialen Darstellung in den Vordergrund rückt, den Realitätseindruck stört und daher die Zugänglichkeit zur fiktiven Welt erschwert.

Narration

Die Darstellung von Raum und Zeit in fiktionalen Texten hängt maßgeblich mit einem anderen Gestaltungsmittel zusammen: mit der Narration.⁵⁵ Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Narration immer auf Ereignissen basiert, die chronologisch angeordnet sind, also ein ‚Davor‘ und ein ‚Danach‘ haben, und diese Ereignisse darüberhinaus immer auch innerhalb der lokalen Ordnung (und demnach, im Fall von fiktionalen Texten, im Raum der fiktiven Welt) stattfinden, wird deutlich, dass das Konzept von Narration untrennbar von Raum- und Zeitdarstellung abhängt. Die Frage, die an dieser Stelle relevant ist, ist also die nach der Art, in der die Ereignisse und – vor allem – ihre Zusammenhänge gestaltet sind. Um Kriterien für die Modi der narrativen Ausgestaltung und deren Effekte auf die Zugänglichkeit einer fiktiven Welt aufstellen zu können, ist es nötig, zunächst konstitutive Merkmale der narrativen Gestaltung von Texten zu isolieren. Knut Hickethier benennt derer drei:

⁵⁵ Zuvor wurde bereits die Rolle der Narration als Fiktionssignal behandelt. Es ging dabei darum, stereotype Formen der narrativen Gestaltung kenntlich zu machen, durch die der fiktionale Charakter eines Textes indiziert wird. An dieser Stelle soll in Abgrenzung dazu die Frage in den Fokus gerückt werden, durch welche dieser Gestaltungsverfahren der Kohärenzeindruck einer fiktiven Welt erhöht respektive gemindert wird und sie somit als tendenziell vollständig determiniert erscheint.

die erzählenswerte Ereignishaftigkeit, die narrative Instanz, die die fiktionale [sic!] Welt auf der Oberfläche ihrer Erscheinungen organisiert und die Differenz zwischen zwei Zuständen, die sich als Veränderung darstellt. (Hickethier 2008–09)

Hinsichtlich zweier dieser drei Merkmale lassen sich nun unterschiedliche medienspezifische Verfahren ausmachen, die die Weltkonstitution und damit die Zugänglichkeit fördern respektive erschweren.

Das, was Hickethier hier als „erzählenswerte Ereignishaftigkeit“ versteht, spielt für den vorliegenden Untersuchungsbereich allerdings nur eine untergeordnete Rolle. Ob die Ereignisse, die in einer fiktiven Welt verhandelt werden, nach Maßstäben, die sich im Verlauf der Kulturgeschichte für fiktionale Texte etabliert haben, erzählenswert sind, hat keine Auswirkungen auf den Kohärenzeindruck und somit auf die Zugänglichkeit einer fiktiven Welt. Wichtig ist für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand lediglich, *dass* es sich überhaupt um einen fiktionalen Text handelt.

Vor dem Hintergrund der Frage nach der Zugänglichkeit ist in Bezug auf die narrative Ausgestaltung fiktionaler Texte allerdings Hickethiers zweites Merkmal – die Ordnung, die von der narrativen Instanz organisiert wird – von Interesse. Jedoch stellt sich zunächst die Frage, was sich überhaupt als narrative Instanz ausmachen lässt (vgl. Eder 2009, 21 f.; Kuhn 2011, S. 75 ff.).

Frühe Theorien des Films etwa setzten die Kamera als narrative Instanz ein, da sie als Analogon des menschlichen Blicks aus einer Beobachterposition über des Geschehen gleichsam ‚berichtet‘. Dabei wurde jedoch vernachlässigt, dass auch andere technische Mittel neben der Kamera Funktionen übernehmen, die für die Klärung des Status der narrativen Instanz von Bedeutung sind: So vernachlässigen diese von David Bordwell als ‚mimetische Theorien des Erzählens‘ („mimetic theories of narration“, [1985] 1997, S. 3) zusammengefassten Ansätze beispielsweise die Frage, ob das Vormediale, also das noch nicht aufgezeichnete Spiel, dann, wenn die Kamera weggedacht wird, nicht auch einer narrativen Instanz bedürfe. Außerdem vernachlässigen diese Ansätze die Rolle der Montage, die durch ihre Funktion, die einzelnen Einstellungen in eine sinnhafte Reihenfolge zu bringen, ebenfalls von entscheidender Bedeutung ist (vgl. Kuhn 2011, S. 88).

Mit Tom Gunning (1994, S. 16 ff.) soll ein ‚Narrations-System‘ vertreten werden, das diese drei Modalitäten – das Vormediale, die Kamera und die Montage – als unterschiedliche Ebenen der narrativen Instanz zusammenfasst. Denkt man an neuere Produktionen mit ihren Möglichkeiten der Computertechnologie, liegt es allerdings nahe, den Begriff der ‚Montage‘ durch den weiteren Begriff ‚Postproduktion‘ zu ersetzen, unter den sich so auch sämtliche neuere technischen Bildgebungs- und -bearbeitungsverfahren subsumieren lassen.

Alle drei dieser Modalitäten können je nach Gestaltungsverfahren Einfluss auf den Kohärenzeindruck der fiktiven Welt haben. Das Vormediale („pro-filmic“, ebd., S. 19) als alles, was vor der Kamera geschieht, bezieht dabei beispielsweise die Auswahl der Schauspieler, die des Settings, der Kostümierung und nicht zuletzt das Drehbuch und das Spiel selbst mit ein. Auf dieser Ebene entscheidet sich etwa, ob Figuren durch ihre Rolle mögliche Bewohner unserer aktuellen Welt sein könnten (vgl. Merkmal 3), ob die Handlungskonstellationen plausibel sind oder ob der bespielte Schauplatz auch in der aktuellen Welt existiert oder zumindest existieren könnte. Die Zugänglichkeit einer fiktiven Welt würde demnach erhöht, wenn das Vormediale *mögliche und wahrscheinliche* fiktive Szenarien vorsähe.

Die Kamera hingegen ordnet die Gegebenheit der fiktiven Welt, indem sie sie auswählt, in einen Bildkader setzt, perspektiviert und dadurch den Blick der Rezipienten lenkt. Die fiktive Welt eines Films ist nur in jenen Ausschnitten sichtbar, die die Kamera ‚einfängt‘. Ausschlaggebend für die Zugänglichkeit ist auf dieser Ebene, inwieweit sich diese Perspektivierung mit den filmischen Konventionen der Kameraführung deckt, die darauf ausgerichtet sind, dass die Kamera ‚unsichtbar‘ bleibt, das Geschehen also lediglich ‚dokumentiert‘ und ggf. die Perspektive eines Protagonisten einnimmt, dann also als subjektive Kamera fungiert. Alternative Methoden können eher dazu führen, dass der Blick der Kamera als konstruiert entlarvt, somit also die Künstlichkeit des Mediendokuments offenbart wird, wodurch die fiktive Welt als eine begrenzte, unvollständige, weil künstlich kreierte Welt erscheinen würde.

Die von der Kamera aufgezeichneten Bilder werden dann im Prozess der Postproduktion in eine Reihenfolge eingebunden und die einzelnen Frames gegebenenfalls bearbeitet. Die Montage fügt die fragmentarischen Einstellungen zu einem ‚Ganzen‘ zusammen; im

Prozess der Postproduktion entsteht der Text mit allen Leerstellen und Auslassungen. Hier entscheidet sich demnach, welche Aspekte der fiktiven Welt explizit gezeigt werden und welche der beiden Prinzipien zur tendenziellen Vervollständigung bedürfen. Auf dieser Ebene wird der Kohärenzeindruck der fiktiven Welt also insofern beeinflusst, als entschieden wird, welche Bilder zueinander in Reihe und Beziehung gesetzt werden sowie wie diese Bilder bearbeitet, also gewissermaßen ästhetisiert werden.

Die Organisation der fiktiven Welt, die von diesem Narrations-System vollzogen wird, geschieht demnach auf drei unterschiedlichen Ebenen, die allerdings wiederum miteinander interagieren, sich sogar gegenseitig bedingen. Natürlich kann die Kamera nur das vormedial Inszenierte filmen. Die Postproduktion wiederum ist zumindest in Teilen auf das Material angewiesen, das von der Kamera eingefangen wurde. Allen drei gemein ist, dass sie sowohl die Existenz als auch die Ausdehnung des Inventars der fiktiven Welt durch ihre jeweiligen Funktionen bestimmen.

Hickethiers letztes Merkmal der Narration fiktionaler Texte, die Veränderung zwischen zwei Zuständen, spielt im Prozess der Weltbildung ebenfalls eine entscheidende Rolle. Folgt die Aneinanderreihung der Zustände und Ereignisse einem nachvollziehbaren Ursache-Wirkungs-Prinzip, das wir auch auf die Geschehnisse unserer Alltagsrealität in der aktuellen Welt anwenden, dann steigert sich der Kohärenzeindruck der fiktiven Welt. Die Veränderung von Zuständen einer fiktiven Welt bedarf eines Grundes. Nur, wenn dieser hinreichend expliziert wird, folgen wir dem Ablauf der Veränderung der Zustände gemäß einer Logik der kausalen Folgerung. Werden die einzelnen Zustände hingegen in einer assoziativen, collageartigen Weise aneinandergereiht, so wird es dem Rezipienten erschwert, für die Zustandsveränderungen hinreichend gute Erklärungen zu finden. Eine solche Darstellung, wie sie beispielsweise in dem der surrealistischen Strömung zuordenbaren Film *LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ* (FR/IT 1974) von Luis Buñuel auftaucht, erschwert demnach den Vollständigkeitseindruck einer fiktiven Welt und verringert dementsprechend ihre Zugänglichkeit.

Kausalität erweist sich hierbei also als entscheidendes Kriterium für den Kohärenzeindruck. Nur dann, wenn die Vorkommnisse innerhalb der fiktiven Welt ‚logisch‘ aufeinander aufbauen, d. h. den Prinzipien von Ursache und Wirkung sowie

Konsekution und Chronologie folgen, scheint die Welt sinnvoll und analog zu der aktuellen Welt zu funktionieren.

Die Möglichkeit, eine fiktive Welt besonders detail- und facettenreich zu organisieren sowie ihre Entitäten und Figuren besonders scharf zu zeichnen, bietet sich durch das Prinzip der seriellen Narration⁵⁶. Beim seriellen Erzählen, das auch intermedial geschehen kann, werden über einzelne Texte hinweg Kontinuitäten hergestellt; Figuren werden schärfer konturiert, Leerstellen sukzessive gefüllt. Informationen, die zur stetigen Vervollständigung der fiktiven Welt beitragen, werden über mehrere Erzählepisoden hinweg angeboten. Die fiktive Welt, die aus einer solchen seriellen Narration entsteht, ist im Sinne Pavels demnach tendenziell weiter ausgedehnt, ihr Inventar potenziell detaillierter ausgeformt.

Figurenzeichnung

Als letztes Gestaltungsmittel, das neben der Darstellung von Raum, der Darstellung von Zeit und der Narration den Kohärenzeindruck und damit die Zugänglichkeit fiktiver Welten beeinflusst, soll hier die Figurenzeichnung kurz angerissen werden. Figuren als Bewohner einer fiktiven Welt sind, wie bereits erläutert, immer unvollständig. Dieses Defizit bietet gleichzeitig Raum für unterschiedliche Verfahren der Figurenzeichnung, durch die Figuren in unterschiedlicher Hinsicht ausgeformt werden können. Mit Eder lässt sich festhalten, dass Figuren als Bewohner fiktiver Welten in vier primären Zuschreibungskategorien analysiert werden können:

Neben den beiden in der Tradition des cartesischen Dualismus stehenden Beschreibungskategorien ‚Körper‘ und ‚Psyche‘ fügt Eder in Anschluss an Lajos Egri auch die „Sozialität“ einer Figur hinzu. Quer zu dieser Gliederung läuft die vierte Kategorie, das „Verhalten“ (Eder 2008a: S. 176 ff.): „Im *Verhalten* der Figur sind Körperlichkeit, Psyche und Sozialität auf so komplexe Weise aufeinander bezogen, dass

⁵⁶ Das Prinzip der seriellen Narration entstammt dem sogenannten Fortsetzungsroman. „Fortsetzungsroman“ bezeichnet als literaturwissenschaftlicher Terminus einen Zeitungs- oder Zeitschriftenroman, der den Lesern regelmäßig in Tages- oder Wochenrationen vorgelegt wird. Er dient dem kommerziellen Interesse, den Leser an das Blatt zu binden (vgl. von Wilpert 2001, S. 277, Sp. 1). Für einen medienübergreifenden Überblick vgl. auch Kelleter (2017).

es sinnvoll erscheint, es in der Heuristik als vierten Bereich zu behandeln“ (ebd., S. 177, Herv. i. O.).

Unter der *Körperlichkeit* einer Figur fasst Eder ihre physischen Eigenschaften zusammen. Neben den sogenannten „stabilen Merkmalen“ Alter, Geschlecht, Größe, Haut-, Haar- und Augenfarbe (ebd., S. 176) gehören hierzu auch körperliche Fähigkeiten und Defekte (Krankheiten, Abnormalitäten), flüchtige Eigenschaften (etwa Erröten) sowie ihre räumliche Verortung in der fiktiven Welt. Die *Psyche* einer Figur lässt sich über ihre „Persönlichkeit und das subjektive Erleben“ beschreiben. Auch hier unterscheidet Eder erneut zwischen „stabilen Persönlichkeitsdispositionen“ (u.a. moralische Prinzipien, Glauben, Ängste, Obsessionen, mentale Fähigkeiten, Intelligenz usw.) und „flüchtige[n] mentale[n] Erlebnisse[n]“ (wahrnehmen, träumen, denken usw.) (ebd.). Die *Sozialität* einer Figur bestimmt sich indes über ihre Positionierung in einem intersubjektiven Kontext und beinhaltet dadurch sowohl Aspekte der Körperlichkeit als auch der Psyche. Auch hier werden stabile Zuschreibungen (Nationalität, Klasse, Herkunft, Familienstand, Beschäftigung) durch flüchtige (Interaktion mit anderen Figuren) ergänzt (vgl. ebd., S. 177 f.). Das Verhalten einer Figur kann nun gewissermaßen als die Folge aller ihrer Zuschreibungen angesehen werden. Physisch nachvollziehbaren Aktionen liegen in der Regel psychische Motivationsmuster zugrunde, die oft durch die Verankerung der Figur in einen sozialen Kontext – und dadurch gemäß der Logik der konventionalisierten Erzählmuster oftmals in einen Konflikt – ausgelöst werden.

Unter Zuhilfenahme dieser vier Kategorien zur Beschreibung einer Figur lässt sich nun in Hinblick auf die Frage, inwieweit die Figurenzeichnung zur Zugänglichkeit einer fiktiven Welt beiträgt, Folgendes festhalten: Eine Figur, die in allen vier Kategorien detailliert konturiert wird, wirkt ‚plastisch‘, wird also als tendenziell vollständig erfahren und trägt somit zum Kohärenzeindruck bei. So wirken etwa Handlungsmotivationen einer Figur, die in eine differenzierte Darstellung ihrer psychischen Disposition eingebunden werden, plausibler, also wahrscheinlicher und somit ‚glaubwürdiger‘, als solche, die nur unzureichend erörtert werden.

Exemplarisch ablesen lässt sich dieses Phänomen an Animationsfilmen, in denen beispielsweise auch Tiere, Maschinen oder Fantasiegestalten als Figuren agieren können. Den animierten Figuren werden trotz ihrer nichtmenschlichen Gestalt in der Regel

‚typisch‘ menschliche Eigenschaften aus allen vier Kategorien zugeschrieben. In der Walt-Disney-Produktion FINDING NEMO (USA/AUS 2003, Andrew Stanton/Lee Unkrich) etwa zeichnen sich die animierten Fische durch als typisch menschlich erachtete äußere Merkmale aus: Große Augen, eine definierte Nase und ein ausdrucksstarker Mund fügen sich zu einem Gesicht zusammen, das emotionale Zustände in eine entsprechende Mimik transferieren kann. Außerdem sind animierte Figuren oftmals in eine Sozialstruktur eingebunden, die der uns bekannten aus der aktuellen Welt gleicht: So hat die Ratte in RATATOUILLE (USA 2007, Brad Bird/Jan Pinkava) einen Vater, von dem sie sich durch ihre Leidenschaft, das Kochen, emanzipiert, was natürlich zu unterschiedlichen Konflikten führt. Durch diese sogenannten Anthropomorphisierungsstrategien, das heißt Strategien der ‚vermenschlichten‘ Darstellung nichtmenschlicher Figuren, wird letztlich auch das Verhalten der Figuren plausibilisiert und zugänglich gemacht, da sie nun mit Kenntnissen über typisch menschliche Eigenschaften der aktuellen Welt ergänzt werden können (vgl. u. a. Crafton 2012; Wells 2009, S. 93 ff.).

Bei Figuren aus Genres wie Märchen, Science-Fiction oder Fantasy stellt sich ein zu der Anthropomorphisierung komplementäres Phänomen ein: Die Zuschreibungen, die wir solchen Figuren geben, folgen hier einem *Konventionsprinzip*. Das heißt, dass kulturelles Wissen implizit vorausgesetzt wird. So ‚wissen‘ wir beispielsweise, dass Orks nichts Gutes im Schilde führen, dass Elfen spitze Ohren haben, dass Einhörner pferdeartig aussehen und dass Hexen Frauen mit krausem Haar, grotesken Hüten und Warzen auf der Nase sind. Hier wird auf tradierte kulturelle Wissensbestände über Mythen, Märchen und Fantasiegeschichten zurückgegriffen, die sich in der Kulturgeschichte kanonisiert haben.⁵⁷ Dabei lässt sich durch einen Abgleich der Figureneigenschaften mit dem in der aktuellen Welt vorherrschenden konventionalisierten ‚Wissen‘ über die entsprechenden Figurentypen die einzelne Figur schärfer konturieren. Auch diese Ergänzungen folgen den Prinzipien der geringsten Abweichung und der Relevanz.

⁵⁷ Die Mechanismen solcher Mythenbildungen sind ein gleichsam fruchtbares wie populäres Beschäftigungsgebiet. So zeigt etwa das *Historische Museum zur Pfalz* in Speyer im Herbst 2009 eine Ausstellung unter dem Titel „Hexen – Mythos und Wirklichkeit“, die sich mit der Entstehung des Hexenmythos’ beschäftigt.

6.4 Zugangsrelation und Thesenbildung

Durch die Konzeptualisierung einer fiktiven Welt als Systemzusammenhang, der sich durch das Zusammenwirken aller drei Formen von fiktionalen Wahrheiten ergibt, ist es nun möglich zu erläutern, inwiefern fiktionale Medientexte in einer Wechselwirkung zu gesellschaftlichen Befindlichkeiten, also zu Zuständen der aktuellen Welt, stehen. Die Interdependenz zwischen fiktional vermittelten Stimuli und Informationen einerseits und dem persönlichen und kollektiv-gesellschaftlichen Erfahrungshorizont andererseits war oftmals Ausgangspunkt medien-, literatur- oder kulturwissenschaftlicher Untersuchungen. Diese rücken wiederholt die emotionalen und ideologischen Effekte, die der Konsum der Mediendokumente mit sich brächte, in den Vordergrund und berichten von einer Anpassung der Wahrnehmung, einer Veränderung der Rezeptionsgewohnheiten und nicht zuletzt von einer Beeinflussung basaler Grundannahmen über die Welt. Mediendokumente, so der Konsens, seien nicht nur Repräsentanten, sondern gleichzeitig Verteiler, Lenker und Begründer sozialer, politischer oder ideologischer Normen und Werte.⁵⁸ Gabriel spricht in diesem Zusammenhang beispielsweise von „Vermittlungsfunktionen wie Aufklärung, Bewusstseinsbildung [sic!] und Erziehung“ (Gabriel 1975, S. 88), die Fiktionen einnähmen.⁵⁹

Dass fiktionale Mediendokumente also Auswirkungen auf unser Verständnis der Welt haben, scheint weitestgehend unstrittig; Erklärungen darüber, wie diese zustande kommen, erschöpfen sich allerdings meist in singulären Medienanalysen und können daher kaum Aufschluss über die dem Phänomen zugrunde liegenden Mechanismen aufzeigen. Durch das dargelegte Theorem von der Konstruktion fiktiver Welten ist es nun möglich zu erklären, weshalb und auf welche Weise soziokulturelle Fragen und Probleme, politisch-normative Implikationen oder historische Interpretationen, die in

⁵⁸ Vgl. etwa Arbeiten wie *Filme analysieren – Kulturen verstehen* von Evi Hallermayer (2008).

⁵⁹ Auch der Lyrik wird – wenn auch nicht in einem ‚unmittelbaren‘ Sinn – eine solche Funktion oft zugeschrieben. In diesem Zusammenhang ist vor allem auf eine Rundfunkdiskussion hinzuweisen, die der WDR im Jahr 1955 unter dem Titel „Soll die Dichtung das Leben bessern?“ sendete, und in der sich Gottfried Benn und Reinhold Schneider über die Möglichkeiten der Lyrik, „eine innerliche Wandlung des Menschen zu bewirken“ auseinandersetzten. (vgl. Karcher 2006, S. 37). Benn argumentierte dabei freilich gegen eine solche Funktion der seiner Meinung nach genuin artistischen Dichtung.

fiktionalen Texten verhandelt werden, sich als Gewissheiten über die aktuelle Welt im Bewusstsein der Rezipienten verankern: Entscheidend für die Wirkmächtigkeit der fiktionalen Wahrheiten in der aktuellen Welt ist nämlich die Zugangsrelation zu der entsprechenden fiktiven Welt. Dies hat einerseits mit der Eingebundenheit der Quasibehauptungen in eine zugängliche fiktive Welt zu tun. Auch Texte anderer medialer Präsentationsformen können durch ein Zusammenwirken von Bild- und Tongestaltung, Narration und Figurenzeichnung Behauptungen aufstellen, die den genannten Regeln von Searle und Gabriel nachkommen. Ein Text, dessen Zugänglichkeit nach den genannten Maßstäben hoch ist, stellt nun rein quantitativ mehr solcher vollständigen Behauptungen auf als einer, dessen Zugänglichkeit gering ist. Diese können durchaus trivial sein (so ‚behauptet‘ MANHATTAN, dass New York existiert und dass es in den USA zu verorten ist, während *Der Herr der Ringe* durch seine Darstellung des Auenlandes eine Quasibehauptung über dessen Existenz aufstellt, die einen Akt des *fiction-making* darstellt), doch tragen gerade solche grundlegenden Behauptungen dazu bei, dass die fiktive Welt wahrscheinlicher wird, indem sie basale Kongruenzen zwischen den Welten etablieren. Quasibehauptungen, die nun in eine tendenziell zugängliche Welt eingebunden sind, lassen sich schwerer aus dem Systemzusammenhang isolieren.

Andererseits erhöht sich mit dem Grad an Zugänglichkeit zur fiktiven Welt gleichzeitig der Grad an Wahrscheinlichkeit und Plausibilität der Thesen. Das heißt, dass sich einem fiktionalen Text, dessen fiktive Welt sich als zugänglich erweist, in der Regel Thesen entnehmen lassen, die mit der aktuellen Welt kompatibel sind, also auf Annahmen und Voraussetzungen beruhen, denen wir auch in Bezug auf die aktuelle Welt Gültigkeit zuschreiben. Exemplarisch ablesen lässt sich diese Tendenz erneut an MANHATTAN. Eine der Thesen, die der Film ausbildet, könnte in etwa lauten: „In New York lebt eine Vielzahl kulturell interessierter Menschen.“ Da sich die fiktive Welt des Films MANHATTAN – wie bereits angedeutet – als sehr zugänglich herausstellt, gestehen wir dieser These einen Wahrheitsanspruch zu. Wir *glauben* dem Film diese Aussage, obwohl wir nach der Rekonstruktion der hypothetischen Autorenintention den Text als fiktional und damit die Figuren seiner Welt als fiktiv identifizieren und damit nur *vorgeben*, dass die im Film dargestellten künstlerisch interessierten Menschen existieren.

6.5 Zusammenfassung

Zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen einer fiktiven Welt und der aktuellen Welt ist eine Bestimmung der Zugangsrelation entscheidend, durch die die relative Wahrscheinlichkeit einer fiktiven Welt ausgehend von der aktuellen bestimmt werden kann. Hierzu wurden unter Zuhilfenahme des Ansatzes von Marie Laure Ryan acht Merkmale fiktiver Welten aufgestellt, durch deren Prüfung eine konkret zu analysierende Welt innerhalb des diskursiven Spektrums zwischen den beiden Polen ‚Ausschnitt aus der aktuellen Welt‘ und ‚minimal zugängliche fiktive Welt‘ verortet werden kann.

Neben diesen acht Merkmalen spielt auch die Ausgestaltung der einzelnen fiktionalen Texte für die Zugänglichkeit eine entscheidende Rolle. Ein näherer Blick auf vier wichtige Gestaltungsmittel lieferte Kriterien für das Zustandekommen des Kohärenzeindrucks (und damit für den Grad an Zugänglichkeit).

Der Zusammenhang zwischen dem Kohärenzeindruck einer fiktiven Welt und ihrer Zugänglichkeit resultiert dabei aus der Beobachtung, dass ein in vielen Aspekten tendenziell ausdefinierter Systemzusammenhang größere Überschneidungen mit der aktuellen Welt aufweist, da wir auch diese nach Prinzipien der Vollständigkeit, der logischen Kompatibilität von Entitäten, Personen und Ereignissen, der Kausalität sowie der Interdependenz zwischen handelnden Personen und Ereignissen wahrnehmen.

Es erwies sich daher als unabdingbar, die spezifischen Verfahren von Kohärenzerzeugung zumindest im Ansatz darzustellen. Gemäß ihrer jeweiligen Funktionsbestimmung für die Darstellung lassen sich für jedes der vier Gestaltungsmittel wiederum eigene Verfahren ausmachen, durch welche die Konstitution einer fiktiven Welt und somit ihr Kohärenzeindruck beeinflusst wird. Als Beispiele für diese Mittel der Gestaltung, die für den Kohärenzeindruck maßgeblich sind, wurden hierfür Mittel der Raumerzeugung (sicherer Raum versus unsicherer Raum), der Darstellung von Zeit (suggerierte Chronologie der fiktiven Ereignisse versus Flexibilisierung des Konsekutionseindrucks), der Narration (Ordnung des fiktiven Inventars durch konventionelle Handhabe des Narrations-Systems versus alternative, die Ordnung infrage stellende Narrationsmuster) sowie der Figurenzeichnung (tendenzielle Vollständigkeit der Figuren durch detaillierte Ausformung ihrer vier primären Zuschreibungskategorien versus ‚eindimensionale‘ Ausformung etwa durch stereotype Zuschreibungen) genannt.

Es lässt sich konstatieren, dass die Thesen eines fiktionalen Textes desto wirkmächtiger sind, je größer die Überschneidungen der fiktiven Welt des Textes mit der aktuellen Welt sind, je wahrscheinlicher (also auch kohärenter) und damit zugänglicher die fiktive Welt also ist. In ihrer Funktion als kommunikatives Artefakt wird eine tendenziell zugängliche fiktive Welt demnach mit tendenziell wirkmächtigeren Thesen aufgeladen, die durch sie an die Rezipienten weitergetragen werden sollen.

Es bleibt also festzuhalten, dass fiktive Welten, die in mehreren Aspekten (und hier vor allem in den Fragen nach dem Inventar, der Kohärenz und der Plausibilität) der aktuellen Welt ähneln, dazu in der Lage sind, eine wirkmächtigere These zu formulieren und mit einem größeren Wahrheitswert zu vertreten.

7 Schlussbetrachtungen

Die Auseinandersetzung mit fiktionstheoretischen Ansätzen für die Konturierung eines transmedialen Modells der Fiktion birgt eine Vielzahl von Herausforderungen. Zunächst sieht sich eine wissenschaftliche Theoriebildung gerade dann in besonderer Weise in Rechtfertigungspflicht, wenn sie eine vermeintlich intuitiv verständliche Praxis – denn wir alle glauben, Fiktionen zunächst ohne Weiteres als solche erkennen und entsprechend rezipieren zu können – zum Gegenstand hat. So ist hier eine theoretische Annäherung an die Frage, wie Fiktion entsteht und welchen Anteil dabei die mediale Verfasstheit des zugrunde liegenden Textes hat, daher unter Zuhilfenahme konkreter Beispiele geschehen, mit denen die Relevanz des Theoriemodells unmittelbar geprüft wurde. Eine solche Rückbindung der Auseinandersetzung an Fallbeispiele ist dort besonders wichtig, wo ein Befund über die Fiktionalität eines Textes bereits dokumentiert ist, zumal dann, wenn es ein juristisch beglaubigter Befund ist, der etwa darüber entscheidet, ob die Distribution eines Textes zu unterbinden ist, da sein Fiktionscharakter nicht hinreichend deutlich wird, um die Zuschreibung von Eigenschaften an reale Personen zu fiktionalisieren. Die vorliegende Arbeit nahm daher die beiden Beispielfälle *Esra* und *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX*, also einen Roman und einen Film, zum Gegenstand ihrer Analyse. Denn beiden Texten hängen Urteile an, die jeweils auf Klagen von Personen zurückgehen, die durch die Verbreitung der Texte ihre Persönlichkeitsrechte verletzt sahen. In der medienwissenschaftlichen Begutachtung der Fälle hat sich gezeigt, dass gewisse

Unschärfen in den jeweiligen Argumentationslinien der Gerichte auch damit zusammenhängen, dass entscheidende in den Urteilen verwendete Begriffe medienwissenschaftliche Expertise benötigen, die in der juristischen Auseinandersetzung nicht eingeholt worden war, sowie dass es zur Zeit der Urteile und bis heute an einem fiktionstheoretischen Modell, zu dessen Bestimmung die vorliegende Arbeit beiträgt, gemangelt hat. Wenig überraschend war daher, dass ähnliche Argumente in beiden Fällen jeweils unterschiedlich angewandt worden sind und mithin zu widersprüchlichen Konklusionen geführt haben. So sei an die Je-desto-Formel erinnert, deren Kern besagt, dass die Quantität der erkennbaren Überschneidungen des fiktiven Systemzusammenhangs mit der aktuellen Welt ein starker Indikator für die Faktualität eines ganzen Textes sein soll. Sie vernachlässigt dabei aber nicht nur, dass das Kriterium der Quantifizierung willkürlich, sondern ebenfalls die Bedeutung der Medialität für die Debatte unzulässig vereinfacht ist. Denn schließlich wäre der fiktionale Film, der sich, wie *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX*, Zeitgeschichte zum Gegenstand macht, laut Je-desto-Formel allein schon wegen der physiognomischen Inkongruenz der Figuren mit ihren Vorlagen einer Persönlichkeitsverletzung unverdächtig; schließlich arbeitet er in aller Regel mit Schauspielern, die ihre real existierenden Vorlagen ‚spielen‘. Dass diese Argumentation über die Je-desto-Formel, die einen signifikanten Beitrag zu beiden Urteilsbegründungen geleistet hat, nicht zwingend ist, sollte in der Analyse herausgearbeitet werden. Die Fallbeispiele sollten durch die Identifikation der Mängel in den Urteilsbegründungen außerdem den Rahmen setzen, innerhalb dessen die theoretische Ausarbeitung des transmedialen Fiktionsmodells vorangetrieben wurde.

Bei der Entwicklung eines solchen Modells liegt die nächste Herausforderung darin, angesichts des breiten Spektrums an bereits ausgearbeiteten Fiktionstheorien, die in erster Linie aus der Analytischen Philosophie und aus der Literaturwissenschaft stammen, dem Diskurs und dem Forschungsstand einerseits auch in der Tiefe gerecht zu werden und von ihm andererseits zugunsten einer pointiert medienwissenschaftlichen Perspektivierung zu abstrahieren. Die Methode dieser Arbeit bestand dementsprechend darin, die in der Forschung dominierenden Theoriemodelle zu skizzieren und sie dann auf interne Konsistenz sowie auf ihre Anschlussfähigkeit an weiterführende Überlegungen und transmediale Anwendbarkeit zu prüfen. Der Aufbau orientierte sich dabei an den drei zentralen Instanzen fiktionaler Kommunikation: dem Autor, dem Rezipienten und dem

Text. Die Ausarbeitung der Bedeutung dieser drei Instanzen sowie ihrer Interdependenzen bei der Konstitution bildeten den strukturellen Rahmen des ersten Teils dieser Arbeit, in dem die Bedingungen festgestellt werden sollten, unter denen Fiktion – unabhängig von der medialen Präsentationsform – entsteht. Dafür wurden zunächst die Rolle des Autors und dessen Intention bei der Produktion eines fiktionalen Textes beleuchtet. Die Idee vom Autor als Schöpfer eines Werks legt es nahe, in ihr den Ursprung für die Entstehung von Fiktion zu suchen, zumal mit Searle das Argument etabliert wurde, demzufolge es keine semiotische oder semantische Unterscheidbarkeit zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Texten gibt. Das Moment der Fiktionskonstitution kann laut Searle also nicht auf eine Texteigenschaft, sondern nur auf den Autor zurückgeführt werden. Obwohl dieses Argument bei Searle auf literarische Texte beschränkt bleibt, lässt es sich auf andere mediale Präsentationsformen anwenden. Denn auch etwa bei audiovisuellen Medienangeboten, bei Hörspielen oder Theaterinszenierungen lassen sich – wie eingangs erläutert – zahlreiche Beispiele finden, bei denen die ästhetische Gestaltung eines Textes keinen hinreichenden Beleg für seine Fiktionalität geben kann. Somit rückt für Searle und andere Intentionalisten der Autor eines Textes in den Blickpunkt, oder genauer: die Intention, mit der ein Autor einen Text kreiert hat. Ist diese Intention darauf ausgerichtet, lediglich vorzugeben (*pretend*), mit einer Äußerung eine Behauptung aufzustellen, handelt es sich dabei um Fiktion. Obgleich es eine Reihe stichhaltiger Einwände gegen diese Form des intentionalistischen Modells gibt – etwa jene, dass Intentionen unzugänglich seien, dass sie auch aktualisiert werden müssten oder dass das Kriterium der vorgegebenen Behauptung nicht ohne Weiteres transmedial anwendbar sei –, ist Searles intentionalistischer Ansatz deshalb wichtig, weil er entscheidende Diskurselemente einführt. So ist das Moment des Vorgebens oder des So-tun-als-ob entscheidend für das Verständnis davon, warum bei Fiktionen keine Täuschungsabsicht vorliegt und wie sie sich somit von der Lüge unterscheiden. Bei Searle ist es ausschließlich der Autor, der etwas vorgibt, da dieser lediglich so tut, als ob er etwas behauptete. Somit muss der Autor die aufgestellten Behauptungen nicht beglaubigen; die fiktionskonstituierende Intention wird hier durch das So-tun-als-ob definiert. Berücksichtigt man die Einwände gegen Searles Position, wird deutlich, dass sich die Verortung dieses Vorgebens auf der Autorennseite nicht verteidigen lässt.

Dennoch lässt sich auf der Basis von Searles Überlegungen ein Ansatz entwickeln, in dem das autorensseitige Vorgeben zu einem kommunikativen Modell erweitert wird. Die Grundlage hierfür lieferte eine Analyse der Argumentationen von Gregory Currie und Paul Grice. Während Currie in einer direkten Replik auf Searle die Wichtigkeit des konventionalisierten Markierens fiktionaler Rede betont und dabei den Fokus auch darauf legt, dass die Rezipienten fiktionaler Rede dazu in der Lage sein müssen, mit einem Set an Rezeptionskompetenzen die von Searle postulierte fiktionskonstituierende Intention auch zu erkennen, überführt Grice diese Bedingungen in ein Kooperationsprinzip. Dieses besagt, es müsse sowohl auf der Seite des Autors als auch auf jener des Rezipienten eine spezifische kommunikative Haltung geben, in deren Spannungsfeld Fiktion entstehen könne. Dieses Kooperationsprinzip wird schließlich von Lamarque und Olsen anhand der Begriffe *fictive utterance* und *fictive stance* weiterentwickelt. Die *fictive utterance* bezeichnet einen spezifischen fiktionskonstituierenden Modus des Äußerns fiktionaler Rede seitens des Autors, der durchaus in der Tradition Curries zu denken ist. Die *fictive stance* hingegen benennt eine bestimmte rezeptionsseitige Haltung, die die angemessene Aufnahme der *fictive utterance* und somit die Möglichkeit eines imaginativen So-tun-als-ob gewährleistet. Die für die erfolgreiche Konstitution fiktionaler Rede notwendige Korrelation dieser beiden Konzepte wird laut Lamarque und Olsen durch kulturelle Praktiken gewährleistet, deren Ausführung wiederum an konventionalisierte Regeln gebunden ist. Durch den Fokus auf die kulturelle Praxis, mit der Fiktionen im Spannungsverhältnis zwischen *fictive utterance* und *fictive stance* markiert und rezipiert werden, werden nun auch Überlegungen zur Bedeutung der Medialität eines Textes anschlussfähig, da die Praktiken des Produzierens und Rezipierens von Fiktionen nicht ohne die spezifischen Besonderheiten unterschiedlicher medialer Präsentationsformen zu denken sind. Etwa ist das Konzept der *fictive stance*, also der Rezeptionshaltung einem fiktionalen Text gegenüber, abhängig davon, ob es sich beim rezipierten Text um einen Roman, einen Film oder ein Radiohörspiel handelt.

Wie Rezipienten den Text annehmen, welche Markierungen sie als Fiktionsindikatoren verstehen und wie Referenzen zur aktuellen Welt etabliert werden, hängt maßgeblich von der Präsentationsform des Textes ab. Der folgerichtige nächste Analyseschritt bestand also darin, die medienspezifischen Aspekte der Textgestaltung und die Konventionen des Markierens von Fiktion in Abhängigkeit von der jeweiligen Medialität in den Blick zu

nehmen. Entscheidend bei der Ausarbeitung der Bedeutung der Medialität eines Textes bei der Konstitution von Fiktionalität ist, dass die Medialität eines Textes im Hinblick auf Funktion und Wirksamkeit von fiktionsindizierenden Textmerkmalen zwar unabdingbar ist, dass das dahinterstehende Prinzip der Fiktionskonstitution allerdings transmedial anwendbar bleibt. Es gibt keinen kategorialen Unterschied etwa zwischen literarischer oder filmischer Fiktion. Jedoch sind die Merkmale, die Fiktionalität indizieren und somit auf den Rezeptionsprozess einwirken, in ihrer konventionalisierten Ausgestaltung sehr wohl abhängig von der Medialität. Die Medialität eines Textes muss also insofern in ein Fiktionsmodell einfließen, als sie die Wirkkraft der fiktionsindizierenden Merkmale mitbestimmt – und damit zugleich den Rahmen setzt für die Kompetenzen, die durch den Rezipienten eines Textes eingesetzt werden müssen, um aus diesen Merkmalen angemessene Schlüsse zu ziehen. Denn nur dann, wenn mit dem Rezipienten auch die dritte an fiktionaler Kommunikation beteiligte Instanz aktiviert wird und gleichsam die durch die Textmerkmale dokumentierte Intention des Autors rekonstruiert wird, lässt sich das Fiktionsmodell schließen. In Bezug auf die Kompetenz der Rezipienten rückt erneut der Aspekt der kulturellen Praxis in den Fokus. Schon bei Searles stark auf die faktische Autorenintention gerichtetem Ansatz fanden sogenannte horizontale Konventionen Erwähnung. Bei Searle sind diese Konventionen eine nicht weiter definierte Verbindung zwischen der Art und Weise, in der ein Autor unter Zuhilfenahme konventionalisierter Praktiken einen Text ausgestaltet, und der Haltung des Rezipienten, während er diese Ausgestaltung wahrnimmt. Auch wenn Searle diesen interessanten Gedanken nicht weiter vertieft, lässt sich schon die Einführung dieser sogenannten horizontalen Konventionen als Versuch werten, zwei Kerneinwänden gegen den Intentionalismus zuvorzukommen: nämlich einerseits jenem, dass die faktische Intention epistemisch nicht zugänglich ist und somit nicht ohne Weiteres rekonstruiert werden kann, und andererseits jenem, dass sich jede Intention auch aktualisieren muss, um zu wirken, dass es also nicht ausreicht, die Intention zu *haben*, Fiktion zu erschaffen, sondern dass die Intention auch erfolgreich *umgesetzt* werden muss – was im Fall der Fiktion bedeutet, dass die fiktionskonstituierende Absicht *erkannt* wird. Die Erkennbarkeit der Fiktionsintention ist selbst mindestens von zweierlei abhängig: von dem kulturellen Kontext, innerhalb dessen fiktionale Texte rezipiert werden, sowie von den Kompetenzen der Rezipienten, innerhalb dieses kulturellen Kontextes und angesichts der Beschaffenheit eines Textes

und seines Paratextes die angemessenen Schlüsse hinsichtlich seines Fiktionsstatus zu ziehen.

Um diese drei Instanzen zusammenzuführen, wurde das Konzept des hypothetischen Intentionalismus, das seinen Ursprung in der Hermeneutik hat, auf die Fiktionstheorie übertragen. In diesem Zusammenhang waren die Bedingungen zu definieren, unter denen die Autorenintention als Kategorie genutzt werden kann, die für die Textinterpretation relevant ist. Unter Anerkennung der Defizite von Intentionalismuskonzepten verschiebt der hypothetische Intentionalismus die Definitionshoheit darüber, welche Intention etwa beim Verfassen eines Textes eine Rolle spielt, zu den Rezipienten, deren Aufgabe es ist, unter Miteinbeziehung aller vorliegenden Indikatoren und Merkmale angemessene Rückschlüsse – Hypothesen – auf die faktische Intention des Autors zu ziehen. Idealerweise sind diese Hypothesen über die Intention des Autors deckungsgleich mit der faktischen Intention. Doch das Konzept hält auch eine Erklärung für den Fall bereit, in dem sich Hypothesen gerade nicht mit der faktischen Intention decken, etwa weil diese mutwillig verschleiert werden sollte oder weil die vorhandenen Merkmale keinen zweifelsfreien Befund zulassen. Diese mögliche Unschärfe in der Hypothesenbildung ist ausdrücklich als Vorteil des Modells anzusehen: Es ist dazu in der Lage, den historisch-dynamischen Diskurs abzubilden, vor dessen Hintergrund sich die Rezeption vollzieht. Denn die Hypothesen müssen argumentativ zu verteidigen sein, sie können sich im intersubjektiven Diskurs in einem Konsens manifestieren oder aber korrigiert und gar zurückgewiesen werden. Der Prozess der Hypothesenbildung ist dadurch nicht nur intersubjektiv zu denken, sondern erweist sich außerdem als historisch diachron, indem er sich an kontextuelle Gegebenheiten oder Erkenntnisse anpassen kann. Ein weiterer Vorteil des Konzepts des hypothetischen Intentionalismus ist, dass es Raum lässt für die Bedeutung von Gestaltungskonventionen fiktionaler Texte. Die Art und Weise, wie ein Text ausgestaltet ist, steuert maßgeblich die Hypothesenbildung. Textsignale, die auf Fiktionalität oder eben Faktualität hinweisen, können vor dem Hintergrund von Trends und Gestaltungskonventionen eingeordnet werden. Darüber hinaus erlaubt es die Modellierung, einzelne Versatzstücke eines Textes getrennt voneinander auf ihren Fiktionsstatus hin zu betrachten.

Ausgehend davon, dass es in schriftsprachlichen Texten einzelne Propositionen sind, deren Status durch die Rekonstruktion der Autorenintention verhandelt wird, lassen sich mit einer Weiterführung Waltons einzelne Textbausteine als Behauptungen identifizieren. Die relevante Einheit, die in Anlehnung an Walton hier eingeführt wurde, ist daher jene der sogenannten fiktionalen Wahrheit. Eine fiktionale Wahrheit ist eine Aussage, die in der relevanten fiktiven Welt – unter Anwendung aller in diese Arbeit eingeflossenen Prinzipien und Bedingungen, also etwa des Prinzips der geringsten Abweichung oder des Relevanzprinzips – wahr ist. Inwieweit der Geltungsbereich dieser fiktionalen Wahrheiten über den Systemzusammenhang der fiktiven Welt hinausreicht, bleibt dem Befund vorbehalten, der im Rahmen der Rekonstruktion der Autorenintention im einzelnen Fall getroffen wird.

Die Textsignale, die zu einer spezifischen Rezeption anleiten, sind nur im Zusammenhang mit der Medialität des Textes zu denken. Darin liegt die Bedeutung der Medialität als integraler Bestandteil des Fiktionsmodells begründet. Fiktionssignale sind spezifisch für jede mediale Präsentationsform, und obwohl das Prinzip der Fiktionskonstitution über die Rekonstruktion der Autorenintention transmedial ist, muss die spezifische Medialität eines Textes in die Analyse seiner Fiktionalität zwingend einfließen. Dieses transmediale Modell der Fiktion wurde im weiteren Verlauf auf seine Anschlussfähigkeit an Ansätze hin geprüft, die darauf abzielen, das Referenzverhältnis zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion zu beschreiben. Ausgehend von der Prämisse, dass fiktionale Texte Systemzusammenhänge ausbilden, die immer auch einer inhärenten Logik verpflichtet sind und Kriterien von Konsistenz und Kohärenz unterliegen, wurde hierfür ein Theorieimport vorgeschlagen. Das Konzept, in Bezug auf solche Systemzusammenhänge von ‚Welten‘ zu sprechen, entstammt der Modallogik, in der sogenannte mögliche Welten als Entitäten begriffen werden, die hinsichtlich ihres Inventars und ihrer Eigenschaften nicht mit der aktuellen Welt übereinstimmen, gleichzeitig aber – ähnlich wie im Fall von Fiktionen – in sich zusammenhängend sind. Das Ziel der Adaption der Weltsemantik auf das ausgearbeitete Fiktionsmodell bestand darin, Vergleichbarkeit zwischen der aktuellen und einer fiktiven Welt herstellen zu können, die ihrerseits Rückschlüsse auf die Relation zwischen den Welten zulässt. Um diese Vergleichbarkeit qualifizieren zu können, wurden zwei Prinzipien herangezogen: das Prinzip der geringsten Abweichung und das Relevanzprinzip. Beide Prinzipien

verfolgen in der hier vorliegenden Anwendung das Ziel, die Eigenschaften einer fiktiven Welt definieren zu können und dadurch die Aussagen, die sich über die Welt treffen lassen, anhand eines Validierungskriteriums bewerten zu können. Durch ihre Anwendung lässt sich feststellen, was innerhalb einer fiktiven Welt als ‚wahr‘ gilt: Während das Prinzip der geringsten Abweichung festlegt, dass jede fiktive Welt in ihren Eigenschaften vollständig kongruent mit der aktuellen Welt ist, sofern in dem zugrunde liegenden Text keine anderweitigen Aussagen über eben jene fiktive Welt gemacht wurde, schränkt das Relevanzprinzip ergänzend ein, dass dies lediglich für solche Aussagen gilt, die für die fiktive Welt von Bedeutung sind. Diese Herleitung stellte Kriterien heraus, durch die sich validieren ließ, welche Aussagen als fiktionale Wahrheiten gelten können, also als Propositionen, die innerhalb einer fiktiven Welt wahr oder falsch sind. Denn sobald das Konzept der fiktionalen Wahrheit innerhalb fiktiver Welten etabliert ist, lassen sich Kategorien definieren, durch die eine fiktive Welt vergleichbar wird mit der aktuellen Welt. Als hilfreich erwies sich dabei Marie-Laure Ryans Modell der Zugangsrelation zu einer fiktiven Welt, das in seiner hier ausgearbeiteten Erweiterung dazu beitrug, jene Kategorien festzulegen, durch die fiktive Welten in ihrer ‚Nähe‘ zur aktuellen Welt qualifizierbar werden. Anschließend an das Fiktionsmodell, das auf der Grundlage des hypothetischen Intentionalismus entwickelt wurde, lassen sich mithilfe der Anwendung der Weltsemantik auf fiktionale Texte Konzepte ableiten, die mit der beschriebenen fiktionalen Wahrheit und der Zugangsrelation zu fiktiven Welten dazu beitragen, Welten miteinander vergleichbar zu machen und damit Aussagen über das Referenzverhältnis zwischen fiktiver und aktueller Welt zu treffen.

Genau hier setzt nun die Herausforderung an, die theoretisch geführte Debatte auf ihre Anwendbarkeit auf konkrete Fälle hin zu prüfen und zu eruieren, inwieweit die hier geleistete Theoriebildung dazu in der Lage ist, einen Befund über den Textstatus der eingangs beschriebenen Beispielfälle *Esra* und *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* zu leisten. Ruft man sich die Argumentation der Gerichte im Fall *Esra* vor dem Hintergrund der hier vorliegenden These über die Kriterien der Fiktionskonstitution erneut in Erinnerung, wird deutlich, dass sowohl textuelle wie auch paratextuelle Merkmale – es wurde neben der verwendeten Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ ebenfalls auf verschiedene stilistische und narrative Fiktionsmerkmale hingewiesen – eine Kategorisierung des Textes als Fiktion nahelegen. Dabei ist die Rolle Billers als Autor, der sich öffentlich zu

den juristischen Urteilen über seinen Text einlässt, letztlich nichts anderes als ein weiteres Fiktionsmerkmal, das wir im Kontext unserer Hypothesenbildung hinsichtlich seiner Relevanz gewichten und beim Erstellen eines Befunds über den Textstatus einbeziehen können. Interessant ist am Fall *Esra*, wie der öffentliche Diskurs über das gerichtlich erwirkte Verbreitungsverbot und somit auch über die demselben zugrunde liegende Textartenbestimmung die individuelle Hypothesenbildung der Rezipienten zu kollektivieren vermochte. Hierbei spielte die Information darüber, dass es für die Romanfigur gleichsam ein Vorbild gibt, die erst über die Klage selbst einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war, eine wichtige Rolle. Denn auch sie stellte ihrerseits ein (paratextuelles) Merkmal dar, das für die Hypothesenbildung dadurch entscheidende Bedeutung annahm, dass es durch die öffentliche Austragung des Prozesses überhaupt erst verfügbar gemacht wurde. In der Terminologie der hier ausgearbeiteten Theorie bedeutet das, dass die Rezeptionskompetenzen, die für eine angemessene Rekonstruktion der Autorenintention zur Anwendung gebracht werden müssen, in diesem Fall um die Anforderung erweitert worden sind, von dem Prozess Kenntnis zu haben. Die Pointe besteht darin, dass die Hypothesenbildung über einzelne Elemente des Textes unter anderen Bedingungen vollzogen und dementsprechend möglicherweise in anderen Schlussfolgerungen geendet wäre, wenn die Prozesse nicht geführt worden wären. Zumindest aber wäre der Diskurs, in dem die Hypothese verhandelt und geprüft wird, ein anderer gewesen; der intersubjektive Abgleich darüber, wie plausibel die individuelle Rekonstruktion der Autorenintention ist, war fortan geprägt von den nun öffentlich zugänglichen Informationen über die Umstände und den Verlauf der Beziehung zwischen Autor und Klägerin. Ähnliches gilt für die Zugangsrelation, die wir dem Text zuschreiben. Da sie durch die Klage über weitere Einzelheiten der tatsächlichen Beziehung zwischen dem Autor und der Klägerin in Kenntnis gesetzt werden, können die Rezipienten auf mehr Wissen dazu zurückgreifen, wo sich das Inventar der aktuellen mit jenem der fiktiven Welt überschneidet. Dadurch lässt sich der Text im Ganzen in Referenz zu den Gattungstypen bei Ryan als ‚wahre Fiktion‘ lesen, in der die Lektüre von der Annahme geleitet wird, dass das Inventar der Welten sowie dessen Eigenschaften tendenziell deckungsgleich sind und die Behauptungen über die Figuren – die sich in diesem Beispiel spätestens seit der Klage ja auch von einer breiteren Öffentlichkeit mit realen Personen identifizieren ließen – auch in der aktuellen Welt

wahrheitswertfähig sind. Die Zugangsrelation der fiktiven Welt, die durch den Text ausgebildet wird, hat sich also durch die Klage geändert. Das erarbeitete Fiktionsmodell ermöglicht, dass solche substanziellen Änderungen des Rezeptionskontextes abgebildet werden können, .

Während die juristische Aufarbeitung der Romanerzählung im Fall *Esra* also dazu beigetragen hat, die Rezeption des Textes entscheidend mitzubestimmen, ohne dabei jedoch eine überzeugende Argumentationslinie für das Urteil mitzuliefern, liegt bei DER BAADER MEINHOF KOMPLEX eine andere Sachlage vor. Hier ging es der Klägerin ausdrücklich nicht darum, dass der Text die vom Persönlichkeitsrecht geschützte Intimsphäre berührte. Vielmehr hob die Klage darauf ab, dass das Persönlichkeitsrecht der Klägerin und jenes ihres verstorbenen Mannes dadurch verletzt würden, dass die Darstellung in einer filmischen Sequenz ehrverletzend sei.

Dieser Unterschied ist sowohl für das Urteil als auch für die ihm zugrunde liegenden Annahmen zum Fiktionsstatus des Films entscheidend – und damit auch für eine Einordnung des Falls gemäß dem vorliegenden Fiktionsmodell. Denn das Argument der Klägerin zielt hier gerade nicht darauf ab, dass durch fiktionale Wahrheiten Aussagen gemacht würden, die in die Intimsphäre realer Personen eindringen. Vielmehr geht es hier darum, dass dem Film durch die Klägerin zunächst ganz generell der Geltungsanspruch für die dargestellten Ereignisse zugeschrieben wird. Die Prämisse der Klägerin ist, dass der Film Behauptungen über reale Personen trifft und dadurch wiederum in der Lage ist, auch deren Persönlichkeitsrechte zu berühren. Wenn diese Ereignisse nun verkürzt, vereinfacht oder, allgemeiner, verfremdet dargestellt werden, ohne sie dabei explizit als fiktional zu markieren, könne die Darstellung dementsprechend strafrechtlich relevant im Sinne einer Verleumdung sein. Gewissermaßen kehrt die Klägerin in ihrer Argumentation im Vergleich zum Fall *Esra* die Beweislast um: Weil der Text hier nicht davon ausgehen darf, als fiktional zu gelten, muss die Darstellung sicherstellen, dass Auslassungen, Kürzung oder Verfremdung als solche markiert werden. Das scheint auf den ersten Blick kontraintuitiv zu sein, und auch im Urteil wird darauf hingewiesen, dass die Darstellung schon durch die Abstraktion, die durch das Schauspiel der Darsteller entsteht, einer solchen Verpflichtung, fiktionale Passagen zu markieren, entzogen sein muss. Doch der Umkehrschluss des Gerichts, nach dem sich jeder Film, in

dem Schauspieler reale Personen spielen, ganz grundsätzlich auf die Fiktionalität seiner Darstellung berufen kann und sich dadurch der Hypothesenbildung über die Geltungsmacht der in ihm aufgestellten fiktionalen Wahrheiten entzieht, ist ebenfalls nicht belastbar. Letzlich würde dadurch einem Text qua seiner Medialität der Status zugewiesen, fiktional zu sein, ohne die Medialität dabei in Relation dazu zu setzen, welche Rolle sie für die *fictive utterance*, also den kommunikativen Modus der Fiktion, einnehmen kann.

Im Sinne des vorliegenden Fiktionsmodells wird die Medialität eines Textes samt den spezifischen Konventionen ihrer Darstellung, Narration oder Rezeption hingegen als paratextuelles Merkmal verstanden, das bei der Hypothesenbildung mitgedacht wird. Wenn ein Spielfilm wie DER BAADER MEINHOF KOMPLEX fiktionale Wahrheiten etabliert, von denen sich mit guten Gründen annehmen lässt, sie wiesen über den Text hinaus auf reale Vorbilder, dann geschieht das vor dem Hintergrund der Gestaltungskonventionen und ihrer Abhängigkeit von der Medialität. Insofern ist der Einsatz von Schauspielern, um innerhalb eines Spielfilms historische Ereignisse in einer Weise darzustellen, die die Interpretation herausfordert, sie als fiktionale Wahrheiten mit Geltungsanspruch über den Filmtext hinaus zu verstehen, ein medialitätsspezifisches Merkmal, das auf seine Angemessenheit und Funktion für die Hypothesenbildung untersucht werden kann. Keineswegs steht der Schauspielereinsatz jedoch für eine Limitierung der möglichen außerfiktionalen Geltungskraft der innerhalb eines Films aufgestellten fiktionalen Wahrheiten. Im Fall des Films DER BAADER MEINHOF KOMPLEX ist die Ausgangslage eindeutig: Es wurde der explizite Anspruch erhoben, historische Ereignisse nachzustellen. Dieser Anspruch wurde als Teil der Vertriebsstrategie schließlich sogar durch das Produzieren von für Schulen vorgesehenem Unterrichtsmaterial dokumentiert. Insofern gibt die *fictive utterance* durchaus dazu Anlass, das Dargestellte – abgesehen von der Identifizierbarkeit der Schauspieler mit den historischen Figuren – als fiktionale Wahrheiten zu begreifen, die auch für die außerfiktionale Welt Geltung beanspruchen. Damit ist nicht gemeint, dass der Film in seiner Gesamtheit nichtfiktional ist; doch das Gericht hätte anerkennen müssen, dass der Film über sich selbst hinausweist – oder, mit der hier eingeführten Terminologie, eine realistische/historische Fiktion ist. Unter Berücksichtigung dieser Ausdifferenzierung wäre womöglich der Prämisse der Witwe Ponto, derzufolge der Film generell historische

Angemessenheit behauptet und daher die Darstellung der Ermordung ihres Mannes besonders hätte gekennzeichnet werden müssen, mehr Gewicht beigemessen worden.

Ob durch die Anwendung eines ausdifferenzierten Fiktionsmodells in einem der beiden Fälle ein anderes Urteil hätte gesprochen werden müssen, kann aus juristischer Perspektive hier natürlich nicht beurteilt werden. Allerdings bleibt der Befund festzuhalten, dass nur ein transmediales Fiktionsmodell solchen Grenzfällen mit der nötigen Trennschärfe begegnet werden kann.

8 Literatur- und Medienverzeichnis

Siglen

- [CW] Coleridge, Samuel T.: *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Hrsg. v. Kathleen Coburn. London: Routledge & Keagan Paul/Princeton: Princeton University Press 1969–2001.
- [DE] Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald u. Mitarbeit v. Jacques Lagrange, a. d. Französischen v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001–2005.
- [GKFA] Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hrsg. v. Heinrich Detering u. a. in Zus. m. dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Frankfurt a. M.: Fischer 2001–.
- [GW] Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. 4. Auflage. Textkritisch durchges. u. m. Anm. vers. v. Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegner 1960.
- [PhW] Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Philosophische Werke in vier Bänden*. I. d. Zusammenstellung v. Ernst Cassirer, hrsg. v. Artur Buchenau und Ernst Cassirer. Hamburg: Felix Meiner 1996.
- [poet.] Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- [rep.] Platon: [*de re publica*] *Der Staat (Politeia)*. Übers. u. hrsg. v. Karl Vretska. Stuttgart: Reclam 1982.
- [T] Hume, David [1739–40]: *A Treatise of Human Nature. A Critical Edition*. 2 Bde. Hrsg. v. David Fate Norton u. Mary J. Norton. Oxford: Oxford University Press 2007.
- [TLP] Wittgenstein, Ludwig [1921]: *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logicus-philosophicus. Kritische Edition*. Hrsg. v. Brian McGuinness u. Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Literatur

- Achternbusch, Herbert u. a. (2007): „Freiheit der Kunst. Ein Aufruf für Maxim Billers Roman ‚Esra‘“. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 168 (24. Jul. 2006), S. 14.
- Aggermann, Lorenz/Döcker, Georg/Siegmund, Gerald (Hrsg.) (2017): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.
- Anderegg, Johannes (1973): *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Assmann, Aleida (1980): *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*. München: Fink.

- Aust, Stefan (2008): *Der Baader-Meinhof-Komplex*. 1. Auflage der Neuausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Bareis, Alexander (2008): *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Barthes Roland ([1980] 2009): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baudry, Jean-Louis ([1975] 1994). „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 48:11 (1994), S. 1047–1074.
- Bazin, André ([1945] 2009): „Ontologie des photographischen Bildes“. In: ders.: *Was ist Film? Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut*. Hrsg. v. Robert Fischer, a. d. Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee. Berlin: Alexander, S. 33–42.
- Becker, Bernhard von (2006): *Fiktion und Wirklichkeit im Roman. Der Schlüsselprozess um das Buch „Esra“*. Ein Essay. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Beikler, Sabine/Kneist, Sigrid/Stollowsky, Christoph (2012): „Tötete Kurras Benno Ohnesorg doch vorsätzlich?“. In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 21 223 (23. Jan. 2012), S. 7.
- Bernhard, Thomas (1984): *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Biller, Maxim (2003a): *Esra*. 1. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Ders. (2003b): *Esra*. 2. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Bleicher, Joan Kristin (2017): *Reality-TV in Deutschland. Geschichte, Themen, Formate*. Hamburg: Avinus.
- Dies. (2006): „*We love to entertain you*“ – Beobachtungen zur aktuellen Entwicklung von Fernsehformaten (= Hamburger Hefte zur Medienkultur, H. 8). Online-Ausgabe, URL: <<https://www.slm.uni-hamburg.de/imk/forschung/publikationen/hamburger-hefte-medienkultur/hamburger-heft-08.pdf>> (Zugriff: 27.11.2021).
- Blum, Philipp (2017): *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Theorie und Praxis eines ästhetisch ‚queeren‘ Filmensembles*. Marburg: Schüren.
- Blume, Peter (2004): *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur* (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 8). Berlin: Erich Schmidt.
- Bordwell, David ([1985] 1997): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Böcking, Saskia (2008): *Grenzen der Fiktion? Von Suspension of Disbelief zu einer Toleranztheorie für die Filmrezeption*. Köln: Herbert von Halem.
- Brauneck, Manfred (1982): „Theater, Spiel und Ernst. Ein Diskurs zur theoretischen Grundlegung der Theaterästhetik“. In: ders. (Hrsg.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Hamburg: Rowohlt, S. 15–36.
- Bunia, Remigius (2007a): *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Erich Schmidt.

- Ders. (2007b): „Fingierte Kunst: Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 32:2 (2007), S. 161–182.
- Büttner, Stefan (2004): „Literatur und Mimesis bei Platon“. In: Schönert, Jörg/Zeuch, Ulrike (Hrsg.): *Mimesis, Repräsentation, Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, S. 31–64.
- Capote, Truman ([1965] 2000): *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*. London: Penguin.
- Carroll, Noël (1998): *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Cohn, Dorrit (1999): *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Crafton, Donald (2012): *Shadow of a Mouse. Performance, Belief, and World-Making in Animation*. Berkeley: University of California Press.
- Crapanzano, Vincent ([1986] 1992): „Hermes’ Dilemma“. In: ders.: *Hermes’ Dilemma and Hamlet’s Desire. On the Epistemology of Interpretation*. Cambridge/London: Harvard University Press, S. 43–69.
- Cuff, Paul (2016): „The Reawakening of French Cinema: Expression and Innovation in Abel Cance’s *J’accuse!*“. In: Brill, Olaf/Rhodes, Gary: *Expressionism in the Cinema*, S. 160–179. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Currie, Gregory (2010): *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Ders. ([1985] 2007): „Was ist fiktionale Rede?“. A. d. Englischen v. Maria E. Reicher. In: Reicher, Maria E. (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, S. 37–53.
- Ders. (1990): *The Nature of Fiction*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Danneberg, Lutz (2006): „Weder Tränen noch Logik. Über die Zugänglichkeit fiktionaler Welten“. In: Klein, Uta/Mellmann, Katja/Metzger, Steffanie (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn: Mentis, S. 35–83.
- Danneberg, Lutz/Spoerhase, Carlos (2011): „Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen“. In: Köppe, Tilmann (Hrsg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 29–76.
- Dies. (2009): „Wissen in Literatur: Kann es epistemische Situationen geben, in denen Wissen in Literatur ist und in denen Literatur Wissen überträgt? Überlegungen zur systematischen Pragmatik von Wissenszuschreibungen“ (Version 3.3.2009). Forschungsstelle Historische Epistemologie und Hermeneutik am Institut für Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin, Online-Ressource, URL: <<http://www.fheh.org/images/fheh/material/wissenlit.pdf>> (Zugriff: 13.7.2019).

- Detel, Wolfgang (2013): „Wahrheitsansprüche und literarische Fiktionen“. In: Konrad, Eva-Maria u. a. (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Interpretation. Philologische und philosophische Perspektiven*. Münster: Mentis, S. 240–274.
- Diers, Michael (1997): *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Distelmeyer, Jan (2005): *Autor Macht Geschichte. Oliver Stone, seine Filme und die Werkgeschichtsschreibung*. München: Edition Text + Kritik.
- Dostojewskij, Fjodor M. ([1879–1880] 2010): *Die Brüder Karamasow*. A. d. Russischen v. Swetlana Geier. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Drakakis, John (Hrsg.) (1981): *British Radio Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1994): *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Harvard-Vorlesungen (Norton Lectures 1992–93)*. A. d. Italienischen v. Burkhard Kroeber. München: Carl Hanser.
- Ders. (1982): *Der Name der Rose*. A. d. Italienischen v. Burkhard Kroeber. München/Wien: Carl Hanser.
- Eder, Jens (2009): „Zur Spezifik audiovisuellen Erzählens“. In: Birr, Hannah/Reinerth, Maike Sarah/Thon, Jan-Noël (Hrsg.): *Probleme filmischen Erzählens*. Berlin: LIT, S. 7–32.
- Ders. (2008a): *Die Figur im Film*. München: Schüren.
- Ders. (2008b): *Was sind Figuren?* E-book. Paderborn: Mentis.
- Eichinger, Katja (Hrsg.) (2008): *Der Baader Meinhof Komplex. Das Buch zum Film*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Eitzen, Dirk (1998): „Wann ist ein Film ein Dokumentarfilm?“. In: *Montage/av* 7:2 (1998), S. 13–44.
- Elsaesser, Thomas (2009): „The Mind-Game Film“. In: Buckland, Warren (Hrsg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, S.13–41.
- Enderwitz, Anne/Rajewsky, Irina O. (Hrsg.) (2016): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Etz, Elisabeth (2006): *Text- und Figurenwelten bei Emine Sevgi Özdamar*. Diplomarbeit, Universität Wien, Online-Ressource, URL: <<http://othes.univie.ac.at/96/1/Etz.pdf>> (Zugriff: 27.11.2021).
- Everschor, Franz (1999): „Im Bann der Hexe. Ein Horrorfilm, der keiner ist, wurde zu Amerikas Tagesgespräch“. In: *Film-Dienst* 52:17 (1999), S. 40–41.
- Fahlenbrach, Kathrin (2013a): „Medienikonen und Schlüsselbilder der Revolte um 1968. Ein diachroner Blick auf Akteure und Strukturen der Ikonisierung“. In: Ramsbrock, Annelie/Vowinckel, Annette/Zierenberg, Malte (Hrsg.): *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*. Göttingen: Wallstein, S. 102–126.

- Fahlenbrach, Kathrin (2013b): „Medienikonen. Bildhistorische und wahrnehmungsästhetische Aspekte“. In: Sabrow, Martin (Hrsg.): *Die Macht der Bilder*. Leipzig: AVA, S. 111–129.
- Faulstich, Werner (2002): *Einführung in die Medienwissenschaft*. München: Fink.
- Feddern, Stefan (2018): *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*. Berlin: De Gruyter.
- Fineman, Mia (2012): *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Fischer-Lichte, Erika (1995): „Einleitung. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Kultureller Wandel und Theateravantgarde“. In: dies. (Hrsg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen/Basel: Francke, S. 1–14.
- Flückiger, Barbara (2008): *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.
- Dies (2002): *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. 2. Auflage. Marburg: Schüren
- Frege, Gottlob ([1892] 2002): „Über Sinn und Bedeutung“. In: ders.: *Funktion – Begriff – Bedeutung*. Hrsg. v. Mark Textor. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 23–46.
- Ders. ([1918] 1993): „Der Gedanke. Eine logische Untersuchung“. In: ders.: *Logische Untersuchungen*. 4., durchges. u. bibl. erg. Auflage. Hrsg. u. eingel. v. Günther Patzig, S. 30–53.
- Fricke, Harald (1990): „Kann man poetisch philosophieren? Literaturtheoretische Thesen zum Verhältnis von Dichtung und Reflexion am Beispiel philosophischer Aphoristiker“. In: Gabriel, Gottfried/Schildknecht, Christiane (Hrsg.): *Literarische Formen der Philosophie*, Stuttgart: Metzler, S. 26–39.
- Frigg, Roman (2010): „Models and fiction“. In: *Synthese* 172:251 (2010), S. 251–268.
- Gabriel, Gottfried (1990): „Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie“. In: ders./Schildknecht, Christiane (Hrsg.): *Literarische Formen der Philosophie*. Stuttgart: Metzler, S. 1–25.
- Ders. (1975): *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart: Frommann.
- Gaudreault, André/Marion, Philippe (2002): „The Cinema as a Model for the Genealogy of Media.“ In: *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 8:4 (2002), S. 12–18.
- Gault, Berys (1997): „Film Authorship and Collaboration“. In: Allen, Richard/Smith, Murray (Hrsg.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, S. 149–172.
- Geertz, Clifford ([1972] 1994): „„Deep play“: Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf“. In: ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übers. v. Brigitte Luchesi u. Rolf Bindemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 202–260.
- Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. A. d. Französischen v. Heinz Jatho. München: Fink.

- Ders. (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorw. v. Harald Weinrich, a. d. Französischen übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Gertken, Jan/Köppe, Tilmann (2009): „Fiktionalität“. In: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 228–266.
- Ghislotti, Stefano (2009): „Narrative Comprehension Made Difficult: Film Form and Mnemonic Devices in *Memento*“. In: Buckland, Warren (Hrsg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, S.87–106.
- Goetz, Rainald (1999): *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (2005): *Fact, Fiction, and Forecast*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goronzy, Frederic (2006): *Spiel und Geschichten in Erlebniswelten. Ein theoriegeleiteter Ansatz und eine empirische Untersuchung zur Angebotsgestaltung von Freizeitparks*. Berlin: LIT.
- Grice, Paul (1989): *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gunning, Tom (1994): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Gutenberg, Andrea (2000): *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Hallermayer, Evi (2008): *Filme analysieren – Kulturen verstehen. Über Akira Kurosawas „Yojimbo“ und seine beiden Remakes „Per un pugno di dollari“ und „Last man standing“*. Konstanz: UVK.
- Hamburger, Käte ([1957] 1977): *Die Logik der Dichtung*. 3. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2001): *Empire*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Hart, Herbert L. A. (1951): „A Logician’s Fairy Tale“. In: *The Philosophical Review* 60:2 (1951), S. 198–212.
- Hartwig, Ina (2008): „Verbotener Roman: Esra, das Geld und der Schmerz“. In: *Frankfurter Rundschau* (14. Feb. 2008), S. 35.
- Hediger, Vinzenz (2009): „Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unterbestimmtheit filmischer Darstellung“. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hrsg.): *„Es ist, als ob.“ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Fink, S. 163–183.
- Ders. (2006): „Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie.“ In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54:1 (2006), S. 101–110.
- Hegemann, Jan (2007): „Richter verkennen die Kunst“. In: *Welt am Sonntag*, Nr. 41 (14. Okt. 2007), S. 78.

- Hepp, Andreas (2010): *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. 3., überarb. u. erw. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hickethier, Knut (2010): *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2., aktual. und überarb. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Ders. (2008–09): *Fiktionalität. Die Konstruktion möglicher Welten (Medien, Film, Fernsehen, Computer)*. Unveröffentlichte Skripte zur gleichnamigen Vorlesung, Universität Hamburg (Wintersemester 2008/09).
- Ders. (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Ders. (1995): „Dispositiv Fernsehen: Skizze eines Modells.“ In: *Montage/av* 4:1 (1995), S. 63–83.
- Higley, Sarah L. (2004): „‘People Just Want to See Something’: Art, Death and Document in *Blair Witch*, *The Last Broadcast* and *Paradise Lost*“. In: dies./Weinstock, Jeffrey Andrew (Hrsg.): *Nothing That Is. Millennial Cinema and the Blair Witch Controversies*. Detroit: Wayne State University Press, S. 87–110.
- Hißnauer, Christian (2011): *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen* (= Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 23). Konstanz: UVK.
- Ders. (2010): MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews* 1 (2010), S. 17–28.
- Ders. (2008): „Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – Eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgesehichtlicher Perspektive“. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews* 3 (2008), S. 256–265.
- Hoffmann, Kay/ Kilborn, Richard/Barg, Werner C. (Hrsg.) (2012): *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen* (= Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 22). Konstanz: UVK.
- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms.
- Isensee, Josef (1980): *Wer definiert die Freiheitsrechte? Selbstverständnis der Grundrechtsträger und Grundrechtsauslegung des Staates* (= Vortrag 4. Dezember 1979). Heidelberg/Karlsruhe: Müller Juristischer Verlag.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jackson, Frank (1982): „Epiphenomenal Qualia“. In: *The Philosophical Quarterly* 32:127 (1982), S. 127–136.
- James, Henry ([1884] 2005): „The Art of Fiction“. In: Hoffman, Michael J./Murphy, Patrick D. (Hrsg.): *Essentials of the Theory of Fiction*. 3. Auflage. Durham/London: Duke University Press, S. 13–20.
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin/New York: De Gruyter.

- Jannidis, Fotis u. a. (Hrsg.) (1999): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer.
- Japp, Uwe (1994): „Die literarische Fiktion“. In: Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hrsg.): *Die Dichter lügen nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 47–58.
- Jessen, Jens (2003): „Schlüssel ohne Roman“. In: *Die Zeit*, Nr. 12 (13. März 2003), S. 41.
- Kamp, Werner (1999): „Autorkonzepte der Filmkritik“. In Jannidis, Fotis u. a. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer, S. 441–463.
- Karasek, Hellmuth (1994): „Lokomotive der Gefühle. 100 Jahre Kino“. In: *Der Spiegel*, Nr. 52 (26. Dez. 1994), S. 152–159.
- Karcher, Simon (2006): *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kehlmann, Daniel (2006): „Ein Autor wird vernichtet“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 169 (24. Jun. 2006), S. 31.
- Kelleter, Frank (Hrsg.) (2017): *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Kessler, Frank (2007): „Notes on *dispositif*“ (Version 11/2007). Arbeitspapier, Universität Utrecht, Online-Ressource, URL: <<http://www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf>> (Zugriff: 27.11.2021).
- Ders. (1998): „Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder“. In: *Montage/av* 7:2 (1998), S. 63–78.
- Khouloki, Rayd (2007): *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Kiefer, Jens (2002): „Das Dilemma mit der Kultur. Cultural Studies und Systemtheorie im Direktvergleich“. In: *Textem* (2002), Online-Ressource, URL: <<http://www.lehrerwissen.de/textem/texte/essays/jens/Cultural.HTM>> (Zugriff: 27.11.2021).
Internet Archive, URL: <<https://web.archive.org/web/20151129185701/http://www.lehrerwissen.de/textem/texte/essays/jens/Cultural.HTM#>>.
- Kivy, Peter (1997): *Philosophy of Arts. An Essay in Differences*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Knausgård, Karl Ove ([2011] 2017): *Kämpfen*. A. d. Norwegischen v. Paul Berf u. Ulrich Sonnenberg. München: Luchterhand.
- Ders. ([2010] 2015): *Träumen*. A. d. Norwegischen v. Paul Berf. München: Luchterhand.
- Ders. ([2010] 2014): *Leben*. A. d. Norwegischen v. Ulrich Sonnenberg. München: Luchterhand.
- Ders. ([2009] 2013): *Spielen*. A. d. Norwegischen v. Paul Berf. München: Luchterhand.
- Ders. ([2009] 2012): *Lieben*. A. d. Norwegischen v. Paul Berf. München: Luchterhand.

- Ders. ([2009] 2011) *Sterben*. A. d. Norwegischen v. Paul Berf. München: Luchterhand.
- Koch, Gertrud (2009): „Tun oder so tun als ob? – alternative Strategien des Filmischen“. In: dies./Voss, Christiane (Hrsg.): *„Es ist, als ob.“ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Fink, S. 139–150.
- Koch, Jonas (2015): *Erklären und Verstehen fiktionaler Filme. Semantische und ontologische Aspekte*. Paderborn: Mentis.
- Konrad, Eva-Maria (2014a): *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*. Münster: Mentis.
- Dies. (2014b): „Panfiktionalismus“. In: Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 235–254.
- Dies. (2013): „Wider den Autonomismus“. In: dies./Petrashka, Thomas u. a. (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Interpretation. Philologische und philosophische Perspektiven*. Münster: Mentis, S. 151–170.
- Korhonen, Kuisma (2005): „General Introduction: The History/Literature Debate“. In: ders. (Hrsg.) (2005): *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate* (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 96). Amsterdam/New York: Rodopi, S. 9–20.
- Kracht, Christian (1995): *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Krug, Hans-Jürgen (2008): *Kleine Geschichte des Hörspiels*. 2., überarb. und erw. Auflage. Konstanz: UVK.
- Krüger, Sascha/Großmann, Patrick/[Edel, Uli]/[Aust, Stefan] (2008): „Weder aus dem Himmel, noch aus der Hölle“. In: *Galore Interviews* (2. Aug. 2008), Online-Ausgabe, URL: < <http://www.galore.de/interviews/2008-08-02/uli-edel>> (Zugriff: 27.11.2019). Internet Archive, URL: <<https://web.archive.org/web/20090707080333/http://www.galore.de/interviews/2008-08-02/uli-edel>>.
- Kümmel, Peter/[Rau, Milo] (2017): „Wir Europäer leben im Adelsstand“. In: *Die Zeit*, Nr. 44 (26. Okt. 2017), S. 41.
- Künne, Wolfgang (2008): „Frege on Truths, Truth and the True“. In *Studia Philosophica Estonica* 1:1 (2008), S. 5–42.
- Ders. (2007): „Fiktion ohne fiktive Gegenstände: Prolegomenon zu einer Fregeanischen Theorie der Fiktion“. In: Reicher, Maria E. (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, S. 54–72.
- Ders. (1999): „Über Lug und Trug“. In: Moscher, Edgar (Hrsg.): *Bernhard Bolzanos geistiges Erbe für das 21. Jahrhundert. Beiträge zum Bolzano-Symposium der Österreichischen Forschungsgemeinschaft im Dezember 1998 in Wien*. Sankt Augustin: Academia, S. 29–58.
- Ders. (1983): *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Künzel, Christine/Hempel, Dirk (Hrsg.) (2011): *Finanzen und Fiktionen. Grenzgänge zwischen Literatur und Wirtschaft*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Kuhn, Roman (2018): *Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Kurbjuweit, Dirk (2008): „Bilder der Barbarei“. In: *Der Spiegel*, Nr. 37 (8. Sept. 2008), S. 42–48.
- Kutschera, Franz von (1985): *Der Satz vom ausgeschlossenen Dritten. Untersuchungen über die Grundlagen der Logik*. Berlin: De Gruyter.
- Lacey, Nick (2009): *Image and Representation. Key Concepts in Media Studies*. 2. Auflage. London: Red Globe Press.
- Lakmann, Rainer (1993): „Eine Radiosendung vom 30. Oktober 1938 und ihre Wirkungen. Medientheoretische Reflexionen zu Orson Welles’ ‚Der Krieg der Welten‘“. Seminararbeit, Universität Paderborn.
- Lamarque, Peter (2009): *The Philosophy of Literature*. Malden/Oxford: Blackwell.
- Lamarque, Peter/Olsen, Stein Haugom (2002): *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Lavocat, Françoise (2016): *Fait et fiction: pour une frontière*. Paris: Seuil.
- Levinson, Jerrold (1996): „Intention and Interpretation in Literature“. In: ders.: *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca/London: Cornell University Press, S. 175–213.
- Levinson, Stephen C. (2017): „Speech Acts“, in: Huang, Yan (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press, S. 199–216.
- Lewis, David ([1986] 2001): *On the Plurality of Worlds*. Malden/Oxford: Blackwell.
- Ders. (1983): „Mad Pain and Martian Pain“. In: ders.: *Philosophical Papers*, Vol. 1. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 122–130.
- Ders. (1978): „Truth in Fiction“. In: *American Philosophical Quarterly* 15:1 (1978), S. 37–46.
- Livingston, Paisley (1997): „Cinematic Authorship“, in: Allen, Richard/Smith, Murray (Hrsg.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, S. 132–148.
- Loiperdinger, Martin (1996): „Lumières Ankunft des Zugs – Gründungsmythos eines neuen Mediums“. In: ders./Kessler, Frank/Lenk, Sabine (Hrsg.): *Aufführungsgeschichten* (= KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Bd. 5). Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld, S. 37–70.
- Lothe, Jakob (2000): *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Lycan, William G. (2000): *Philosophy of Language. A Contemporary Introduction*. London/New York: Routledge.

- Macho, Thomas/Wunschel, Annette (Hrsg.) (2004): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Maitre, Doreen (1983): *Literature and Possible Worlds*. London: Middlesex Polytechnic Press.
- Maltby, Richard (2003): *Hollywood Cinema*. Malden/Oxford: Blackwell.
- Mann, Klaus ([1936] 1981): *Mephisto. Roman einer Karriere*. Reinbek: Rowohlt.
- Margolin, Uri (1992): „The Nature and Functioning of Fiction: Some Recent Views“. In: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée CRCL/RCLC* 19:1–2 (1992), S. 101–117.
- Martinez, Matias (1999): „Einleitung: Autor und Medien“. In: Jannidis, Fotis u. a. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer, S. 433–439.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (1999): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck.
- Maunz, Theodor/Dürig, Günter (Begr.) (2019): *Grundgesetz, Kommentar*. 7 Bde., Loseblattsammlung. München: C.H. Beck. Stand: 86. Ergänzungslieferung, Januar 2019.
- Maus, Stephan (2006): „Wie frei ist die Kunst?“. In: *Stern*, Nr. 44 (26. Okt. 2006), S. 234.
- Mayer, Vicki/Banks, Miranda J./Caldwell, John T. (Hrsg.) (2009): *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York/London: Routledge.
- Meskin, Aaron (2009): „Authorship“, in: Livingston, Paisley/Plantinga, Carl (Hrsg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London/New York: Routledge, S. 12–28.
- Metz, Christian (1973): *Sprache und Film*. A. d. Französischen v. Micheline Teune u. Arno Ros. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Metzger, Stephanie (2010): *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript.
- Mikkonen, Jukka (2009): „The Realistic Fallacy, or: The Conception of Literary Narrative Fiction in Analytic Aesthetics“. In: *Studia Philosophica Estonica* 2:1 (2009), S. 1–18.
- Möller-Nass, Karl-Dietmar (1988): *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKs.
- Müller, Corinna (1996): „Anfänge der Filmgeschichte: Produktion, Foren und Rezeption“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst* (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1), S. 295–325.
- Mundhenke, Florian (2017): *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden: Springer VS.

- Nathan, Daniel O. (1982): „Irony and the Artist's Intentions“. In: *British Journal of Aesthetics* 22:3 (1982), S. 245–256.
- Nehamas, Alexander (1986): „What an Author Is“. In: *The Journal of Philosophy* 83:11 (1986), S. 685–691
- Newen, Albert (2013): *Philosophie des Geistes. Eine Einführung*. München: C.H. Beck.
- Nienhaus, Lisa/[Fama, Eugene] (2017): „Das ist viel zu riskant“. In: *Die Zeit*, Nr. 1 (28. Dez. 2017), S. 24.
- Odin, Roger ([1984] 1998): „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. Übersetzung: Robert Riesinger. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 286–303.
- Paech, Joachim (2000): „Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens.“ In: Beller, Hans/Emele, Martin/Schuster, Michael (Hrsg.): *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes* (= Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd. 11). Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz, S. 93–121.
- Ders. (1997): „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews* 4 (1997), S. 400–420.
- Pafel, Jürgen/Reich, Ingo (2016): *Einführung in die Semantik. Grundlagen – Analysen – Theorien*. Stuttgart: Metzler.
- Parsons, Terence (1980): *Nonexistent Objects*. New Haven/London: Yale University Press.
- Paul, Gerhard (Hrsg.) (2008–09): *Das Jahrhundert der Bilder*. 2 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pavel, Thomas G. (1986): *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pfeiffer, Karl Ludwig (2015): *Fiktion und Tatsächlichkeit. Momente und Modelle funktionaler Textgeschichte*. Hamburg: Shoebox House.
- Pichler, Axel (2014): *Philosophie als Text. Zur Darstellungsform der „Götzen-Dämmerung“*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Prantl, Heribert (2007): „Die Kunstrichter von Karlsruhe.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 236 (13./14. Okt. 2007), S. 13.
- Prümm, Karl (2009): „Die Kamera im Dokumentarfilm“. In: Philipps-Universität Marburg/Universitätsstadt Marburg (Veranst.): *Wolfgang Thaler. Katalog zum Marburger Kamerapreis 2009 und den 11. Marburger Kameragesprächen*. Marburg: o. V., S. 40–46.
- Reckwitz, Andreas (2000): *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reicher, Maria E. (2009): „Die Gegenstände des Als-ob“. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hrsg.): *„Es ist, als ob.“ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Fink, S. 49–67.

- Reinerth, Maike (2021, i. E.): *Figurationen des Subjektiven. Zur Darstellung von Erinnerung und Imagination im Film*. Berlin: Kadmos.
- Rescher, Nicholas (1973): „The Ontology of the Possible“. In: Munitz, Milton K. (Hrsg.): *Logic and Ontology*. New York: New York University Press, S. 213–228.
- Rheingold, Howard (1992): *Virtuelle Welten. Reisen im Cyberspace*. A. d. Amerikanischen von Hainer Kober, fachl. Beratung Bernhard Willim. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Richter, Sebastian (2008): *Digitaler Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen*. Bielefeld: Transcript.
- Riedel, Mareike (2011): *Vermutung des Künstlerischen. Der Esra-Beschluss des Bundesverfassungsgerichts – eine rechts- und literaturwissenschaftliche Untersuchung*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Ritzer, Ivo/Schulze, Peter W. (2018): „Einleitung: Mediale Dispositive“. In: dies. (Hrsg.): *Mediale Dispositive*. Wiesbaden: Springer VS, S. 3–24.
- Roesler, Silke (2011): *Doing City. New York im Spannungsfeld medialer Praktiken* (= Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd. 14). Marburg: Schüren.
- Ronen, Ruth (1996): „Are Fictional Worlds Possible?“. In: Mihailescu, Calin-Andrei/Hamarneh, Walid (Hrsg.): *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press, S. 21–29.
- Dies. (1994): *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Russel, Bertrand (1940): *An Inquiry into Meaning & Truth*. New York: Norton.
- Ders. (1905): „On Denoting“. In: *Mind* 14:56 (1905), S. 479–493.
- Ryan, Marie-Laure (2010): „Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media“. In: dies./Grishakova, Marina (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 8–26.
- Dies. (2001): *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Dies. (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Dies. (1980): „Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure“. In: *Poetics* 9 (1980), S. 403–422.
- Ryan, Marie-Laure/Thon, Jan Noël (Hrsg.) (2014): *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Schabacher, Gabriele (2007): *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes’ Über mich selbst*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schildknecht, Christiane/Teichert, Dieter (1996): „Einleitung“. In: dies. (Hrsg.): *Philosophie in Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–18.

- Schmidt, Siegfried J. (1973): *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*. München: Fink.
- Schmitt, Arbogast (2004): „Was macht Dichtung zur Dichtung? Zur Interpretation des neunten Kapitels der Aristotelischen *Poetik*“. In: Schönert, Jörg/Zeuch, Ulrike: *Mimesis, Repräsentation, Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, S. 65–95.
- Schröter, Jens (2016): „Überlegungen zu Medientheorie und Fiktionalität“. In: Enderwitz, Anne/Rajewsky, Irina O. (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 97–124.
- Schuh, Franz (2011): „Höhensonnenkönig“. In: *Die Zeit*, Nr. 6 (3. Feb. 2011), S. 50.
- Schumacher, Julia (2011): *Filmgeschichte als Diskursgeschichte. Die RAF im deutschen Spielfilm*. Berlin: LIT.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Searle, John R. ([1974/75] 2007): „Der logische Status fiktionaler Rede“. A. d. amerikanischen Englisch übers. von Andreas Kemmerling und Oliver R. Scholz, i. Einv. m. d. Übers. rev. v. Maria E. Reicher. In: Reicher, Maria E. (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, S. 21–36.
- Ders. (1969): *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Sellors, C. Paul (2007): „Collective Authorship in Film“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65:3 (2007), S. 263–271.
- Setz, Clemens (2015): „Geld ist eine gute Geschichte“. In: *Die Zeit*, Nr. 6 (5. Feb. 2015), S. 41.
- Ders. (2014): „Das grelle Herz der Finsternis“. In: *Die Zeit*, Nr. 40 (25. Sept. 2014), S. 47–48.
- Sextro, Maren (2010): *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin.
- Sidney, Sir Philip ([1595] 2002): *An Apology for Poetry, or The Defence of Poesy*. 3. Auflage. Hrsg. v. Geoffrey Sheppard, überarb. u. erw. v. R. W. Maslen. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Sorensen, Roy A. (1992): *Thought Experiments*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Spoerhase, Carlos (2007a): *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Ders. (2007b): „Hypothetischer Intentionalismus. Rekonstruktion und Kritik“. In: *Journal of Literary Theory* 1 (2007), S. 81–110.
- Staffeldt, Sven (2008): *Einführung in die Sprechakttheorie. Ein Leitfaden für den akademischen Unterricht*. Tübingen: Stauffenburg.

- Stauff, Markus (2005): „*Das neue Fernsehen*“. *Machtanalyse, Gouvernamentalität und digitale Medien*. Münster: LIT.
- Stecker, Robert (2008): „Probleme des Intentionalismus“. Übers. v. Tilmann Köppe. In: Kindt, Tom/Köppe, Tilmann (Hrsg.): *Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 138–158.
- Steller, Ulrich (2008): „Filmische Darstellung“. In: Conrad, Vera (Hrsg.): *Der Baader Meinhof Komplex. Materialien für den Unterricht*. Online-Ressource, URL: <https://www.kinofenster.de/download/der_baader_meinhof_komplex_fh_2.pdf> (Zugriff: 25.11.2021).
- Steyerl, Hito (2008): *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia und Kant.
- Stiegler, Bernd (2010): „Einleitung [Fotografie und Indexikalität]“. In: ders. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam, S. 71–76.
- Stöckl, Hartmut (2004): *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text*. Berlin: De Gruyter.
- Strässle, Thomas (2019): *Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit*. München: Carl Hanser.
- Strawson, Peter F. (1950): „On Referring“. In: *Mind* 59:235 (1950), S. 320–344.
- Stuhlmann, Andreas (2018): „Dispositive (An-)Ordnungen und Genrekonfigurationen“. In: Ritzer, Ivo/Schulze, Peter W. (Hrsg.): *Mediale Dispositive*. Wiesbaden: Springer VS, S. 45–60.
- Surkamp, Carola (2002): „Narratologie und possible-worlds theory: Narrative Texte als alternative Welten“. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 4). Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 153–183.
- Telotte, J. P. (2004): „*The Blair Witch Project Project: Film and the Internet*“. In: Higley, Sarah L./Weinstock, Jeffrey Andrew (Hrsg.): *Nothing That Is. Millenial Cinema and the Blair Witch Controversies*. Detroit: Wayne State University Press, S. 37–51.
- Thon, Jan-Noël (2018): „A Narratological Approach to Transmedial Storyworlds and Transmedial Universes“, in: Freeman, Matthew/Rampazzo Gambarato, Renira (Hrsg.): *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. London/New York: Routledge, S. 375–382.
- Tolkien, J. R. R. ([1954/55] 2014): *Der Herr der Ringe*. A. d. Englischen übers. v. Margaret Carroux, neu durchges. v. Lisa Kuppler. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Tollhurst, William (1979): „On What a Text Is and How It Means“. In: *British Journal of Aesthetics* 19:1 (1979), S. 3–14.
- Tolstoi, Lew ([1878] 2009): *Anna Karenina*. Übers. u. komm. v. Rosemarie Tietze. München: Carl Hanser.
- Tröhler, Margrit (2004): „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“. In: *Montage/av* 13:2 (2004), S. 149–169.

- Dies. (2002): „Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen“. In: *Montage/av* 11:2 (2002), S. 9–41.
- Tye, Michael (2002): *Consciousness, Color, and Content*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Vaihinger, Hans (1911): *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Berlin: Reuther und Reichard.
- Ventarola, Babara (2016): „Fiktionen als Medien möglicher Kommunikationen. Überlegungen zu einer neuen Fiktionstheorie, mit einigen Beispielen aus Literatur, Malerei und Musik“. In: Enderwitz, Anne/Rajewsky, Irina O. (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 63–96.
- Vowinckel, Antje (1995): *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wallace, David Foster (2011): *Fate, Time, and Language. An Essay on Free Will*. New York: Columbia University Press.
- Ders. (1997): *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*. Boston u. a.: Little, Brown & Co.
- Walser, Martin (2002): *Tod eines Kritikers*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Walton, Kendall ([1978] 2007): „Furcht vor Fiktionen“. A. d. amerikanischen Englisch übers. v. Fabian Fricke. In: Reicher, Maria E. (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, S. 94–119.
- Ders. (1990): *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Warmke, Craig (2021): „What is bitcoin?“. In: *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*. DOI: 10.1080/0020174X.2020.1860123.
- Wells, Paul (2009): *The Animated Bestiary. Animals, Cartoons, and Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Werner, Jan C. (2014): „Fiktion, Wahrheit, Referenz“. In: Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 125–158.
- Wenzel, Karl Egbert (2018): *Das Recht der Wort- und Bildberichterstattung. Handbuch des Äußerungsrechts*. 6., neu bearb. Auflage. Fortgef. u. bearb. v. Emanuel Burkhardt, Waldemar Gamer, Karl-Nikolaus Peifer u. Joachim Ritter von Strobl-Albeg. Köln: Otto Schmidt.
- White, Hayden ([1973] 2014): *Metahistory. The Historical Imagination in 19th-Century Europe*. With a new preface and a foreword by Michael S. Roth. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Ders. (1991): *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Einführung. v. Reinhart Koselleck, a. d. Amerikanischen v. Brigitte Brinkmann-Siepmann u. Thomas Siepmann. Stuttgart: Klett-Cotta.

Wittstock, Uwe (2012): *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Meinungsfreiheit*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Ders. (2007): „Urteil gegen die Kunstfreiheit“. In: *Die Welt* (13.10.2007), S. 8.

Ders. (2004): „Esra bleibt verboten“. In: *Die Welt* (7. Apr. 2004), S. 27.

Wollen, Peter (1969): *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg.

Zipfel, Frank (2016): „Ein institutionelles Konzept der Fiktion – aus einer transmedialen Perspektive. Überlegungen zur Fiktionalität von literarischer Erzählung und theatraler Darstellung“. In: Enderwitz, Anne/Rajewsky, Irina O. (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 19–43.

Ders. (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.

Nachschlagewerke

[Duden] *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 7., überarb. und erw. Auflage. Hrsg. v. d. Dudenredaktion. Mannheim/Zürich: Bibliographisches Institut 2011.

[HSP] *Handbuch Sprachphilosophie*. Hrsg. v. Nikola Kompa. Stuttgart: Metzler 2015.

[Kluge] *Kluge – Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25., durchges. u. erw. Auflage. Bearb. v. Elmar Seebold. Berlin/Boston: De Gruyter 2011.

[LdS] *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 2., völlig neu bearb. Auflage. Hrsg. v. Hadumod Bußmann. Stuttgart: Kröner 1990.

[ÄGB] *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. v. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000–2005.

Wilpert, Gero von (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. und erw. Auflage. Stuttgart: Kröner.

[WPB] *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Begr. v. Friedrich Kirchner u. Carl Michaëlis, fortges. v. Johannes Hoffmeister, vollst. neu hrsg. v. Arnim Regenbogen u. Uwe Meyer. Hamburg: Felix Meiner 1998.

Internetquellen

Kipen, David/Wallace, David Foster (2004): „David Foster Wallace in Conversation with David Kipen“. *City Arts & Lectures Live and on Public Radio* (10. Apr. 2004), URL: <<http://www.dfwaudioproject.org/wp-content/uploads/David-Foster-Wallace-Conversation-San-Francisco-2004.mp3>> (Zugriff: 29.11.2021).

Pallot, James (2015): „Immersive Journalism: Using virtual reality for news and nonfiction“. *Re:publica 2015*, Vortrag v. 5. Mai 2015, URL: <<https://republica.com/de/session/immersive-journalism-using-virtual-reality-news-and-nonfiction>> (Zugriff: 29.11.2021).

Peña, Nonny de la (o. J.): „About“. *Immersive Journalism*, URL: <<http://www.immersivejournalism.com/about/>> (Zugriff: 29.11.2021). *Internet Archive*, URL: <<https://web.archive.org/web/20150320063729/http://www.immersivejournalism.com/about/>>.

Schnieder (2014): „Über Dichtung und Wahrheit“. „... wir aber leben in der Welt des Scheins“: *Zum Wesen des Scheins in der modernen Gesellschaft*, Ringvorlesung im Studium Universale der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Vortrag v. 7. Mai 2014, URL: <<https://mediathek.hhu.de/watch/5fe39fe5-072c-459e-bb7d-06bae0e825a1>> (Zugriff: 29.11.2021).

Filme

AFTER MANY YEARS, Kurzspielfilm USA 1908, Regie D. W. Griffith, Buch: Frank E. Woods n. e. Ballade v. Alfred Tennyson.

DER BAADER MEINHOF KOMPLEX, Spielfilm D 2008, Regie: Uli Edel, Buch: Bernd Eichinger n. d. Sachbuch v. Stefan Aust.

THE BLAIR WITCH PROJECT, Spielfilm USA 1999, Regie u. Buch: Daniel Myrick u. Eduardo Sánchez.

À BOUT DE SOUFFLE (dt.: AUSSER ATEM), Spielfilm F 1960, Regie: Jean-Luc Godard, Buch: Jean-Luc-Godard n. e. Originaldrehbuch v. François Truffaut.

CASABLANCA, Spielfilm USA 1942, Regie Michael Curtiz, Buch: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein u. Howard Koch n. e. Schauspiel v. Murray Burnett u. Joan Alison.

CUBE, Spielfilm CAN 1997, Regie: Vincenzo Natali, Buch: André Bijelic, Vincenzo Natali u. Graeme Manson.

ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND (dt.: VERGISS MEIN NICHT), Spielfilm USA 2004, Regie: Michel Gondry, Buch: Charlie Kaufman, Michel Gondry u. Pierry Bismuth.

LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ (dt. DAS GESPENST DER FREIHEIT), Spielfilm F/I 1974, Regie: Luis Buñuel, Buch: Luis Buñuel u. Jean-Claude Carrière.

FINDING NEMO (dt.: FINDET NEMO), Animationsfilm USA/AUS 2003, Regie: Andrew Stanton u. Lee Unkrich, Buch: Andrew Stanton, Bob Peterson u. David Reynolds.

THE GODFATHER (dt.: DER PATE), Spielfilm USA 1972, Regie: Francis Ford Coppola, Buch: Mario Puzo u. Francis Ford Coppola n. d. Roman v. Mario Puzo.

J'ACCUSE (dt.: ICH KLAGE AN), Spielfilm F 1919, Regie u. Buch: Abel Gance.

MANHATTAN, Spielfilm USA 1979, Regie: Woody Allen, Buch: Woody Allen u. Marshall Brickman.

MEMENTO, Spielfilm USA 2000, Regie: Christopher Nolan, Buch: Christopher Nolan n. e. Kurzgeschichte v. Jonathan Nolan.

DER NAME DER ROSE, Spielfilm BRD/IT/F 1986, Regie: Jean-Jacques Annaud, Buch: Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin u. Alain Godard n. d. Roman v. Umberto Eco.

NANOOK OF THE NORTH (dt.: NANUK, DER ESKIMO), Dokumentarfilm USA 1922, Regie: Robert Flaherty.

PSYCHO, Spielfilm USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock, Buch: Joseph Stefano n. d. Roman v. Robert Bloch.

RATATOUILLE, Animationsfilm USA 2007, Regie: Brad Bird u. Jan Pinkava, Buch: Brad Bird, Jan Pinkava u. Jim Capobianco.

Fernsehproduktionen

OPÉRATION LUNE (dt. KUBRICK, NIXON UND DER MANN IM MOND), Fernsehfilm F 2002, Arte France, Regie u. Buch: William Karel, gesendet am 16. Okt. 2002.

DAS TODESSPIEL, Dokudrama in 2 Teilen, D 1997, WDR/NDR, Regie u. Buch: Heinrich Breloer, gesendet am 15. Jun. 1997.

Theaterinszenierungen

Hauptversammlung, Ein Schauspiel in fünf Akten von Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel (Rimini Protokoll). Internationales Congress Centrum Berlin, Uraufführung am 8. April 2009.

Christoph Klimmer,
geboren am 30.3. in Erlenbach a. Main,
wohnhaft in
Bundesstraße 95
20144 Hamburg

**Ehrenwörtliche Erklärung zu meiner Dissertation mit dem Titel: „Transmediale
Fiktionen“**

Sehr geehrte Damen und Herren,

hiermit erkläre ich und versichere an Eides statt, dass ich die beigelegte Dissertation
selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel genutzt habe.
Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.

Ich versichere außerdem, dass ich die beigelegte Dissertation nur in diesem und keinem
anderen Promotionsverfahren eingereicht habe und dass diesem Promotionsverfahren
keine endgültig gescheiterten Promotionsverfahren vorausgegangen sind.

Hamburg, 2.September 2019

Ort, Datum

Unterschrift