

Irmgard Nickel-Bacon

Vom Spiel der Fiktionen mit Realitäten

Basisartikel der Zeitschrift PRAXIS DEUTSCH

Ist es Fiktion? Oder ist es Wirklichkeit? Diese scheinbar banale Frage erhält durch die technischen Potenziale der neuen Medien und die Experimentierfreude der Medienmacher/innen beim Simulieren von Realität ungeahnte Brisanz. Kinder und Jugendliche nehmen an vorderster Front teil an der zunehmenden Mediatisierung unserer Gesellschaft durch den selbstverständlichen Umgang mit Fernsehen, Computer, Gameboy, Play Station usw. Ihr Bild von der Realität ist mehr denn je von medialen Produkten geprägt, und sie bewegen sich ebenso selbstverständlich in der Welt der Pokémons oder Harry Potters wie in ihrer Alltagswirklichkeit. So manches Mal drohen die Grenzen zu verschwimmen, und es scheint die Gefahr auf, dass Kinder im Banne multimedialen Konsums die bunten, actionreichen Fantasiewelten an die Stelle ihrer Lebenswelt setzen und die Identifikation mit Fiktionen an die Stelle problemlösenden Handelns. Schülerinnen und Schüler über die Möglichkeiten und Potenziale fiktionaler Welten aufzuklären, ihnen das stumme Wissen um die Fiktionskonventionen bewusst zu machen, ist daher eine sinnvolle Aufgabe des Deutschunterrichts, die sich nicht in einer einzelnen Unterrichtseinheit bewältigen lässt. Vielmehr kann das gezielte Verwirrspiel der Fiktionen mit vorhandenen Realitäten in allen Jahrgangsstufen thematisiert, an unterschiedlichen Beispielen veranschaulicht und mit unterschiedlichen Aspekten der Wissensvermittlung verbunden werden.

Zum Verunsicherungspotenzial der neuen Medien und der Ähnlichkeit mit altbekannten literarischen Strategien

Das Leben im Cyberspace, das Spiel mit virtuellen Realitäten, in denen die Gesetze unserer materialen Wirklichkeit aufgehoben sind, hat für Kinder und Jugendliche einen ungeheuren Reiz. Nicht mehr nur tagträumend oder lesend, sondern auch sichtbar und hörbar nehmen sie Einfluss auf kleine fantastische Welten, deren Spielregeln klar und überschaubar sind. Frustrationserlebnisse können jederzeit durch einen neuen Versuch behoben werden, meist dominiert ohnehin der schnelle Erfolg per Mausklick. Ein Bewusstsein von der Fiktivität dieser Welten zu fördern heißt auch, deren Differenz zu einer komplexen und oft genug als willkürlich und fremd empfundenen Wirklichkeit hervorzuheben. Nur im Wissen, dass fiktionale Medienprodukte deren Gesetze vorübergehend außer Kraft setzen, kann das Spiel angemessen mitgespielt und unbeschadet genossen werden.

Meinen die einen, die meist bereits vorschulisch vorhandene „Prägung der Kinder durch virtuelle Welten“ könne den „Einstieg in die Fiktionen der Literatur“ (Zierlinger 2000, S. 494) erleichtern, so möchten die Beiträger dieses Heftes eher von den literarischen Fiktionen, wie sie traditionell Gegenstand des Deutschunterrichts sind, auf implizite Regeln im Umgang mit den audiovisuellen Fiktionen schließen. Dass hier gerade bei jungen Menschen Fragen auftauchen, wie sie sich etwa auch in den Anfängen des modernen Romans stellten, zeigt das Phänomen des *Blair Witch Project*. Dieser Film lief Anfang 1999 in den USA an und wurde sogleich ein enormer Kassenerfolg, weil er seine Zuschauer bezüglich seines Realitätsanspruchs gezielt verunsicherte. Dafür nutzte er vor allem das Internet, in dem eine „Dokumentation“ über die legendäre „Blair Witch“ angekündigt wird, von drei verschollenen „Filmstudenten“ gedreht. Man gibt vor, dass das später gefundene Filmmaterial lediglich „zusammengeschnitten und unter dem Titel >>The Blair Witch Project<< veröffentlicht“¹ worden sei. Auch die Plakatwerbung zum Film gab unter der Überschrift „Vermisst seit 1994“ vor, dass drei reale Personen verschwunden seien und präsentierte drei ausgesprochen amateurhaft wirkende Fotos der angeblich Verschwundenen². Tatsächlich ist der Film ein Horrorthriller, in dem drei fiktive Filmstudent(inn)en Opfer der Blair-Hexe werden. In Wirklichkeit handelte es sich um Schauspieler. Unter den jugendlichen Zuschauern wurde der Film entsprechend heftig diskutiert. Analysieren die einen den Film zutreffend als "Pseudo-Dokumentation"³,

¹ The Blair Witch Project. <http://www.zelluloid.de/sneak/preview/a-e/blairwitch.html>. 1996-98 Denis Hoffmann.

² Vgl. etwa Choices. Köln. Kultur. Kino, September 1999, S. 19.

³ WEB.DE 1999> NetNews>Hierarchie>de>rec>film>kritiken, Taro Rehrl, 3 Aug 1999 07:52:36 GMT.

fragen andere noch Wochen später verzweifelt nach dem neuen "Kultshocker": Obwohl man die "story" kennt, kann man "noch immer nicht sagen um was sich der Film handelt"⁴ (sic) – Fiktion oder Wirklichkeit?

Eine inhaltsanalytische Auswertung von 602 e-mails (Groeben/Schreier 2000) zeigt die Virulenz der Realitäts-Fiktions-Thematik, da sich knapp die Hälfte mit ihr beschäftigten. Davon klassifizierte die überwiegende Mehrheit der Diskussionsteilnehmer(inn)en (72,5 %) den Film als Fiktion – und diskutierte dann die Plausibilität der Inhalte dieses Horrorfilms oder dessen emotionale Konsequenzen, wie z.B. Schlafstörungen und Schreckhaftigkeit oder die Weigerung, jemals wieder zu zelten. Diese große Gruppe scheint in der Lage, das Spiel der Fiktion mit der Realität zu durchschauen und sie adäquat zu rezipieren. Eine nicht unbeträchtliche Minderheit von knapp einem Drittel (27,5 %) ist jedoch unsicher, ob es sich bei dem Film um Realität oder doch zumindest eine Mischung aus Fiktion und Realität handelt (Groeben/Schreier 2000, S. 11f.). Diese Gruppe weiß offenbar nicht, dass es ganz und gar nicht gegen den Fiktionscharakter eines Medienproduktes spricht, wenn in ihm Fiktion und Realität verschwimmen. Anders gewendet: Nur weil der Film verkaufsstrategisch äußerst raffiniert als Tatsachenbericht vermarktet wurde und durch die Handkameratechnik sehr realitätsnah wirkt, ist er noch lange kein Dokumentarfilm. Die Rezeptionsgeschichte von *The Blair Witch Project* zeigt vielmehr exemplarisch, dass Medienproduzent(inn)en mehr denn je mit den Möglichkeiten der Fiktion spielen. Immer geschicktere Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien verwischen die Grenzen zwischen überkommenen Genres wie Dokumentar- und Spielfilm. Medial inszenierte Realitäten des „Reality-TV“ von Doku-Soaps bis zu „Big-Brother“-Spielen machen die Einordnung schwieriger. Auf Rezeptionsseite erhöht die systematisch inszenierte Authentizitätsfiktion Neugier und „thrill“, zugleich aber suchen Rezipienten und Rezipientinnen mehr denn je nach verlässlichen Kriterien für die Unterscheidung von Fiktion und Realität.

Doch ein Blick in die Literaturgeschichte zeigt: So ganz neu sind diese Phänomene der Verwischung zwischen Kunst und Leben nicht. Denken wir zurück an die Anfänge des Romans, als das heute im Umgang mit erzählender Literatur gängige Fiktionsbewusstsein bei neuen Leseschichten noch nicht selbstverständlich war. Auch damals gab es die Authentizitätsfiktion, wie sie der Regisseur von *The Blair Witch Project* einsetzt. Literaturhistorisch hatte sie

⁴ WEB.DE 1999> NetNews>Hierarchie>de>rec>film>heimkino, raab@my-deja.com (Martin Raab), Sun, 12 Sep 1999 11:11:38 GMT.

die Funktion, die Vorbehalte gegenüber Romanen abzubauen. Insbesondere bei den bürgerlichen Leserinnen und Lesern, die ein neues, massenhaftes Publikum bildeten, galten Romane als amoralisch und nutzlos (vgl. Berthold 1993, S. 63-68). So erklärt sich, dass das bürgerliche Leseublikum für lange Zeit überwiegend lieber fingierte Faktenberichte las als Romane, „die sich als solche zu erkennen gaben.“ (Berthold 1993, S. 65). Ein allbekanntes Beispiel für die Authentizitäts- und Herausgeberfiktion ist Goethes *Werther*⁵: Der Autor inszeniert sich als bloßer Herausgeber (Goethe 1978, S. 7) der tatsächlich von ihm geschriebenen, allerdings mit vielen realen Elementen versehenen Briefe: Von der Verliebtheit bis zum Selbstmord hatte sich alles ereignet, allerdings in anderen Konstellationen und mit anderen Ursachen (vgl. Conrady 1988/I, S. 177-190; Hein 1991, S. 13-17; 72). Und ganz ähnlich wie der *Blair Witch*-Film war der Briefroman nicht nur „ein Kassenerfolg“, sondern löste alle möglichen Konfusionen zwischen Literatur und Leben, Fiktion und Wirklichkeit aus: Junge Menschen kleideten sich wie Werther und begingen leider teilweise auch Selbstmord wie diese literarische Figur, die sich der reale Autor selbst keineswegs zum Vorbild nahm: Statt aus Liebeskummer den Freitod zu wählen, reiste er ab und wandelte seine flammende Verliebtheit in Freundschaft zum Ehepaar Kestner um „ganz im Rahmen der Konvention“ (Conrady 1988/I, S. 184). Mit anderen Worten: Goethe wusste sehr wohl zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden.

In der literaturwissenschaftlichen Fiktionalitätsforschung gelten entsprechend auch Authentizitätsbeteuerungen und Herausgeberfiktionen als Fiktionssignal (Iser 1993, S. 35). Solches literaturhistorisch fundierte Wissen sollten wir den Schülerinnen und Schülern für eine allgemeine Mediennutzungskompetenz verfügbar machen.

Die historische Fundierung des Fiktionsbewusstseins

Die uns intuitiv geläufige Opposition von Fiktion und Wirklichkeit erweist sich bei genauem Nachforschen als Phänomen, das überhaupt erst in der Frühgeschichte unserer Kultur entstand. Galten Homers Verse lange Zeit als wahre, da göttlich inspirierte Aussagen über Realität, so verurteilte Platon die Worte der Dichter als Lügen. Dieses Urteil setzte einen neuen, nicht mehr göttlich begründeten Wahrheitsbegriff voraus, der auf Vernunft und Empirie basierte. Platons wissenschaftlich, und nicht mehr religiös fundiertes Wirklichkeitsmodell

⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, München 1978.

leitete eine erste Unterscheidung der poetischen von den wirklichkeitsbezogenen Texten ein. Dem Lügenvorwurf folgte in hellenistischer Zeit mit der hier erstmals entstehenden Lesekultur (Schlaffer 1990, S. 45) ein Bewusstsein dessen, was später Fiktion genannt wurde. Leserinnen und Leser mit Fiktionsbewusstsein wissen, dass die Geschichten, die sie lesen, keinen Realitätsanspruch erheben und daher auch keine Lügen sein können. Unter diesem Vorbehalt, mit diesem Vorwissen lesen sie erfundene Geschichten als mögliche „Versionen von Welt“ (Goodman 1984, S. 14) und betrachten Wirklichkeitspartikel als Teil einer solchen „Quasi-Welt“ (Rusch 1997, S. 134). Fiktionen sind also ein in unserer Kultur sehr früh angelegtes kulturelles Konstrukt, das einen auf Empirie und Vernunft basierenden Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriff voraussetzt. In Zeiten starker religiöser Dominanz war das Fiktionsbewusstsein deutlich weniger ausgeprägt, da die göttliche Wahrheit ohnehin nicht mit der empirischen übereinstimmt und dieser übergeordnet wird (vgl. Jauß 1983). Im Gefolge der Aufklärung etablierte sich das Fiktionsbewusstsein erneut in breiten Bevölkerungs- und Leseschichten. Es befreit die Urheber von Texten, die als fiktional eingestuft werden, von der Verpflichtung, mit ihren Geschichten dem zu entsprechen, was allgemein als Wirklichkeit betrachtet wird. Der Bezug auf das jeweils gültige Wirklichkeitsmodell ist daher der Maßstab für Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen. Die Unterscheidung zwischen Lüge (oder Täuschung) und Fiktion ist Folge dieses kulturellen Konstruktes. Doch was genau bezeichnet der Fiktionsbegriff in der deutschen Sprache?

Fiktion, hergeleitet aus lat. *fictio*, der Substantivierung von *fingere* : sich vorstellen, erdichten, sich verstellen, bezeichnet alltagssprachlich das Gegenteil von Wirklichkeit, also Irrealität. In der geläufigen Frage nach „Fiktion oder Wirklichkeit?“ impliziert Fiktion eigentlich die These, dass ein bestimmter sprachlich oder medial vermittelter Inhalt unwirklich sei, während Wirklichkeit (naiv) als das außermedial immer schon Gegebene verstanden wird. Der deutsche Begriff Fiktion wird aber auch als Synonym für Fiktionalität gebraucht und bezeichnet dann eine Eigenschaft, die einem Text oder Medienprodukt insgesamt zugeschrieben wird. Dazu zählen in der Regel Romane, Novellen, Kurzgeschichten, aber auch Balladen, Dramen und Spielfilme. Der Gegensatz von Fiktionalität ist nicht Wirklichkeit, sondern Nicht-Fiktionalität, häufig ist auch die Rede von expositorischen oder pragmatischen Texten. Geschichtsbücher, Lexikoneintragen und Zeitungsartikel zählen zu den nonfiktionalen Texten.

Halten wir also fest: Fiktion kann sowohl Fiktionalität (eines gesamten Textes) als auch Fiktivität (einzelner Textelemente) meinen. Einzelne Inhalte lassen sich entsprechend als fingiert oder fiktiv bezeichnen. Sie finden sich in fiktionalen wie in nonfiktionalen Werken. So enthalten z.B. Mathematikaufgaben oder juristische Fallbeispiele (Barsch 1998, S. 102) oft fingierte Veranschaulichungen, und andere nonfiktionale Texte können Erfundenes enthalten, obgleich sie als Ganzes Realitätsanspruch erheben und von ihren Leserinnen und Lesern auch an diesem Anspruch gemessen werden. Reich-Ranickis Autobiographie⁶ wurde etwa deshalb kritisiert, weil er seine Geheimdiensttätigkeit geschönt und nicht wirklichkeitsentsprechend dargestellt habe – ein Vorwurf, der sicherlich niemals gegen einen Spionageroman erhoben würde, denn hier sind Beschönigungen, Verklärungen, Überhöhungen und Übertreibungen Teil der Konvention. Sprechen wir in ersterem Fall von Täuschung, so im zweiten von Fiktion.

Zu den theoretischen Inhalten dieses Heftes

1. Fiktionen sind Zwitterwesen

Die Unterscheidung von Fiktivität und Fiktionalität zeigt, dass bei den Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen mehrere Dimensionen zu berücksichtigen sind: Offenbar ist das Phänomen der Fiktivität (im Sinne von erfundenen und daher irrealen Textinhalten) nicht auf die Kategorie der fiktionalen Texte beschränkt. Umgekehrt beschränken sich fiktionale Texte nicht auf fiktive Inhalte. So stellte etwa der Semiotiker Umberto Eco bei seiner Beschäftigung mit literarischen Fiktionen fest, dass deren Welt nur entstehen kann, indem ihr Autor (oder ihre Autorin) „Aspekte der wirklichen Welt ausleiht“ (Eco 1994, S. 99) und diese Anleihen aus der Realität durch Erfundenes ergänzt. Reale Landschaften oder Städte dienen häufig als Schauplätze von Romanen oder Erzählungen, einzelne Aspekte werden (mehr oder weniger ausführlich) benannt oder beschrieben, aber nie kann, wie Eco treffend bemerkt, jede Einzelheit der fiktionalen Welt explizit erfasst werden. Insofern gehen nicht nur Autoren von realen Welten aus, auch Leserinnen und Leser füllen „Leerstellen“ (Iser) mit ihrem Weltwissen auf und denken zu einer Kutsche, die erwähnt wird, automatisch ein Pferd (oder mehrere) hinzu, auch wenn davon nicht ausdrücklich die Rede ist.

Neben Anleihen aus der uns geläufigen materialen Welt sind auch Elemente authentischen Erlebens ein wichtiger Bestandteil von Fiktionen. Denken wir an Goethes reale Verliebtheit in

⁶ Marcel Reich-Ranicki, Mein Leben, Stuttgart 1999.

Charlotte Buff, die dokumentarisch verbürgt ist. Zwar betont Karl Otto Conrady: „Goethe war nicht der unglückliche Werther.“ (Conrady 1982/I, S. 182), denn dessen ausweglose und im Freitod endende Verzweiflung entsprach eben nicht der Realität des Autors. Dennoch sind Teile des Erlebens real und mit dem Erleben anderer realer Personen kombiniert, dem des unglücklichen Assessors Karl Wilhelm Jerusalem vielleicht, der 1772 in Wetzlar Selbstmord beging (Hein 1991, S. 13 f.). An diesem Beispiel wird ganz deutlich, wie Fiktionen aus einer irrealen Kombination disparater Elemente gelebter Wirklichkeit entstehen können. Das Suspendieren der Realitätsentsprechung erlaubt hier einen freien Umgang mit Versatzstücken aus dem wirklichen Leben. Im Akt des Fingierens wird das Reale nach Iser unrealisiert, damit das Imaginäre in der Fiktion real werden kann (Iser 1993, S. 23). Insofern ist jede Fiktion eine Verknüpfung des Realen mit dem Imaginären. Unterschiede bestehen lediglich im jeweiligen Mischungsverhältnis: Ist der historische oder realistische Roman überwiegend realitätsnah, so sind z.B. phantastische Erzählungen eher wirklichkeitsfern angelegt.

Anschauliche Beispiele für Wirklichkeitsüberschreitung in Fiktionen erläutert Umberto Eco. So beschreibt die englische Schriftstellerin Ann Radcliffe in ihrem Roman The Mysteries of Udolpho die Ufer der Garonne „mit üppigen Wäldern und Weinbergen und Olivenhainen“ (Eco 1994, S. 126), obwohl es dort nachweislich nie Olivenbäume gab – die hat sie wohl aus südlicheren Regionen entliehen, um eine bestimmte mediterran anmutende Atmosphäre zu schaffen. Oder Dumas lässt in den Drei Musketieren d’Artagnan in Paris in der rue Servandoni wohnen – in einer Straße, die Dumas gekannt haben mag, die aber zu Zeiten der Musketiere noch gar nicht existierte (Eco 1994, S. 136 f.). Dennoch haben unzählige Leser die Drei Musketiere begeistert verschlungen.

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle: Obwohl das stumme Wissen um die Opposition von Fiktion und Wirklichkeit Teil unseres kulturellen Erbes ist, sind Fiktionen tatsächlich Zwitterwesen und vermischen Fiktives und Wirkliches, Reales und Imaginäres. Offensichtlich implizieren sie Wirklichkeit: Sie sind nicht pure Irrealität, also nicht das Gegenteil von Wirklichkeit. Vielmehr sind sie Kombinationen eines (irrealisierten) Realen mit einem (realisierten) Imaginären, also (durch künstlerische Vorstellungskraft) transzendierte Realität. Insofern ist die Feststellung, dass der *Blair-Witch*-Film eine Mischung aus Fiktion und Realität sei, gerade ein Indikator für seine Zuordnung zu den Fiktionen. Aufgabe des Deutschunterrichts sollte es sein, solches Wissen zu vermitteln.

2. Der Fiktionsvertrag

Was aber bedeuten diese Einsichten für die Medienrezeption? Bleiben wir zunächst beim Lesen: Verstehen wir Textrezeption als eine Text-Leser-Interaktion (Groeben 1982, S. 16), so fragt sich zunächst, mit welcher Einstellung die Leser fiktionale Texte rezipieren. Eco beantwortet diese Frage mit dem Konstrukt eines sog. „Fiktionsvertrages“ zwischen Autor und Leser, der „das beinhaltet, was Coleridge >the willing suspension of disbelief<, die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit nannte“ (Eco 1994, S. 103). Eco umschreibt das Suspendieren der Ungläubigkeit folgendermaßen: „Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt.“ (ebd). Mit anderen Worten: Wir ko-konstruieren die Welt, die der Text beschreibt, im Wissen, dass sie nicht mit unserer Wirklichkeit übereinstimmen muss. Eco zieht hier implizit eine sehr deutliche Grenze zur Rezeption von Sachtexten bis hin zum Alltagserzählen, die sich so veranschaulichen lässt: Wenn sich z.B. Schüler in der Frühstückspause von ihren Sonntagserlebnissen erzählen, tun sie gut daran, ihre Ungläubigkeit eben nicht auszusetzen. Übertriebene „Schwindelgeschichten“ von ungeahnten Heldentaten werden zumeist als Lüge oder Täuschung entlarvt. Liest jedoch die Lehrerin im Deutschunterricht aus *Harry Potter* oder der *Odyssee* vor, so sollen sie ihre Ungläubigkeit suspendieren und so tun, als ob das Erzählte wirklich geschehen sein könnte: Statt Lüge, Täuschung oder Illusion nimmt das Fiktionsbewusstsein die Existenz in einer fiktiven, also einer möglichen Welt an, die zwar immer auch Aspekte realer Welt enthält, aber nicht mit dieser übereinstimmt. Wir verstehen sie sozusagen innerhalb der Rahmung des Fiktionsvorbehalts. Kurz: Schon früh lernen Schülerinnen und Schüler implizit, dass in Fiktionen ohne Anspruch auf Realitätsentsprechung erzählt wird, weil es sich um ausgedachte Geschichten handelt. „Wie hast Du Dir das ausgedacht?“, fragten Kinder nach einer Lesung aus *Drachenreiter*⁷ am 25.03.2001 in Köln⁸ die Kinderbuchautorin Cornelia Funke, und: „Wann hast Du Deine besten Ideen?“. Aber nicht: „Wann hast Du das erlebt?“. Das zeigt schon: Die anwesenden Kinder sind den Fiktionsvertrag mit der Autorin eingegangen und haben keinen Moment daran gedacht, ihr Buch als Sachtext zu lesen.

Nun gibt es in den neueren Richtungen der *humanities*, der traditionellen Geisteswissenschaften, Strömungen, die die Unterscheidung von Fiktion und Non-Fiktion für überholt oder gar für irrelevant halten. „Alles ist Fiktion“, da persönliche oder kulturelle Konstruktion, meinen radikale Konstruktivisten und Poststrukturalisten. Erzählung sei Erzählung, ganz gleich,

⁷ Cornelia Funke, *Drachenreiter*. Mit Illustrationen der Autorin, Hamburg 1997.

⁸ Vgl. Kölner Stadt-Anzeiger vom 26.03.2001, Rubrik Kultur-Bücher.

ob sie ein Alltagserlebnis als solches wiedergibt oder dieses als Kurzgeschichte verkleidet. Nicht nur Mythen, auch historische Darstellungen sind nach narrativen Mustern verfasst. Doch sind sie deshalb auch Fiktionen und gleichermaßen als literarische Kunstwerke zu lesen (White 1986, S. 110)? Neben dieser Theorieentwicklung in den Humanwissenschaften machen neuere Trends im Fernsehen den Fiktionsvertrag, wie er auf dem Gebiet des Romans und des Kinderbuchs so reibungslos zu funktionieren scheint, zu einer etwas problematischen Angelegenheit: Die eingangs genannten Sendeformate wie Doku-Soaps und Reality-Shows inszenieren Realität und statten sie aus mit dem „thrill“ der Fiktion, so dass die Grenzen zwischen überkommenen Genres verwischt werden. Kommen wir als RezipientInnen, die genau wissen, dass sich menschliche Realität verändert, sobald eine Kamera auf sie gerichtet wird, überhaupt noch mit der einfachen Dichotomie Fiktion und Non-Fiktion aus oder sind neuerdings auch Mischtypen anzusetzen?

Gerade weil in der Postmoderne mit dem Fiktionsbewusstsein gespielt wird, gerade weil auch historische Texte als literarisierte erkannt wurden, gerade weil Realität für Film und Fernsehen inszeniert wird, sind die Verhältnisse nicht einfacher geworden, sondern komplizierter. Also sollten wir sie auch nicht unangemessen vereinfachen, denn die Schülerinnen und Schüler, die wir unterrichten, leben nicht nur in der raffinierten Medienwelt, sondern haben auch eine keineswegs unkomplizierte Alltagswelt zu bewältigen, zu der zweifellos auch die Medien gehören, daneben aber immer noch „reale“ Institutionen wie Schule und Familie, ganz zu schweigen von der Peergruppe und zukünftigen Berufswelten. Eine unangemessene Vereinfachung scheint in solchem Zusammenhang das Diktum, alles sei Fiktion. Hier kann die Lösung nicht liegen. Einen Ausweg aus den beschriebenen Dilemmata bieten vielmehr differenzierte Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen im Sinne einer Weiterentwicklung vorhandener Fiktionalitätstheorien.

3. Drei Perspektiven von Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen

Literaturwissenschaftliche Fiktionalitätstheorien haben Fiktionen und Non-Fiktionen oder, wie sie auch genannt wurden, Dichtungen und Sach-/ Gebrauchstexte unter drei deutlich unterscheidbaren Perspektiven betrachtet. Eine systematische Rekonstruktion der Theorieentwicklung seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts (Nickel-Bacon/Groeben/Schreier 2001) zeigt, dass die frühesten Modellierungsversuche, einsetzend mit Käthe Hamburgers *Logik der Dichtung* (1957, ³1977), Fiktionen anhand **darstellungsbezogen-formaler Merkmale**, wie

etwa der erlebten Rede, bestimmen. Die Unterscheidung soll dabei über eine unterstellte Opposition der „Sprache der Dichtung“ im Gegensatz zur „Sprache der Wirklichkeit“ erfolgen, wie Petersen noch in den neunziger Jahren meint (Petersen 1995). Doch die Gleichsetzung von darstellungsbezogener Literarizität mit Fiktionalität greift zu kurz, wie gerade der eben zitierte Einwand zeigt, dass auch historische Darstellungen literarisiert sein können. Fiktionalität ist nicht gleichzusetzen mit Literarizität, denn es gibt beispielsweise auch Ich-Erzählungen, wie etwa Peter Schneiders *Lenz*⁹, die der Alltagssprache angenähert und dennoch als fiktionaler Text („Erzählung“) markiert sind. Umgekehrt ist Ruth Klügers Autobiographie¹⁰ als nonfiktionaler Text markiert und von verschiedenen literarischen Mustern (vgl. Kammler 2000, S. 119) durchzogen, von Gedichten bis zu einer oft sehr bildhaften Sprache. Kurz: Petersens „Sprache der Wirklichkeit“ kann nicht gleichgesetzt werden mit nonfiktionalen Texten, seine „Sprache der Dichtung“ nicht mit fiktionalen. Allerdings gibt es einige sprachliche Merkmale, wie sie z.B. Käte Hamburger in der erlebten Rede feststellte, die auf Fiktionen beschränkt sind.

Mit der Etablierung der Linguistik setzten in den siebziger Jahren, allen voran durch Gottfried Gabriel, **semantische Bestimmungsversuche** von Fiktionen ein (Gabriel 1975, Thürnau 1994). Hier wird Fiktionalität über den Nachweis von nicht referenzialisierbaren Inhalten bestimmt, z.B. anhand fiktiver Figuren, wie etwa Oskar Matzerath in Grass' *Blechtrommel*¹¹ oder Grenouille in Süskinds *Parfum*¹². Allerdings sind solche irrealen Figuren zwar typisch für fiktionale Texte, doch erfundene Textelemente finden sich auch in Sachtexten. Und umgekehrt gibt es Romane, die sich auf historisch nachgewiesene Personen beschränken. Ein aktuelles Beispiel ist Leander Scholz' *Rosenfest* aus dem Jahre 2001, ein „Roman“, der die Geschichte von Gudrun Ensslin und Andreas Baader als Liebesgeschichte erzählt. Ausdrücklich schreibt der Autor am Schluss: „Dieser Text ist ein fiktionaler, auch wenn seine Protagonisten reale Personen waren.“¹³

Da weder formale noch semantische Bestimmungsversuche eine hinreichende Unterscheidung zwischen Fiktion und Non-Fiktion leisten können, hat S. J. Schmidt bereits 1972 vorgeschlagen, Fiktionalität nicht in erster Linie über Produkteigenschaften zu bestimmen, sondern vor

⁹ Peter Schneider, *Lenz. Eine Erzählung*, Berlin 1992.

¹⁰ Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*. München 1994.

¹¹ Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959), in: *Werkausgabe* Bd. 3, hg. von Volker Neuhaus, Göttingen 1997.

¹² Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich 1985.

¹³ Leander Scholz, *Rosenfest. Roman*, München – Wien 2001, S. 247.

allem als Ergebnis von Kommunikationshandlungen in konkreten Situationen, also unter **pragmatischer Perspektive**. Nach Schmidt erfolgt die Zuordnung eines Textes zum Tatsachendiskurs bzw. zum fiktionalen Diskurs über kommunikationssteuernde Orientierungssignale (Weinrich 1975), welche von Autor(inn)en gesetzt und von Rezipient(inn)en (im Idealfall) kointentional umgesetzt werden (Landwehr 1975). Die sog. Fiktionalitätskonvention (Schmidt 1979) betrachtet er als Teilaspekt der Ästhetikkonvention, welche in der literarischen Kommunikation die Tatsachenkonvention, also die Verpflichtung auf Realitätsentsprechung, dominiert (Schmidt 1991).

Um die vielfältigen Erscheinungsformen von Fiktionen adäquat zu modellieren, sollte die pragmatische Perspektive nicht die einzige, wohl aber die vorgeordnete sein, da sie es erlaubt, Medienprodukte in konkreten sozialen Handlungs- und Kommunikationssystemen zu betrachten und zugleich deren Produkteigenschaften in inhaltlicher und formaler Hinsicht als Orientierungssignale zu berücksichtigen. Ausgehend von der pragmatischen Perspektive können Medienprodukte daher auch unter inhaltlich-semanticischer Perspektive sowie unter darstellungsbezogen-formaler Perspektive betrachtet und reflektiert werden. Konkret bedeutet das ein **Drei-Perspektiven-Modell**, das medienpsychologische und literaturwissenschaftliche Theoreme integriert und medienübergreifend anwendbar ist.



4. Produktseitige Signale, rezeptionsseitige Kriterien

Mit seinem Hinweis auf Orientierungssignale verwendet Schmidt ein Konzept, das auch in der Medienpsychologie Anwendung findet. Hier hatte sich Winterhoff-Spurk (1989) kritisch mit der These der amerikanischen „perceived-reality“-Forschung auseinandergesetzt, Fernsehen sei schädlich für eine angemessene Realitätswahrnehmung, da Vielseher das, was sie im Fernsehen präsentiert bekommen, irrtümlicherweise für Realität halten. Er konnte zeigen, dass sich deutsche Schulkinder ab etwa zehn Jahren nicht nur der Inszeniertheit medialer Realität bewusst sind, sondern auch zunehmend zwischen fiktionalen und non-fiktionalen Medienprodukten zu unterscheiden vermögen. Winterhoff-Spurk setzt drei Speicher an: einen personal-realen, einen medial-realen und einen medial-fiktionalen (Winterhoff-Spurk 1989). Welchem der drei Speicher Informationen zugeordnet werden, hängt von bestimmten Merkmalen (oder „cues“) eines Medienproduktes ab, wie z. B. der Realitätsnähe seiner Inhalte oder der Art der Darstellung. Solche Merkmale oder „cues“ zu erkennen und adäquat zu verarbeiten, zählt Winterhoff-Spurk zu den ganz entscheidenden Fähigkeiten und Fertigkeiten moderner Mediennutzer(innen) (Winterhoff-Spurk 2000). Anders gewendet: Um etwa Fiktionssignale in einer Werbesendung zu erkennen, müssen Mediennutzer(innen) über entsprechende Kriterien verfügen, und solche Kriterien sind das Ergebnis von Sozialisation und Enkulturation (vgl. Hurrelmann 1978, Winterhoff-Spurk 2000). Um adäquate Kriterien vermitteln zu können, bleibt zu fragen, welche „cues“ oder Orientierungssignale auf fiktionale und welche auf non-fiktionale Medienprodukte hinweisen.

5. Fiktionssignale und Realitätssignale im Drei-Perspektiven-Modell

Unter **pragmatischer Perspektive** sind hier Aspekte der Rahmung relevant, die auch „Paratext“ (Genette 1989) genannt werden, also Autornamen, Titel und Untertitel, Waschzettel der Verlage. Die Einordnung als Fiktion oder Non-Fiktion wird hier v.a. durch Untertitel wie „Roman“ oder „Eine Biographie“ indiziert, insbesondere auch durch die juristische Absicherungsformel, alle Ähnlichkeiten mit wirklichen Personen oder Ereignissen seien rein zufällig, sowie durch die Einleitungsformel des Märchens „Es war einmal...“ (Würzbach 1984, S. 1108). Im Bereich des Films sind Sendeort und -zeit, insbesondere aber Vor- und Nachspann zu nennen. Signale der Nonfiktionalität, wie z.B. der Vorspann inklusive Musik zur Tageschau, melden den Anspruch auf Wirklichkeitsentsprechung an, Signale der Fiktionalität wie

z.B. der Metro-Goldwyn-Meyer-Löwe, suspendieren diesen Anspruch, was aber nicht bedeuten muss, dass alles restlos erfunden ist.

Die von der Pragmatik her betrachtete **Inhaltsperspektive** fragt Medienprodukte nach ihrer Wirklichkeitsnähe bzw. Wirklichkeitsferne, und zwar eingedenk der indizierten Werkkategorie, aber nicht in Abhängigkeit von ihr. So ist es z.B. möglich, in einem als „Biographie“ unvertitelten Buch einerseits den Anspruch auf Wirklichkeitsentsprechung zu konstatieren, andererseits wirklichkeitsferne Verklärungen des Lebenslaufs zur Erfolgsstory, vielleicht sogar das ursprünglich für romaneske Fiktionen typische Muster des Bildungsromans. Und umgekehrt kann ein Krimi der Kategorie Fiktion zugeordnet sein, aber dennoch ein sehr realitätsnahes Setting entwerfen. So zeigt sich, dass auch innerhalb der Fiktionen graduelle Unterschiede von eher wirklichkeitsnahen bis hin zu eher wirklichkeitsfernen Fiktionen existieren. Die literaturwissenschaftlichen Kategorien des Realismus bzw. der Phantastik stehen beispielhaft für solche graduellen Unterschiede. Umgekehrt nähern sich nonfiktionale Texte unterschiedlich stark der Realität an.

Aspekte der Darstellung und der Form sind unter der **Modusperspektive** thematisch. Hier implizieren die visuellen und auditiven Reize des Mediums Film prinzipiell mehr Wirklichkeitsnähe als der Zeichencharakter des geschriebenen Textes. Im Bereich des Films indizieren etwa das perfekte Aussehen von Schauspieler(inne)n und Kulisse den Fiktionscharakter ebenso wie die Form des Zeichentrickfilms. Im Bereich des Printmediums hat diese Funktion eine poetische und stark selbstreferentielle Sprache. Nähe zur Alltagssprache und Handkameraaufnahmen sind hingegen als Realitätssignale zu bewerten.

Die Kenntnis dieser produktseitigen Signale trägt ganz wesentlich zur Ausbildung entsprechender Kriterien bei. So lässt sich etwa unter fiktionstheoretischer Perspektive feststellen, dass Max Frischs Roman *Homo Faber* ein wesentlich raffinierteres Spiel der Fiktion mit der Realität entfaltet als die gleichnamige Verfilmung. Suggestieren im Medium Buch Untertitel und Tagebuchform die Authentizität der Geschichte, so verzichtet der Film völlig auf Realitätssignale im Bereich des Modus, es dominieren Spielfilmattribute, z.B. in der Repräsentation von Walter Faber durch den eher drahtig-dynamischen Sam Shepard¹⁴.

¹⁴ Homo Faber, D/F/GR 1990, Regie: Volker Schlöndorff mit Barbara Sukowa, Sam Shepard, Julie Delphy, Dieter Kirchlechner.

Curriculare Überlegungen

Deutschlehrerinnen und Deutschlehrern die Fiktionsproblematik nahe bringen zu wollen scheint wie Eulen nach Athen zu tragen. Sind denn nicht Kurzgeschichten, Novellen, Romane, Erzählungen, Balladen, Tragödien, Komödien – kurz: literarische Fiktionen immer schon privilegierter Gegenstand des Deutschunterrichts? Was soll neu sein an der Betrachtung von Inhalt und Form?

Gerade im Gewohnten aber liegt das Problem: Literarische Fiktionen sind derart selbstverständliche Unterrichtsgegenstände, dass die pragmatische Perspektive, die Dimension der Institutionen und impliziten Vorentscheidungen leider überwiegend außen vor bleibt. Ein Roman wird besprochen, weil er in die Unterrichtsreihe – sagen wir: zur Romantik oder zum Thema „Epochenumbruch 18/19. Jahrhundert“¹⁵ – passt. Dass aber die Genrezugehörigkeit Roman die Werkkategorie „Fiktion“ impliziert, wird gar nicht erst thematisiert, sondern immer schon vorausgesetzt, mitgewusst. Thematisiert wird zumeist auch nicht, dass die Kategorie Fiktion diesen vielleicht ungeliebten Roman in eine Reihe stellt mit all jenen Spielen und Filmen, die die Schülerinnen und Schüler zu ihrer Unterhaltung konsumieren, wenn sie Ablenkung vom Schulbetrieb in Spannung und „thrill“ suchen. Daher an dieser Stelle der Appell, auch im Unterrichtsalltag die pragmatische Ebene zu bedenken und ein Stück institutioneller Selbstreflexion zu betreiben, d.h. das „Warum?“ und das „Wie?“ schulischer Rezeption von Fiktionen offen zu legen. Dazu gehören je nach Lerngruppe evtl. auch die eigenen Zwänge – von Richtlinien und Lehrplänen hin zu Leselisten, denn auch diese sind Teil der pragmatischen Dimension einer bestimmten institutionalisierten Form der (schulischen) Rezeption von Fiktionen.

In der Primarstufe und bis weit in die Sekundarstufe I hinein wird das Einüben in die Fiktionskonvention zentral sein. Hier sollte stärker als bisher auf Momente der Rahmung, insbesondere auf die Bedeutung von Genrehinweisen und Gattungsbezeichnungen für die Fiktionskonvention eingegangen werden – wohlgemerkt nicht im Sinne der längst überholten Ontologisierung von Gattungen, sondern im Sinne des impliziten Fiktionalitätshinweises, den Untertitel wie „Erzählung“ oder „Novelle“, aber auch die Einleitungsformel des Märchens beinhalten. Auch andere markante Fiktions-signale sollten zunehmend ins Bewusstsein der Schülerinnen und Schüler gehoben werden. Dabei ist das Paradoxon zu bewältigen, dass auffallende

¹⁵ Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II. Gymnasium/Gesamtschule Deutsch (Schriftenreihe Schule in NRW Nr. 4701), Frechen 1999, S. 35.

Hinweise auf Irrealität, wie Fabelwesen und magische Kräfte, ebenso als Fiktionalitätssignale fungieren wie Authentizitätsbeteuerungen. Die schöne Tradition der Schwindelgeschichten kann hier als Beispiel dienen und eine multimediale Linie gezogen werden von Münchhausen (Lesetext) über Pipi Langstrumpf (Hörcassette) bis hin zu Käpt'n Blaubär mit den drei bunten Bärchen (Video), die, so unreal sie selber sind, den Opa ständig des Schwindels überführen, woraufhin der empört auf dem Wirklichkeitsstatus seiner Geschichten beharrt. In der beginnenden Sekundarstufe I, vorzugsweise Klasse 5 oder 6 könnte an einem Lexikon der Fabeltiere und erfundenen Lebewesen gebastelt werden, in dem die Herkunft der oft wilden Kombinationen eruiert wird: Dass die Pokémons nichts anderes sind als eine (irreale) Kombination zumeist realer Insekten und damit dem Zentauren und dem Pegasus ebenso verwandt wie Hagrids geliebter „Hippogreif“¹⁶, eine Kombination aus Pferd und Adler, mag ein kulturhistorisches Aha-Erlebnis für Kinder sein. Wichtiger noch: Es handelt sich um Fiktions-signale, die den Fiktionsvertrag indizieren.

Im Laufe der Sekundarstufe I bis in die Sekundarstufe II hinein wird der Fiktionsvertrag keine Schwierigkeit mehr darstellen. Hier genügt es oft, implizite Vorentscheidungen über die Werkkategorie im Sinne einer Beachtung des Paratextes bewusst zu machen. Dann kann das Augenmerk kritisch auf den Realitätsgehalt von Texten gelenkt werden, ohne dass die Werkkategorie erneut fraglich wird. Jetzt geht es darum zu erkennen, dass Fiktionen zwar frei sind in ihrem Wirklichkeitsbezug, durch diese Freiheit aber indirekt umso wirksamer auf Realität abzielen können. Oder sich ganz auf den Entwurf irrealer Quasi-Wirklichkeiten zu konzentrieren vermögen, wie alle Arten von phantastischer Literatur, die aktuell als „Fantasy“ oder „Science Fiction“ in den Regalen der Buchhandlungen steht. Oder ob sie auf dem Umweg über alternative Weltentwürfe auf die Realität zurückzielen wie alle Arten von utopischer Literatur (Eutopie, Dystopie). Hier unter Einbeziehung von Weltwissen Einschätzungen der Realitätsnähe bzw. –ferne eines Textes oder Medienprodukts zu erörtern, ist ein wichtiger Schritt in Richtung auf eine kritisch-konstruktive Mediennutzungskompetenz. Umgekehrt kann die Beachtung bestimmter narrativer Muster in Sachtexten wie z.B. Reportagen oder der bisher wenig beachteten Textsorte „Nachrichten“ im Medienvergleich sehr aufschlussreiche Einsichten in die Literarisierung und Ästhetisierung nonfiktionaler Genres ermöglichen. Reizvoll könnte auch die Beschäftigung mit dem autobiographischen Erzählen (von der klassischen, chronologisch angelegten Autobiographie über fragmentarische Formen wie etwa bei

¹⁶ Vgl. Joanne K. Rowling, Harry Potter und der Gefangene von Askaban. Aus dem Englischen von Klaus Fritz, Hamburg 1999, S. 226.

Ruth Klüger zum modernen autobiographischen Roman, z.B. Christa Wolfs *Kindheitsmuster*) sein, da hier vor allem im Bereich des Modus die Grenzen zwischen Fiktion und Nonfiktion fließend geworden sind¹⁷.

Literatur

Achim Barsch, "Fiktion/ Fiktionalität", in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart 1998, S. 149-150.

Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993.

Karl Otto Conrady, *Goethe. Leben und Werk*, Band I und II, Frankfurt am Main 1988, bes. Wertherzeit in Wetzlar, Bd. I, S. 177-190.

Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber, München-Wien 1994.

Gottfried Gabriel, *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*, Stuttgart 1975.

Gérard Genette, *Paratexte*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Honig, Frankfurt am Main 1989 (*Seuils*, Paris 1987).

Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, München 1978.

Groeben, Norbert: *Leserpsychologie: Textverständnis – Textverständlichkeit*, Münster 1982.

Norbert Groeben/Margrit Schreier, Neue Medien, Genres, Verarbeitungsanforderungen: Das Beispiel Pseudo-Dokumentation, Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen und andere medienpsychologische Perspektiven, in: *Kölner Psychologische Studien* 1/2000, S. 1-24.

Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 3. Aufl., 1977.

Edgar Hein, *Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werther*. Interpretation, 2. Aufl., München: Oldenbourg 1997.

Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978 (*Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser, Frankfurt am Main 1984).

Bettina Hurrelmann, "Überlegungen zur Verarbeitung fiktionaler Erzähltexte durch Kinder im Grundschulalter", in: *Diskussion Deutsch* 43/1978, S. 406-420.

Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt am Main 1991.

Hans Robert Jaub, "Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären", in: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 443-461.

Clemens Kammler, Ein Ereignis im Auschwitz-Diskurs. Ruth Klügers Autobiographie „weiter leben. Eine Jugend“ im Unterricht, in: ders., *Neue Literaturtheorien und Unterrichtspraxis*, Baltmannsweiler 2000, S. 109-122.

Juliane Köster, Schwellen und Schleusen. Paratexte im Literaturunterricht, in: *Der Deutschunterricht* 2001, Heft 2, S. 92-96.

Jürgen Landwehr, *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*, München 1975.

Jürgen Landwehr, "Fiktion oder Nichtfiktion", in: Helmut Brackert / Jörn Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*, Reinbek 1992, S. 491-504.

Irmgard Nickel-Bacon/Norbert Groeben/Margrit Schreier, Fiktionssignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica* 2000, Heft 3-4, S. 267-299.

Irmgard Nickel-Bacon/Norbert Groeben, Deutschunterricht und kritisch-konstruktive Mediennutzungs-kompetenz: Impulse aus Medienpsychologie und Literaturwissenschaft zum Umgang mit Fiktionen. In: Günter Lange/Karl Schuster/Werner Ziesenis (Hg.): *Diskussionsforum Deutsch*, Baltmannsweiler 2001 (in print).

¹⁷ Vgl. die Feststellung der Herausgeberin zu „Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen: „Nicht nur die Autobiographien hat sich in den letzten Jahrzehnten literarische und fiktionale Strukturen anderer Gattungen, insbesondere des Romans, angeeignet, sondern auch umgekehrt ist zu beobachten, wie autobiographische Muster in moderner Prosa verwendet werden.“ (Michaela Hodenried (Hg.), *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, Berlin 1995, S. 18).

- Jürgen Petersen, Fiktionalität als Redestatus. Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Grundlagenforschung. In: *Sprachkunst* 1995, Heft 26, S. 139-163.
- Gebhard Rusch, "Fiktionalisierung als Element von Medienhandlungsstrategien", in: *Studia Poetica* 10/1997, S. 123-138.
- Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt am Main 1990.
- Siegfried J. Schmidt, Ist Fiktionalität eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie? In: Elisabeth Gülich / Wolfgang Raible (Hg.), *Textsorten: Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Frankfurt am Main 1972, S. 59-80.
- Ders., Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse, in: *Poetics* 8/1979, S. 525-546.
- Ders., *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1991.
- Donatus Thürnau, *Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur*, Paderborn - München - Wien - Zürich 1994.
- Harald Weinrich: "Fiktionssignale", in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 525-526.
- Hayden White, Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Stuttgart 1986.
- Peter Winterhoff-Spurk, Fernsehen und Weltwissen: Der Einfluß von Medien auf Zeit-, Raum- und Personenschemata, Opladen 1989.
- Ders., Was ist eigentlich „Medienkompetenz“? In: *Psychologie heute* 2000, H. 7, S. 46-49.
- Natascha Würzbach, "Fiktionalität", in: Kurt Ranke / Hermann Bausinger / Rolf Wilhelm Brednich / Wolfgang Brückner / Max Lüthi / Lutz Röhrich / Rudolf Schenda (Hg.), *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin 1984, S. 1105-1111.
- Ursula Zierlinger, Leseförderung in der Mediengesellschaft, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 4/2000, S. 493-495.