

## **Fiktionssignale pragmatisch.**

### **Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)**

#### **1. Zur Aktualität der Fiktionalitätsdebatte**

Auch in der Mediengesellschaft hat die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion und Realität nicht an Relevanz verloren, wie u.a. Diskussionen um einen Horror-Thriller der späten neunziger Jahre zeigen. Im Januar 1999 lief in den USA der Kinofilm *The Blair Witch Project*<sup>1</sup> an, der ein erstaunlicher Kassenerfolg wurde. Die offizielle Ankündigung lautet:

"Drei Filmstudenten machen sich auf in den Black Hills Forest, um eine Dokumentation über die legendäre "Blair Witch" zu drehen. Nur mit Kameras und einem DAT-Recorder bewaffnet, zeichnen sie jeden ihrer Schritte auf, doch sie kehren niemals von ihrem Ausflug zurück. Jegliche Suche bleibt erfolglos, doch ein Jahr später wird eine Tasche mit ihren Aufnahmen gefunden. Das Material wird zusammengeschnitten und unter dem Titel >>The Blair Witch Project<< veröffentlicht..."<sup>2</sup>

Die Werbung in deutschen Kinozeitschriften präsentiert unter der Überschrift „Vermisst seit 1994“ drei ausgesprochen amateurhaft wirkende Fotos der drei angeblich Vermissten<sup>3</sup>. Im Internet wird der Film heftig diskutiert. Während etwa Taro Rehrl schon am 3. August 1999 eine ausführliche Analyse als "Pseudo-Dokumentation"<sup>4</sup> ins Netz stellt, fragt Martin Raab am 12. September 1999 verzweifelt nach dem neuen "Kultshocker": Denn obwohl er die "story" kennt, kann er "noch immer nicht sagen um was sich der Film handelt"<sup>5</sup> (sic) - Fiktion oder Wirklichkeit? Das Beispiel zeigt, dass Rezipienten oder Rezipientinnen auch an der Schwelle zum 21. Jahrhundert nach dem Realitätsgehalt eines Medienproduktes fragen, gerade weil MedienproduzentInnen mehr denn je mit den Möglichkeiten der Fiktion spielen. Die in der Vermarktung des Kinofilms systematisch inszenierte Authentizitätsfiktion erhöht zwar Neugier und Interesse, Kinobesucher genießen den "thrill", dennoch möchten sie wissen, ob es sich um authentische oder fingierte Wirklichkeit handelt. So werden, wenn auch unter neuen Namen, in den Internet-Diskussionen Kategorien verhandelt, die in der

---

<sup>1</sup> The Blair Witch Project. Thriller, USA 1999. Regie/Drehbuch: Daniel Myrick und Eduardo Sánchez.

<sup>2</sup> The Blair Witch Project. <http://www.zelluloid.de/sneak/preview/a-e/blairwitch.html>. 1996-98 Denis Hoffmann.

<sup>3</sup> Vgl. Choices. Köln. Kultur. Kino., September 1999, S. 19.

<sup>4</sup> WEB.DE 1999> NetNews>Hierarchie>de>rec>film>kritiken, Taro Rehrl, 3 Aug 1999 07:52:36 GMT.

<sup>5</sup> WEB.DE 1999> NetNews>Hierarchie>de>rec>film>heimkino, raab@my-deja.com (Martin Raab), Sun,

Literaturwissenschaft seit langem bekannt sind und unter dem Stichwort Fiktionalitätstheorien mit unterschiedlichen methodischen Zugangsweisen modelliert wurden. Eine dieser Kategorien ist etwa das Dementi der Fiktionalität, das zum "Signalrepertoire"<sup>6</sup> fiktionaler Texte gehört, wie das Iser bereits 1991 festgestellt hat. Da die Fähigkeit zu Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen insbesondere angesichts der zunehmenden Mediatisierung unserer Gesellschaft mit ihren wachsenden Möglichkeiten zur Erzeugung fiktiver und virtueller Realitäten ein wichtiger Bestandteil der allgemeinen Medienkompetenz ist, soll hier eine Sichtung und Neustrukturierung wichtiger Beiträge der literaturwissenschaftlichen Fiktionalitätsdebatte vorgenommen werden, um deren relevante Forschungsergebnisse für eine differenzierte medienübergreifende Anwendung aufzubereiten.

Im genuin literaturwissenschaftlichen Feld besteht keineswegs Übereinstimmung hinsichtlich einer festumrissenen Definition von Fiktionalität. In seiner Studie zum autobiographischen Schreiben, traditionell als Nicht-Fiktion betrachtet<sup>7</sup>, kommt Oliver Sill z.B. zu der erstaunlichen These, dass Peter Schneiders *Lenz*<sup>8</sup> ein autobiographischer Text sei<sup>9</sup>, obgleich er als "Erzählung", also Fiktion, präsentiert wird und der Autor nicht von sich selbst, sondern über einen Protagonisten namens Lenz erzählt. Aparenterweise hat Schneider ausdrücklich betont, dass er keine Autobiographie intendierte:

"Die Sache ist aber die, daß der 'Lenz' überhaupt keine Autobiographie ist und auch nicht sein sollte. Der 'Lenz' ist eine kollektive Figur, er besteht zum Teil aus mir, zum Teil aus Leuten, die ich kenne, zum Teil aus Leuten, die ich mir vorgestellt habe. Ich hatte mir mit dem 'Lenz' ein bestimmtes Thema vorgenommen, nicht eine bestimmte Biographie."<sup>10</sup>

Sill hingegen behauptet anhand inhaltlicher Übereinstimmungen zwischen Autor und Protagonist deren Identität und liest *Lenz* als "'Wirklichkeitsaussage' über die Person Peter Schneider"<sup>11</sup>. Er vergleicht Fiktion und Wirklichkeit, genauer: er rekonstruiert die Wirklichkeit des Produktionskontextes und setzt sich damit über den vom Autor intendierten Anspruch hinweg. Wem ist zuzustimmen, dem Autor oder dem Wissenschaftler? Ist *Lenz*

12 Sep 1999 11:11:38 GMT.

<sup>6</sup> Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M. 1993, S. 35.

<sup>7</sup> Vgl. etwa Günter Niggel (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989.

<sup>8</sup> Peter Schneider, *Lenz. Erzählung* (1973), Berlin <sup>2</sup>1992. Im folgenden zitiert als *Lenz*.

<sup>9</sup> Vgl. Oliver Sill, *Zerbrochene Spiegel. Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens*, Berlin 1991, S. 285-318.

<sup>10</sup> Peter Schneider, "Antwort an einen anonymen Kritiker", in: Ders., *Atempause. Versuch, meine Gedanken über Literatur und Kunst zu ordnen*, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 203.

<sup>11</sup> Oliver Sill, "Fiktion des Faktischen", in: Walter Delabar / Erhard Schütz (Hg.), *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre*, Darmstadt 1997, S. 317.

Fiktion oder erzählte Wirklichkeit? Auf diese Frage soll mit Hilfe unterschiedlicher Vorschläge aus literaturwissenschaftlichen Fiktionstheorien versuchsweise geantwortet werden, um ein differenziertes Modell zu entwickeln, das unterschiedliche Ansätze der Fiktionalitätsdiskussion zu integrieren vermag.

Für diese strukturierte Rekonstruktion ist es allerdings nötig, vorab zumindest eine Arbeitsdefinition der beiden zentralen Begriffe festzulegen, die bisher keineswegs einheitlich expliziert wurden. Traditionell werden Fiktion und Wirklichkeit als Dichotomie verstanden<sup>12</sup>. 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?"<sup>13</sup> impliziert Fiktion eigentlich die These, dass ein bestimmter sprachlich oder medial vermittelter Inhalt erfunden und daher unwirklich sei, während Wirklichkeit (naiv) als das außermedial immer schon Gegebene verstanden wird. Außerdem wird Fiktion v.a. in wissenschaftlichen Zusammenhängen als Synonym für Fiktionalität gebraucht und bezeichnet dann eine Eigenschaft, die einem Text oder Medienprodukt insgesamt zukommt. Hier ist als Gegenteil die Kategorie Nicht-Fiktion (Non-Fiction) anzusetzen. Wir behalten im folgenden den Begriff der Fiktion als Oberbegriff bei. Den Begriff der Fiktionalität verwenden wir als Werkkategorie (und synonym mit engl. Fiction<sup>14</sup>). Einzelne Inhalte bezeichnen wir als fingiert oder fiktiv, so dass wir Fiktionalität bzw. Fiction als pragmatische und Fiktivität als semantische Kategorie verwenden. Diese beiden Kategorien sind logisch voneinander unabhängig, Fiktivität können wir in fiktionalen wie in nonfiktionalen Werken konstatieren. Hinweise auf Fiktivität und/oder Fiktionalität bezeichnen wir als Fiktionssignale. Wirklichkeit, synonym Realität, verstehen wir im Sinne eines kognitiven Konstruktivismus<sup>15</sup> als die beobachterabhängige externe Welt - genauer: die

---

<sup>12</sup> Vgl. dazu etwa Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1993, S. 18. Zur historischen Genese dieser Dichotomie vgl. Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt am Main 1990; Hans Robert Jauf, „Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität“, in: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 423-431; Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993.

<sup>13</sup> Ein anderes Beispiel für diese Begriffsverwendung ist der Untertitel "Die gebildete Nation – eine Fiktion" in Manfred Jägers *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*, Köln 1994, S. 144.

<sup>14</sup> Das engl. Pendant zu dt. Fiktion, Fiction, bezeichnet ursprünglich Erzählprosa, ist aber durch die Fiktionalitätsdiskussion zu einem literaturwissenschaftlichen Begriff erweitert worden, der Fiktionalität als Werkkategorie bezeichnet und insofern eigentlich nur mit diesem Begriff inhaltlich adäquat zu übersetzen ist. Während Fiction das Gegenteil von Non-Fiction ist, kann Fiktion ebenso in Opposition zu Wirklichkeit wie zu Non-Fiktion oder Nicht-Fiktion betrachtet werden.

<sup>15</sup> Vgl. Ulric Neisser, *Cognitive Psychology*, New York 1967 (*Kognitive Psychologie*. Übers. Von Wolf Schlund und Urs Aeschbacher, Stuttgart 1974); Ralf Nüse / Norbert Groeben / Burkhard Freitag / Margrit Schreier, *Über die Erfindung/en des Radikalen Konstruktivismus. Kritische Gegenargumente aus psychologischer Sicht*,

intersubjektiv geteilten Beobachtungen dieser Welt, die sich in einem Wirklichkeits- bzw. Realitätsmodell niederschlagen und daher soziohistorisch sowie soziokulturell differieren. Dieses Wirklichkeitsmodell ist die entscheidende Grundlage für Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen.

Im folgenden versuchen wir eine Systematik solcher Unterscheidungen unter Rückgriff auf literaturwissenschaftliche Fiktionalitätstheorien, die wir in darstellungsbezogene, narratologische, semantische und pragmatische unterteilen. Im ersten Schritt erörtern wir exemplarisch die Möglichkeiten und Schwierigkeiten darstellungsbezogener, narratologischer sowie semantischer Ansätze (vgl. 2.). In einem zweiten Schritt führen wir Argumente für die Notwendigkeit einer pragmatischen Herangehensweise und mögliche Modellierungen an, um jene Desiderata aufzuzeigen (vgl. 3), mit deren Ausfüllung wir im dritten Schritt ein Modell entwickeln, das eine Integration der bisherigen Ansätze erlaubt, indem semantische und darstellungsbezogene Unterscheidungen von der pragmatischen Perspektive einer Fiktionalitätskonvention her konzipiert und expliziert werden (vgl. 4). Dabei dient das Beispiel *Lenz*<sup>16</sup> sowohl der Diskussion einzelner Theorieansätze als auch der Veranschaulichung der Leistungsmöglichkeiten unseres Modells. Auf die Diskussionen um das *Blair Witch Project* werden wir am Ende unter der Perspektive einer allgemeinen Medienkompetenz zurückkommen (vgl. 5).

## **2. Fiktionssymptome und leere Etiketten: Darstellungsbezogene und semantische Ansätze zur Bestimmung von Fiktionalität**

Diskussionen über das 'Wesen' der Dichtung bzw. über Literatur als Ort des Fiktionalen sind seit den späten fünfziger Jahren durch zwei Herangehensweisen bestimmt: Zunächst wird der Zugang über die sprachlich-formale Seite gesucht, der eine besondere Konkretisierung in narratologischen Modellen fiktionaler Prosa findet. Mit dem Einsetzen linguistisch orientierter Bestimmungsversuche entstehen außerdem semantische Fiktionalitätstheorien.

### **2.1. Darstellungsbezogene Fiktionalitätstheorien**

Versuche, Fiktionalität über darstellungsbezogen-formale Eigenschaften von Texten zu bestimmen, beziehen sich in erster Linie auf erzähltheoretische Modelle des Fiktionalen,

daneben auch auf Bestimmungen durch die Qualität der Literarizität. Den Einsatzpunkt der neueren Fiktionalitätsdebatte im deutschsprachigen Raum bildet zweifellos Käte Hamburgers erstmals 1957 erschienene *Logik der Dichtung*<sup>17</sup>. Hamburger unterscheidet Wirklichkeitsaussage und Dichtung, die sie mit Fiktion gleichsetzt<sup>18</sup>. Sie vertritt die These, dass fiktionale Texte an "echten objektiven Symptomen"<sup>19</sup> zu erkennen seien. Eine je eigene Darstellungsform "erzeugt" nach Hamburger bei den Lesern ein "Fiktions- und kein Wirklichkeitserlebnis"<sup>20</sup>, weil sie die Differenz von schreibender und erlebender Person und nicht deren Identität anzeige. Symptome dieser Differenz sind für Hamburger vor allem das epische Präteritum, die Verbindung deiktischer Zeitadverbien mit der Vergangenheitsform in der erlebten Rede und sog. Verben der inneren Vorgänge<sup>21</sup>. Für das Beispiel von Peter Schneiders *Lenz* gilt, dass nach Hamburger die wichtigsten "Symptome" für Fiktion allesamt vorhanden sind: die "Er-Form" ebenso wie das Präteritum und die erlebte Rede mit einem Verb des inneren Vorgangs bereits im ersten Satz<sup>22</sup>, so dass formal eine deutliche Differenz zwischen Erzählstimme und erlebendem Ich festzustellen ist. Noch 1990 konstatiert der Erzähltheoretiker Vogt diesbezüglich: "Episches Präteritum zeigt, wie die Verben der inneren Vorgänge und die erlebte Rede, definitiv die Fiktionalität eines erzählenden Textes an"<sup>23</sup>. Wieso hat Oliver Sill dann kein Fiktionserlebnis?

Zu dieser Frage ist zunächst zu berücksichtigen, dass Käte Hamburger eine darstellungsbezogene Produktmodellierung vornimmt und lediglich Hypothesen über entsprechende Rezeptionserfahrungen formuliert, die zu überprüfen bleiben, weil sie nicht den Texteigenschaften zu subsumieren sind<sup>24</sup>. Tatsächlich zeigt eine empirische Studie von Wildekamp, Montfort und Ruiswijk aus dem Jahre 1980, dass nur Literaturstudenten und -studentinnen die Unterscheidung zwischen Fiction und Non-Fiction aufgrund darstellungsbezogener Textmerkmale vornehmen, dass aber StudentInnen anderer Fächer ebenso wie Schülerinnen und Schüler die Unterscheidung anhand inhaltlicher Kriterien wie

---

<sup>16</sup> Dieses Beispiel wurde in erster Linie aufgrund der unkonventionellen Lesart Sills ausgewählt.

<sup>17</sup> Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957. Es folgten mehrere Überarbeitungen. Wir beziehen uns im folgenden auf die 3. Auflage von 1977.

<sup>18</sup> Hamburgers zentrale These lautet: "nur am Unterschied zwischen Aussage und fiktionalem Erzählen ist die logische Struktur der Fiktion herauszuarbeiten" (Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1977, S.59).

<sup>19</sup> S. 61.

<sup>20</sup> S. 59.

<sup>21</sup> S. 59-78.

<sup>22</sup> Vgl.: "Morgens wachte Lenz aus einem seiner üblichen Träume auf." (*Lenz* S. 5).

<sup>23</sup> Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, neubearb. und erw. Aufl., Opladen 1990, S. 30.

Unwahrscheinlichkeit oder Unwahrheit treffen<sup>25</sup>. Diese Kriterien stellen aber Fiktionssignale auf semantischer Ebene dar (s.u. 2.2.). Der Literaturwissenschaftler Sill setzt sich ebenfalls über formal-darstellungstechnische Fiktionssignale hinweg und bezieht sich ausschließlich auf die Inhaltsebene – eine Vorgehensweise, die in der Literaturwissenschaft nicht üblich ist, weil sie wesentliche (formale) Aspekte ihres Gegenstandes vernachlässigt. Daher sollte Sills Zugangsweise nicht verabsolutiert, sondern in einem umfassenderen Modell angemessen berücksichtigt werden. Dasselbe gilt für eine rein darstellungsbezogene Perspektive, da sie den selbstgestellten Anspruch, Fiktionalität hinreichend und eindeutig zu bestimmen, nicht erfüllen kann. Hamburgers "Symptome" sind weniger eindeutig, als sie meint<sup>26</sup>. Im Falle von Ich-Erzählungen, etwa einer fiktiven Autobiographie wie Günter Grass' *Blechtrommel*<sup>27</sup>, lässt sich ein Unterschied zwischen erzählender und erlebender Person rein formal und textintern nicht feststellen<sup>28</sup> – das behauptete eindeutige Symptom oder "Kriterium dafür, wann und warum eine Geschichte Fiktion wird, fehlt einstweilen"<sup>29</sup>.

Die Mehrzahl der Erzähltheoretiker macht den Unterschied zwischen Fiction und Non-Fiction nicht an der Differenz zwischen Autor(in) und Protagonist(in) fest, sondern betrachtet Differenzen zwischen Autor(in) und Erzählinstanz<sup>30</sup> als narratologische "signposts of fictionality"<sup>31</sup>. Doch auch dieses Fiktionalitätskriterium ist textintern nicht überprüfbar, sondern allenfalls durch Vergleiche der Informationen zur Erzähler(innen)figur mit Informationen zum Autor bzw. zur Autorin, also unter Rückgriff auf den Produktionskontext, der u.E. der pragmatischen Perspektive zuzurechnen ist, weil diese auch den Paratext sowie

<sup>24</sup> Zu den RezipientInnenaktivitäten beim Lesen fiktionaler Texte vgl. Achim Barsch, "Fiktionalität in der Sicht von Rezipienten", in: *Studia Poetica* 10/1997, S. 93-109.

<sup>25</sup> Ada Wildekamp, Ineke van Montfoort, Willem van Ruiswijk, "Fictionality and Convention", in: *Poetics* 9/1980, S. 547-567, hier S. 559-566.

<sup>26</sup> So weist etwa Vogt darauf hin, dass die epische Funktion des Präteritums „nur indirekt“ (wie Anm. 23, S. 30) zu erkennen sei – also keineswegs rein formal.

<sup>27</sup> Vgl. Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959), in: Ders., *Werkausgabe* Bd. 3, hg. von Volker Neuhaus, Göttingen 1997.

<sup>28</sup> Auf die Hilfskonstruktion der fingierten Wirklichkeitsaussage, die Hamburger wählt, um die Ich-Erzählung überhaupt in ihrem Modell unterzubringen, gehen wir an dieser Stelle nicht im einzelnen ein, weil damit das Problem nicht gelöst, sondern nur verlagert wird.

<sup>29</sup> Klaus Weimar, "Kritische Bemerkungen zur *Logik der Dichtung*", in: *DVJS* 48/1974, S. 10-24, hier S. 18.

<sup>30</sup> Vgl. exemplarisch Karlheinz Stierle, "Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?", in: *Poetica* 7 (1975), S. 345-387; Bettina Hurrelmann, "Überlegungen zur Verarbeitung fiktionaler Erzähltexte durch Kinder im Grundschulalter", in: *Diskussion Deutsch* 43/1978, S. 406-420; Roland Harweg, "Inhaltsentwurf, Erzählung, Inhaltswiedergabe", in: Wolfgang Frier / Gerd Labrousse (Hg.), *Grundfragen der Textwissenschaft*, Amsterdam 1979, S. 111-130; Rainer Warning, "Der inszenierte Diskurs", in: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183-206; Dorrit Cohn, "Signposts of Fictionality: a Narratological Perspective", in: *Poetics Today* 11/1990, S. 775-804; dies., "Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität", in: *Sprachkunst* 26/1995, S. 105-112.

<sup>31</sup> Dorrit Cohn, "Signposts of Fictionality" (wie Anm. 30), S. 775.

(text-)externes Wissen berücksichtigt. Die Erzählerrolle ist selten rein darstellungsbezogen bestimmbar<sup>32</sup>. Auch in Schneiders *Lenz* lässt sich aufgrund formaler Anhaltspunkte nicht entscheiden, ob sich der Autor mit der Erzählstimme identifiziert oder nicht. M.a.W.: Das als Eigenschaft fiktionaler Texte entworfene 2-Ebenen-Modell erweist sich tatsächlich als 3-Ebenen-Modell von erlebender Figur – erzählender Instanz – realem Autor bzw. realer Autorin<sup>33</sup>. Es ist ein heuristisches Konstrukt, das nicht ausschließlich darstellungsbezogen an Textelementen nachweisbar ist. Insofern wird mit ihm die darstellungsbezogene Perspektive überschritten. Dennoch sollten deutliche Hinweise auf die Differenz zwischen Autor und erlebender oder erzählender Person als Fiktionalitätshinweis Berücksichtigung finden, wenn auch vornehmlich unter pragmatischer Perspektive (s.u. 3.).

Dies gilt auch für andere darstellungsbezogene Kriterien, wie etwa für die Literarizität oder Poetizität, die z.T. ebenfalls als das eigentlich entscheidende Kennzeichen fiktionaler Rede behauptet werden<sup>34</sup>. Denn dieses Merkmal erweist sich weder als notwendig noch als hinreichend zur Bestimmung von Fiction<sup>35</sup>, wie z.B. die sog. Trivilliteratur zeigt, aber auch die Erzählung Peter Schneiders, die der Alltagssprache stark angenähert und hinsichtlich der Poetizität unauffällig ist<sup>36</sup>. Diesem Befund, der für die Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht selten gilt, entspricht auch die Modellierung von Anderegg (1983), der eine poetische bzw. eine sog. instrumentalisierte Sprachverwendung als "Welt der Übergänge"<sup>37</sup> bezeichnet und dabei statt der traditionellen Dichotomie ein Kontinuum annimmt<sup>38</sup>. Poetische Sprachverwendung sei keinesfalls deckungsgleich mit Fiktionalität<sup>39</sup>, so

---

<sup>32</sup> Der von Hamburger für Ich-Erzählungen angesetzte fiktive Erzähler lässt sich u.E. nur inhaltlich-semantisch, nicht formal bestimmen, so dass hier der Bereich der inhaltsbezogenen Fiktions-signale angesprochen ist. Doch auch diese sind nicht hinreichend, denn häufig hält eine unpersönliche Erzählinstanz die Frage der Identität oder Differenz mit dem Autor völlig in der Schwebe.

<sup>33</sup> Ein differenziertes Erzählmodell, das nicht nur der Erzähltheorie, sondern auch der Kommunikationstheorie entspricht, ist in fünf Ebenen zu unterteilen, vgl. Ansgar Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung*, Trier 1989, S. 24-31.

<sup>34</sup> Vgl. etwa Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen* (wie Anm. 12), Frankfurt a. M. 1990, S. 144; Jürgen H. Petersen, "Fiktionalität als Redestatus", in: *Sprachkunst* 26/1995, S. 150. Die Gleichsetzung von Fiktionalität und Literatur i.S. eines stummen Wissens konstatiert Iser (vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 6), S. 18).

<sup>35</sup> Vgl. dazu auch den Standpunkt Searles: "Some works of fiction are literary works, some are not. Nowadays most works of literature are fictional, but by no means all works of literature are fictional." (J.R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", in: *New Literary History* 6(2)/1975, S. 319).

<sup>36</sup> Allenfalls kompositorisch lässt sich ein literarischer Anspruch in der Annäherung an das narrative Muster des Entwicklungsromans mit linearer Entwicklung feststellen. Dies entspricht Schlaffers Konzept der ästhetischen Kompositionsprinzipien, vgl. Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen* (wie Anm. 12), S. 109, 121, 128.

<sup>37</sup> Johannes Anderegg, "Das Fiktionale und das Ästhetische", in: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 172.

<sup>38</sup> Ebenso formuliert Searle die These: "the literary is continuous with the nonliterary" (J.R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse" (wie Anm. 35), S. 320).

dass der alltagsnahe Sprachgebrauch bei Peter Schneider einer Zuordnung seines Textes zur Werkkategorie Fiction nicht grundsätzlich widerspricht. Mit Weinrich können Fiktions-signale als Teilmenge allgemeiner "Orientierungssignale"<sup>40</sup> für Rezipienten betrachtet werden, die grundsätzlich in allen Textsorten zu finden sind<sup>41</sup>. Insofern ist eine als selbstreferentiell zu beurteilende Sprache ebenso wie Hamburgers erlebte Rede nicht als eindeutiges Merkmal, sondern nur als fakultatives Signal für bestimmte Typen fiktionaler Prosa anzusehen, das ggf. mit möglichen Realitätssignalen verrechnet werden muss (vgl. 4). Den darstellungsbezogenen Fiktions-signalen sind dabei jedoch inhaltsbezogene zur Seite zu stellen, wie es das Beispiel *Lenz* vor allem hinsichtlich des Protagonisten (s.o.) zwingend verdeutlicht.

## 2.2. Semantische Fiktionalitätstheorien

Die entsprechenden semantischen Fiktionalitätstheorien gehen von Texteigenschaften auf der Inhaltsebene aus und bestimmen fiktionale Texte i.d.R. über deren Fiktivität, d.h. als die "Klasse von Texten, die (...) von erfundenen Figuren, Gegenständen, Ereignissen handeln"<sup>42</sup>. Fiktive Produktinhalte werden als wesentliches Signal der Fiktionalität bestimmt. Als Einsatzpunkt ist hier z.B. Gottfried Gabriels "semantische Theorie der Literatur"<sup>43</sup> (1975) zu nennen, die sich auf fiktionale Werke bezieht und formale Aspekte weitgehend ausklammert. Ausdrücklich betont Gabriel, dass einzelne Sätze sowohl fiktional als auch nichtfiktional gebraucht werden können<sup>44</sup>. Das entscheidende Merkmal fiktionaler Rede ist nach Gabriel, dass sie keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit erhebt und nicht-erfüllte Prädikatoren, z.B. Eigennamen ohne Referenz, enthält<sup>45</sup>. In der Tradition von Freges Konzept der Bedeutung ohne behauptende Kraft<sup>46</sup> betrachtet Gabriel die fiktionale Rede als ein Als ob-Sprechen, in dem die Referenzialisierungs- bzw. Denotationsregel suspendiert sei. Eine ähnliche Modellierung hat Thürnau (1994) im Anschluß an Goodmans Semantik der

---

<sup>39</sup> S. 166, 171. Auch Hoops verwarft sich gegen die Gleichsetzung von Literatur und Fiktionalität (vgl. Wiklef Hoops, "Fiktionalität als pragmatische Kategorie", in: *Poetica* 11/1979, S. 283), ebenso Rühling (vgl. Lutz Rühling, "Fiktionalität und Poetizität", in: Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering, *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1997, S. 25 f).

<sup>40</sup> Harald Weinrich, "Fiktions-signale", in: Ders., *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 525.

<sup>41</sup> Vgl. S. 526.

<sup>42</sup> Lutz Rühling, "Fiktionalität und Poetizität" (wie Anm. 39), S. 26.

<sup>43</sup> Gottfried Gabriel, *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*, Stuttgart – Bad Cannstadt 1975.

<sup>44</sup> S. 250.

<sup>45</sup> S. 20 f. Vgl. auch Gottfried Gabriel, "Fiktion", in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin 1997, S. 594-598; hier: S. 595.

<sup>46</sup> Vgl. Jan Bruck, Zum Begriff literarischer Fiktion, in: *ZGL* 6/1978, S. 286; Lutz Rühling, "Fiktionalität und Poetizität" (wie Anm. 39) S. 34.



möglichen Welten<sup>47</sup> vorgelegt: Auch er bestimmt Fiktionalität über Fiktivität<sup>48</sup> und betrachtet "Zeichen, die auf kein in der Wirklichkeit existierendes Individuum angewendet werden können"<sup>49</sup>, als Signal oder "Etikett"<sup>50</sup> fiktionaler Literatur. In Schneiders *Lenz* wäre der Protagonist danach als fiktives Element zu bestimmen, da es sich um einen nicht-erfüllten Prädikator (Gabriel) bzw. eine leere Extension (Thürnau) handelt. Zwar ist nicht davon auszugehen, dass "kein Individuum existiert oder existiert hat, das Träger dieses Namens ist"<sup>51</sup>, jedoch trifft, nach Schneiders Aussagen, die zugehörige "Individuenbeschreibung"<sup>52</sup> auf kein Individuum zu bzw. Leserinnen oder Leser können nicht wissen, ob ein solches Individuum existiert<sup>53</sup>.

Diese Bestimmung von Fiktionalität ist allerdings insofern nicht unproblematisch, als fiktive Elemente auch in Nicht-Fiktion vorkommen, in Mathematik-Aufgaben oder juristischen Fällen etwa<sup>54</sup>. Fiktivität kann also nicht auf fiktionale Texte begrenzt werden, so dass fiktive Elemente kein hinreichendes Merkmal der Fiktionalität darstellen. Fiction ist auch nicht auf fiktive Elemente beschränkt, wie etwa historische Romane zeigen, die faktisch nachgewiesene, also referenzialisierbare Personen und Ereignisse mit fiktiven vermischen<sup>55</sup>. Häufig werden in Erzählungen und Romanen reale Städte, Länder oder Landschaften als Schauplatz herangezogen, teilweise unter ihren realen Namen, wie das Venedig in Donna Leons Kriminalromanen<sup>56</sup>, teilweise ohne Namensnennung, wie Berlin in Schneiders Erzählung. Hier liegt sozusagen das Gegenteil einer leeren Extension vor: eine Stadt ohne Namen, deren Beschreibung aber sehr wohl ein "in der Wirklichkeit existierendes Individuum"<sup>57</sup> (Thürnau) zugeordnet werden kann, und zwar anhand ihrer Wirklichkeitsentsprechung. Obwohl Schneiders Erzählung auf exakte Zeit- und Ortsangaben im Sinne von Thürnaus Etiketten verzichtet, lässt sich anhand inhaltlicher Indizien "als

---

<sup>47</sup> Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978 (*Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser, Frankfurt am Main 1984).

<sup>48</sup> Vgl. Donatus Thürnau, *Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur*, Paderborn 1994, S. 17.

<sup>49</sup> S. 51.

<sup>50</sup> S. 50.

<sup>51</sup> S. 71.

<sup>52</sup> S. 73.

<sup>53</sup> S. 74.

<sup>54</sup> Vgl. Achim Barsch, "Fiktion / Fiktionalität", in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart 1998, S. 149-150, hier S. 150.

<sup>55</sup> Als Beispiel sei Umberto Eco's *Der Name der Rose* genannt. Zu historisch nachgewiesenen Textelementen vgl. etwa Klaus Ickert / Ursula Schick, *Das Geheimnis der Rose entschlüsselt. Zu Umberto Eco's Weltbestseller >Der Name der Rose<*, München 1986, S. 79.

<sup>56</sup> Vgl. etwa Donna Leon, *Venezianische Scharade. Commissario Brunettis dritter Fall. Roman*, Zürich 1997.

<sup>57</sup> Donatus Thürnau, *Gedichtete Versionen der Welt* (wie Anm. 48), S. 51.

erzählte Zeit die Phase von Frühjahr bis Herbst 1969, als Haupthandlungsort West-Berlin erschließen"<sup>58</sup>. Dies zeigt, dass Fiktivität nicht anhand von einzelnen Signifikanten, sondern in Bezug auf Produktinhalte zu betrachten ist. Außerdem löst sich mit dem inhaltlich-semantic fundierten Nachweis von realitätsnahen oder gar realitätsentsprechenden Textelementen, genauer gesagt: von Textbedeutungen, die im Sinne des herrschenden Wirklichkeitsmodells als referenzialisierbar und damit als real betrachtet werden müssen, die von Gabriel und Thürnau immer schon vorausgesetzte Dichotomie<sup>59</sup> zwischen Fiction und Non-Fiction tendenziell auf, denn, so weiß auch der Erzähltheoretiker Genette, fiktionale Texte sind nur selten rein<sup>60</sup>. Daher können Versuche, Fiction und Non-Fiction durch semantische Bestimmungen fiktiver und faktualisierbarer Textelemente eindeutig zu identifizieren, keine hinreichenden Fiktionsmerkmale liefern.

Bezüglich der dargestellten Ansätze lässt sich also zusammenfassend festhalten, dass auf dem Wege narratologisch-formaler Analysen zwar einzelne Signale der Fiktionalität, wie z.B. die erlebte Rede oder Literarizität, diagnostiziert werden können. Da diese aber nicht alle Formen von Erzählprosa abdecken und häufig gar nicht unabhängig von Textinhalten bestimmbar sind, können sie weder als notwendig, noch als hinreichend gelten. Semantische Ansätze sind ihrerseits in der Lage, die Irrealität und damit Fiktivität einzelner Inhalte festzustellen, doch auch dieses Kriterium ist weder hinreichend, noch notwendig für Fiktionalität. Vielmehr sind die unklaren Grenzen auf semantischer Ebene für fiktionale Werke gerade konstitutiv, wie Analysen zeigen, die die Semantik von der Pragmatik her betrachten<sup>61</sup>.

### **3. Fiktionalisierungsoperationen:**

#### **Pragmatische Modellierungsversuche des fiktionalen Diskurses**

Semantische Fiktions-signale führen also ebenso wenig zu einer klaren Abgrenzung fiktionaler und nonfiktionaler Texte wie darstellungsbezogene oder narratologische, obgleich die

---

<sup>58</sup> Oliver Sill, *Zerbrochene Spiegel* (wie Anm. 9), S. 290.

<sup>59</sup> Beide betrachten als ihren Gegenstand fiktionale Literatur bzw. literarische Fiktionen (vgl. Gottfried Gabriel, *Fiktion und Wahrheit* (wie Anm. 43), S. 10; Donatus Thürnau, *Gedichtete Versionen der Welt* (wie Anm. 48), S. 15).

<sup>60</sup> Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop mit einem Vorwort von Jochen Vogt, München 1994, S. 246.

<sup>61</sup> Vgl. dazu die Theorien von Iser und Eco, die unter 3. angeführt werden, weil es sich um primär pragmatische Ansätze handelt.

"Opposition von Wirklichkeit und Fiktion" nach Iser zu den "Elementarbeständen unseres 'stummen Wissens'"<sup>62</sup> gehört. Diese traditionelle Dichotomie lässt sich durchgängig weder allein auf der inhaltlichen, noch allein auf der formalen Ebene bestimmen, sondern erfordert eine übergreifende pragmatische Perspektive. Denn das implizite Wissen über eine Dichtomoie von Text- oder Werkkategorien lässt sich nicht auf abstrakter, d.h. von kommunikativen Kontexten losgelöster Textebene, sondern nur im Rahmen soziokulturell bestimmter Kommunikationstypen modellieren. In diesem Sinne bezeichnet Fiktionalität mit Barsch "eine pragmatische Größe, die direkt von geltenden Wirklichkeitsvorstellungen und Sprachverwendungskenntnissen"<sup>63</sup> der Kommunikationspartner abhängt. Dieser pragmatische Ansatz für den Umgang mit fiktionalen Texten ist zuerst von Schmidt (1972) ausgearbeitet worden (s.u.)<sup>64</sup>. Fiktionalisierungshandlungen oder -operationen werden unter pragmatischer Perspektive als (konventionell geregeltes) kommunikatives Handeln betrachtet. Entsprechend definiert etwa Hoops Fiktionalität "ausschließlich" als "Ergebnis einer Sprachhandlung des Autors"<sup>65</sup>. In umfassenderen Modellen werden Fiktionalisierungsoperationen gleichermaßen auf Produktions- wie Rezeptionsseite herausgearbeitet.

### 3.1. Autorensseitige Fiktionalisierungsoperationen

In seinem Aufsatz "The Logical Status of Fictional Discourse" betrachtet Searle (1975) die illokutionäre Absicht des Autors als entscheidendes Kriterium für Fiktionalität. Fiktionale Werke werden durch außersprachliche, nicht-semantische Konventionen ermöglicht, die nach Searle derart wirken, dass Autoren Äußerungen machen und dabei nur vorgeben, Sprechakte zu vollziehen<sup>66</sup>. Im Gegensatz zur Lüge ist das Schreiben fiktionaler Werke für Searle ein "Als-Ob-Benehmen ohne Täuschungsabsichten"<sup>67</sup>. Dies schließt nicht aus, dass fiktionale Werke auch ernsthafte Sprechakte enthalten<sup>68</sup>. Searle vermag mit seinem Modell des Rollenspiels allerdings nicht zu erklären, wie RezipientInnen vorgebliche Sprechakte als solche identifizieren. Woran sollen wir erkennen, dass der Autor bzw. die Autorin nur eine

---

<sup>62</sup> Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 6), S. 18.

<sup>63</sup> Achim Barsch, "Fiktion/ Fiktionalität" (wie Anm. 54), S. 150.

<sup>64</sup> Vgl. Siegfried J. Schmidt, "Ist Fiktionalität eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie?", in: Elisabeth Gülich / Wolfgang Raible (Hg.), *Textsorten: Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Frankfurt a. M. 1972, S. 59-80. Da Schmidts Modellierung die umfassendste ist, wird sie an späterer Stelle expliziert.

<sup>65</sup> Wiklef Hoops, "Fiktionalität als pragmatische Kategorie" (wie Anm. 39), S. 296.

<sup>66</sup> Vgl. J. R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse" (wie Anm. 35), S. 326.

<sup>67</sup> Zitiert nach der deutschen Übersetzung (J.R. Searle, "Der logische Status fiktionalen Diskurses", in: Ders., *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*, übers. von Andreas Kemmerling, Frankfurt a. M. 1982, S. 87). Im englischen Original lautet die Formulierung "engaging in a nondeceptive pseudoperformance" (J.R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse" (wie Anm. 35), S. 325).

Rolle spielt, dass also Schneider nicht über eine reale Person namens Lenz berichtet, sondern, wie Sill meint, über sich selbst erzählt und so tut, als wenn er ein anderer wäre<sup>69</sup>? Searles sprechakttheoretisches Modell lässt die Frage einer Manifestation der Autorintention in fiktionalen Texten völlig außer acht und bleibt insofern hinsichtlich einer differenzierten Bestimmung des Fiktionalen vergleichsweise inhaltsleer. Rühling (1996) setzt daher einen Sprechakt des Erzählens an<sup>70</sup>, was die Probleme allerdings nicht löst, sondern nur zu den Schwierigkeiten des narratologischen Fiktionalitätsmodells zurückführt. Insofern sollten Fiktionalisierungsoperationen nicht nur als Intentionen, sondern auch als Gestaltungen von Medienprodukten modelliert werden, so dass die pragmatische Perspektive nicht die einzige, sondern lediglich die vorgeordnete sein sollte.

In diesem Sinne leistet Iser (1991) eine weiterreichende Bestimmung der Fiktionalität, in die sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte eingehen. Er beschreibt produzentenseitige Operationen der Fiktionalisierung als "Organisationsmodi"<sup>71</sup> der Dekomposition und Rekombination vorhandener Weltversionen sensu Goodman<sup>72</sup>. Nach seinem Modell wird das Reale unrealisiert, damit in der Fiktion ein Imaginäres manifest werden kann, das anders nicht greifbar ist<sup>73</sup>. Insofern impliziert jede Fiktion die Faktizität des Realen, überschreitet sie jedoch durch Verknüpfung mit Hinzugedachtem, Erfundenem, nur Vorgestelltem. Die von Oliver Sill in Schneiders *Lenz* als "Verzicht auf realistische Wirklichkeitsgestaltung"<sup>74</sup> kritisierte "Idealisierung des Wunschraums Italien"<sup>75</sup>, in dem der Intellektuelle Lenz in völliger Harmonie mit einem kämpferischen Proletariat lebt, ist als eine solche Manifestation des Imaginären in der Fiktion anzusehen. Iser geht von drei "Akte(n) des Fingierens"<sup>76</sup> aus. Produzentenseitig finden die Akte der Selektion (aus vorhandenen Weltversionen) und der Kombination sowie der Akt der Selbstanzeige statt<sup>77</sup>. Hinsichtlich der behaupteten Akte der Selektion und Kombination ist Iser entgegenzuhalten, dass diese in jeder Form von Text vorkommen, denn auch in den Nachrichtenmeldungen einer Tageszeitung werden Informationen aus der Fülle des weltweit Geschehenen ausgewählt und nach bestimmten

---

<sup>68</sup> Vgl. S. 332.

<sup>69</sup> Dies entspricht übrigens nach Searle durchaus dem erlaubten Verhaltensrepertoire fiktionalen Erzählens (Vgl. S. 328 o.). Ähnlich Landwehr, vgl. Anm. 82.

<sup>70</sup> Vgl. Lutz Rühling, "Fiktionalität und Poetizität" (wie Anm. 39), S. 34.

<sup>71</sup> S. 120.

<sup>72</sup> Wie Anm. 47.

<sup>73</sup> Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 6), S. 23.

<sup>74</sup> Oliver Sill, *Zerbrochene Spiegel* (wie Anm. 9), S. 312.

<sup>75</sup> S. 310 f.

<sup>76</sup> Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 6), S. 24.

Prinzipien kombiniert. Fiction und Non-Fiction unterscheiden sich also nicht durch Akte der Selektion und Kombination an sich, sondern durch die Prinzipien, nach denen diese vollzogen werden und die es zu explizieren gilt. Dass Iser's Modell den Akt der Selbstanzeige von Fiktionalität systematisch berücksichtigt, konkretisiert Searles Konzept der fehlenden Täuschungsabsicht. Die Selbstanzeige des fiktionalen Werks ist als eine "Entblößung seiner selbst"<sup>78</sup> mit Hilfe eines "Signalrepertoire(s)"<sup>79</sup> anzusehen, das Iser jedoch nicht systematisch rekonstruiert. Er macht auch keine Aussagen über eine mögliche Selbstanzeige nichtfiktionaler Texte; hier besteht also ebenfalls Explikationsbedarf. Vor allem aber reduziert das Konzept der Selbstanzeige die Fiktionalisierungshandlung auf die Produzent(inn)enseite, ohne nach den parallelen (bzw. auch nicht parallelen) Prozessen auf Rezipient(inn)enseite zu fragen.

### 3.2. Kointentionale Fiktionalisierungsoperationen

Eine von diesem Problem ausgehende Modellierung fiktionaler Kommunikation (qua Relation von Produktions- und Rezeptionsseite) hat bereits Landwehr<sup>80</sup> (1975) entworfen, da für ihn Kommunikation erst durch den "kointentionalen Akt der Rezeption"<sup>81</sup> zustande kommt. Er betrachtet Fiktionen als kodierte Formen von Fiktivität, so dass er Prozesse der Fiktivierung zu beschreiben versucht. Sie implizieren, dass ProduzentInnen sowie RezipientInnen "ihre kommunikative Rolle intentional verändern"<sup>82</sup> und sie in eine uneigentliche umdeuten. Damit integriert Landwehr Hamburgers darstellungsbezogene Theorie ebenso wie das narratologische 2-Ebenen-Modell von Autor(in) und Erzähler(in), allerdings nicht auf textimmanenter, sondern auf pragmatischer Ebene: Die Umdeutungsoperation bezieht sich nicht auf Textinhalte, sondern auf die Referenzbereiche, die ihnen zugeordnet werden. Den normalerweise im jeweils gültigen Wirklichkeitsmodell als real oder unreal, möglich oder unmöglich betrachteten Denotaten werden im Rahmen von Fiktionen andere Seinsmodi zugeschrieben:

"Die Setzung des Realen als unreal, des Möglichen als unmöglich fiktiviert einen Referenzbereich ebenso wie die Setzung des Irrealen als möglich, des Unmöglichen als notwendig etc."<sup>83</sup>

Landwehr rekonstruiert in seinem Umdeutungsmodell die semantische Ebene unter

---

<sup>77</sup> S. 24, 33, 36-38.

<sup>78</sup> S. 35.

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Jürgen Landwehr, *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*, München 1975.

<sup>81</sup> S. 72.

<sup>82</sup> S. 164.

pragmatischer Perspektive, da beim Schreiben oder Rezipieren von Fiktionen Referenzbereiche, "die als nicht-wirklich bewusst sind, zu quasi-wirklichen"<sup>84</sup> umgedeutet werden. Damit überwindet er auch die These der Null-Denotation von Fiktionen, die nicht nur in semantischen (s.o.), sondern auch in einigen pragmatischen Fiktionalitätstheorien vertreten wird<sup>85</sup>. Fiction i.S. von kodierter Fiktivität bedeutet nach Landwehr also die intentionale Umdeutung der Produzentenrolle, der Rezipientenrolle und / oder einzelner Referenzbereiche. Damit vermag Landwehr die Handlungen, die dem semantischen wie dem narratologischen Fiktionsmodell zugrunde liegen, plausibel zu erklären als Wechsel der Einstellungen von Kommunikationsteilnehmern, die nicht auf Texteigenschaften zu reduzieren sind. Landwehr beschreibt allerdings nicht, wie kointentionale Umdeutungsoperationen auf Rezipient(inn)enseite zustande kommen können.

Diese Frage geht Eco (1994) mit dem Konstrukt des "Fiktionsvertrag(es)"<sup>86</sup> zwischen Autor und Leser an:

"Die Grundregel jeder Auseinandersetzung mit einem erzählenden Werk ist, daß der Leser stillschweigend einen Fiktionsvertrag mit dem Autor schließen muß, der das beinhaltet, was Coleridge >the willing suspension of disbelief<, die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit nannte. Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt."<sup>87</sup>

Statt Lüge, Täuschung oder Illusion nimmt das Fiktionsbewusstsein<sup>88</sup> die Existenz in einer fiktionalen Welt an, die nicht den Komplexitätsgrad einer möglichen Welt erreicht<sup>89</sup>, sondern immer Teile realer Welt ausleiht. Unter dem Aspekt von Fiktionalisierungshandlungen erklärt Eco die fließenden Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit, wie sie semantische Analysen offen legen. So postuliert er, dass Fiktionen nur entstehen, weil der Autor (oder die Autorin) "Aspekte der wirklichen Welt ausleiht"<sup>90</sup> und sie durch Erfundenes ergänzt. Insofern basieren

<sup>83</sup> S. 170.

<sup>84</sup> S. 164.

<sup>85</sup> Vgl. Ada Wildekamp u.a. (wie Anm. 25); Siegfried J. Schmidt, "Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse", in: *Poetics* 8/1979, S. 525-546; hier: S. 535.

<sup>86</sup> Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur* (Norton-Lectures 1992-93). Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, München-Wien 1994, S. 103.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Nach Schlaffer entstand dieses Bewusstsein der Fiktionalität erstmals in der hellenistischen Lesekultur (vgl. Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen* (wie Anm. 12), S. 45). Jauß führt aus, dass sich erneut im 12. Jahrhundert mit dem Artusroman neben einer kirchlichen Kritik am Fiktiven zugleich ein Wissen um Fiktionen etabliert (vgl. H. R. Jauß, "Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität" (wie Anm. 12), S. 428. Zur Entstehung des Fiktionsbewusstseins im 18. Jahrhundert vgl. Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit* (wie Anm. 12).

<sup>89</sup> Vgl. dazu auch Donatus Thürnau, *Gedichtete Versionen von Welt* (wie Anm. 48), S. 29.

<sup>90</sup> Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen* (wie Anm. 86), S. 99.

Fiktionen "parasitär auf der wirklichen Welt"<sup>91</sup>, denn diese dient der fiktionalen Welt als Hintergrund im gestaltpsychologischen Sinn. Peter Schneiders Ausführung, die fingierte Figur des Lenz sei teilweise ihm selbst, teilweise ihm bekannten, also realen Personen ähnlich und teilweise erfunden, stimmt mit dieser These vollständig überein. Wie schon Iser zeigte, sind Fiktionen keineswegs das absolute Gegenteil von Realität, reine Irrealität also, sondern eine Mischung aus Realität und Irrealität. Nach Eco erhalten die von Fiktionen erzeugten Inhalte produzenten- wie rezipientenseitig den Status der Existenz-Präsupposition<sup>92</sup> zugesprochen. Das Existenzpostulat ist - ebenso wie die Annahme einer Differenz von Autor und Erzähler - die positive Folge suspendierter Ungläubigkeit auf Rezipient(inn)enseite. Ähnlich wie Eco modelliert Rusch die Fiktionalisierungsoperation als Quasi-Referenzialisierung, z.B. durch Referenz in fiktionalen Welten, und als Quasi-Ontologisierung durch Existenz-Präsupposition in Quasi-Welten<sup>93</sup>. Ausdrücklich weist er auch darauf hin, dass Fiktionen durchaus eine partielle Faktualisierung gestatten. Weitergehend sieht der Fiktionsvertrag sensu Eco vor, dass "alles, was im Text nicht ausdrücklich als verschieden von der wirklichen Welt erwähnt oder beschrieben wird"<sup>94</sup>, als mit dieser Welt übereinstimmend verstanden werden soll. Insofern implizieren Fiktionen Faktualität. Unerklärt bleibt bei Eco allerdings noch, wie der Fiktionsvertrag zustande kommt.

Die Antwort versucht Schmidt (1972) mit einer umfassenden Modellierung der Konventionen, die die Grundlage des sog. Fiktionsvertrages darstellen. Dabei geht er davon aus, dass literarische Kommunikation als ein eigenes gesellschaftliches Teilsystem anzusehen ist, das nach anderen Normen funktioniert als alle anderen kommunikativen Teilsysteme<sup>95</sup>. Nach Schmidt gilt in außerliterarischer Kommunikation, die wir unter der Werkkategorie

---

<sup>91</sup> Ebd. S. 124.

<sup>92</sup> Vgl. Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen* (wie Anm. 86), S. 133.

<sup>93</sup> Vgl. Gebhard Rusch, "Fiktionalisierung als Element von Medienhandlungsstrategien", in: *Studia Poetica* 10/1997, S. 134.

<sup>94</sup> S. 112.

<sup>95</sup> Siegfried J. Schmidt, "Ist Fiktionalität eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie?" (wie Anm. 64), S. 64-68. Eine vergleichbare Argumentation findet sich auch bei Schlaffer, der in einer literaturhistorischen Studie nachweist, dass der literarische Diskurs durch die Entstehung der griechischen Philosophie als eigener Bereich der Kultur ab- und ausgegrenzt wird, weil die Produkte der Dichter den epistemologischen Prinzipien der Philosophie (Vernunft und Empirie) nicht entsprechen (Vgl. Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen* (wie Anm. 12), S. 92). Hier ist entsprechend auch Platons Kritik von Fiktionen als Lüge zu situieren (vgl. S. 57), die einem Fiktionsbewusstsein vorausging. Wie Berthold ausführt, ist die Beziehung von Fiktion und Realität erneut seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Dominanz des "newtonsch'-empirischen Weltbilds im Verlauf der Aufklärung" zum Gegensatz geworden, der eine scharfe Grenze impliziert (Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit* (wie Anm. 12), S. 65).

Non-Fiction fassen, die sog. "Tatsachenkonvention"<sup>96</sup>. Sie impliziert, dass es im Falle einer Behauptung oder Aussage möglich ist zu entscheiden, ob der Inhalt dieser Behauptung oder Aussage im Rahmen des jeweils gültigen Realitätsmodells wahr oder falsch, nützlich oder nutzlos ist. Im Falle literarischer Kommunikation wird diese Konvention von der sog. Ästhetikkonvention<sup>97</sup> dominiert, die das gegenseitig unterstellte Wissen bezeichnet, dass primär nach Normen gehandelt wird, die in der jeweiligen Situation als ästhetisch gelten: D.h. die Kriterien der Wahrheit und Nützlichkeit, die die Tatsachenkonvention bestimmen, sind irrelevant oder zumindest nachrangig<sup>98</sup>. Die Ästhetikkonvention impliziert überdies die Offenheit für verschiedene Lesarten (Polyvalenzkonvention). Schmidt führt also die intuitiv als natürlich verstandene Dichotomie von Fiktion und Wirklichkeit zurück auf die Sozialisation<sup>99</sup> in zwei prinzipiell unterschiedenen Diskursen, welche von soziokulturellen, mithin dem historischen Wandel unterliegenden Konventionen geregelt werden, die bei Produktion und Rezeption von Fiction und Non-Fiction jeweils unterschiedliche Einstellungen bedingen. M.a.W.: Die Zuschreibung der Kategorie der Fiktionalität durch Leserinnen oder Leser ist das Ergebnis einer rezeptionsseitigen Aktivität nach den Bedingungen der Fiktionalitätskonvention<sup>100</sup>. Literarische Kommunikation bindet Schmidt nicht an eine literarische Sprache, sondern an ästhetische Normen multipler Ausprägung, also etwa auch realistischer Art. Der Akt der Kombination von Realem und Irrealem (sensu Iser, s.o.) müsste also im Falle von Fiktionen nach ästhetischen Prinzipien vorgenommen werden<sup>101</sup>, z.B. nach dem linearen, auf Versöhnung von Ich und Welt hin angelegten Handlungsmuster des Bildungsromans<sup>102</sup>, das augenscheinlich auch den kompositorischen Hintergrund von Schneiders Erzählung bildet.

---

<sup>96</sup> Siegfried J. Schmidt, *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1991, S. 112-116.

<sup>97</sup> Ebd. S. 116-121, 172-188.

<sup>98</sup> Ein ähnlicher Ansatz bezüglich des Realitätsanspruchs findet sich bei Hans Ulrich Gumbrecht, "Fiktion und Nichtfiktion", in: Helmut Brackert / Eberhard Lämmert (Hg.), *Funk-Kolleg Literatur*, Frankfurt am Main 1977, S. 188-209.

<sup>99</sup> Vgl. Siegfried J. Schmidt, "Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse" (wie Anm. 85), S. 528. Zur Sozialisation im literarischen Diskurs vgl. Michael Charlton, "Rezipientenaktivitäten beim Lesen, Zuschauen und Zuhören", in: Bodo Franzmann / Werner D. Fröhlich / Hilmar Hoffmann / Balz Spörri / Rolf Zitzlsperger (Hg.), *Auf den Schultern von Gutenberg. Medienökologische Perspektiven der Fernsehgesellschaft*, Berlin 1995, S. 5-33; Hartmut Eggert / Christine Garbe, *Literarische Sozialisation*, Stuttgart 1995.

<sup>100</sup> Vgl. Siegfried J. Schmidt, "Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse" (wie Anm. 85), S. 555, 529.

<sup>101</sup> Die These, dass Fiktionen nach eigenen Kompositionsprinzipien strukturiert sind, vertritt auch Schlaffer, vgl. Ders., *Poesie und Wissen* (wie Anm. 12), S. 128.

<sup>102</sup> Zum narrativen Muster des Bildungsromans als „Progressionsmodell individueller Selbstvervollkommnung“ einer Versöhnung mit der Natur, vgl. Wilhelm Vosskamp, „*Perfectibilité* und Bildung. Zu den Besonderheiten des deutschen Bildungskonzepts im Kontext der europäischen Utopie- und Fortschrittsdiskussion“, in: Siegfried Jüttner / Jochen Schlobach (Hg.), *Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt*, München 1992,



Geäußerte Texte fasst Schmidt mit Weinrich auf als "eine Menge von Instruktionen an Kommunikationspartner"<sup>103</sup>. Kointentionale Rezeption sensu Landwehr wird möglich, da sich die intendierte Diskursform in "kommunikationssteuernden Symbolen und Signalen"<sup>104</sup> manifestiert. Damit ist im Fall von Fiktionen nicht die Festlegung auf eine bestimmte Lesart gemeint, sondern die Indikation der beiden prinzipiellen Diskurstypen, des Tatsachendiskurses bzw. des literarischen Diskurses. Solchen produzentenseitigen Signalen der Fiktionalität (oder der Nichtfiktionalität) entsprechen auf Rezipient(inn)enseite komplementäre, durch medienbezogenes Wissen erworbene Kriterien, die durchaus unterschiedlich differenziert sein können, wie die Untersuchung von Wildekamp u.a. zeigt (s.o.). LiteraturwissenschaftlerInnen kennen Produktionskonventionen und wissen z.B., dass "gerade die großen Romanautoren (...) belustigt dem Interpreten zuhören (würden), der ihre direkten Äußerungen als Erzähler auf ihre reale Existenz umzumünzen versuchte"<sup>105</sup>. Diese Einstellung aber setzt auf Rezeptionsseite die Kategorisierung als Fiction voraus. Daher ist Rusch<sup>106</sup> zuzustimmen, dass Fiktionalisierung als kognitive Operation abhängig ist vom (textexternen) Welt- und Medienwissen der Rezipientinnen und Rezipienten, z.B. über Genres, Titel, Autoren sowie über formale und stilistische, aber auch narrative Merkmale. Eine systematische Explikation solcher Merkmale, die die Basis für rezeptionsseitige Kriterien bilden, scheint allerdings höchst schwierig und steht daher größtenteils noch aus.

Eco kommentiert die Schwierigkeiten bei der Bestimmung eindeutiger inhaltlicher oder formaler Fiktionssignale mit der lapidaren Feststellung, dass es "keine unumkehrbaren Fiktionssignale gibt – außer wenn Elemente des Paratextes ins Spiel kommen"<sup>107</sup>. Als Elemente des Paratextes nennt er, wie auch Rusch, Titel, Gattungsangaben, Autor(inn)ennamen und Einleitungsformeln. Zu letzteren ist u.E. neben dem "Es war einmal..." des Märchens<sup>108</sup> für kontemporäre Texte v.a. die juristische Entlastungsformel zu zählen<sup>109</sup>, die dem eigentlichen Text vorangestellt ist. Hinzuzufügen wären außerdem Motti,

---

S. 134-146; hier S. 124.

<sup>103</sup> Siegfried J. Schmidt, "Ist Fiktionalität eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie?" (wie Anm. 64), S. 63.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, unv. Aufl., Stuttgart<sup>8</sup>1993, S. 50.

<sup>106</sup> Vgl. Gebhard Rusch, "Fiktionalisierung als Element von Medienhandlungsstrategien" (wie Anm. 93), S. 135.

<sup>107</sup> Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen* (wie Anm. 86), S. 166.

<sup>108</sup> Vgl. 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, hier S. 1108.

<sup>109</sup> Vgl. Wiklef Hoops, "Fiktionalität als pragmatische Kategorie" (wie Anm. 38), S. 284.

verlegerische Peritexte und Waschzettel<sup>110</sup>. Nur auf dieser pragmatischen Ebene sind eindeutige Zuordnungen zu Fiction bzw. Non-Fiction zu erwarten. Derart fungiert die Gattungsbezeichnung "Erzählung" in Schneiders *Lenz* als entscheidender und eindeutiger Hinweis auf die Anwendung der Fiktionalitätskonvention, daneben auch ein Zitat aus Büchners *Lenz* als Motto<sup>111</sup>, das auf die Ansiedlung des Protagonisten im literarischen Diskurs verweist. Diese dem Text vorangestellten pragmatischen Signale, und nicht formale Merkmale, sind es, die in diesem Fall Erzähltheoretiker und –theoretikerinnen veranlassen, die "Stimme"<sup>112</sup>, die erzählt, nicht Schneider selbst, sondern einem (weder formal noch inhaltlich manifesten) unpersönlichen Erzähler zuzurechnen, der die Erlebnisse des Protagonisten aus der Innenperspektive zu berichten vermag. Diese Differenz von Autor und Erzählstimme ist jedoch, so lässt sich aus pragmatischer Perspektive feststellen, ein Konstrukt von (narratologisch geschulten) RezipientInnen aufgrund wissenschaftlicher Rezeptionskonventionen, die auf dem Wissen um Produktionskonventionen sowie einer Generalisierung manifester fiktiver Erzählerfiguren basieren. Falls eine textinterne Erzählerfigur inhaltlich eindeutig von der realen Person des Autors abweicht, etwa durch ein anderes Geschlecht, andere physiognomische Eigenschaften oder einen anderen Namen wie im Falle der *Blechtrommel*, so kann diese Differenz als pragmatisches Signal der Fiktionalität betrachtet werden, weil sie nur durch Rückgriff auf Paratext und externes Wissen festzustellen ist. Dies gilt erst recht für Differenzen zwischen Autor und Erzählstimme, die an (zu rekonstruierenden) Einstellungen und Weltwissen<sup>113</sup> oder sprachlichen Qualitäten<sup>114</sup> festzumachen sind. Irreale Eigenschaften einer manifesten Erzählerin oder eines manifesten Erzählers, wie etwa Oskars stimmliche Kräfte, fungieren zudem als Fiktionssignal auf inhaltlich-semantischer Ebene wie andere irreale Personen, Objekte oder Eigenschaften auf der Figurenebene auch.

Der wichtigste Fortschritt der pragmatischen Fiktionalitätstheorien besteht also zusammenfassend darin, dass sie ein hohes Erklärungspotential für Rezeptionsphänomene,

---

<sup>110</sup> Vgl. Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987 (*Paratexte*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt – New York 1992).

<sup>111</sup> *Lenz* S. 5.

<sup>112</sup> Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung* (wie Anm. 60), S. 151-188; S. 245-248.

<sup>113</sup> Vgl. das Beispiel des *Tristram Shandy*. Wie Lämmert nachweist, spielt hier der Autor in einer raffinierten Komposition mit der mangelnden Souveränität des Erzählers, so dass die tatsächliche Souveränität Sternes mit der fingierten Unsicherheit der Erzählinstanz differiert (vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (wie Anm. 104).

<sup>114</sup> Vgl. etwa die altväterliche, überlegenes Wissen und Autorität demonstrierende Sprache des Erzählers in den *Buddenbrooks*, die von anderen Texten und Äußerungen Thomas Manns abweicht (vgl. Jochen Vogt, *Aspekte*

wie z.B. das "Fiktionserlebnis" sensu Hamburger, bieten, die nicht als reine Texteigenschaften zu fassen sind. Vor allem die Einbeziehung soziokulturell determinierter und dem historischen Wandel unterworfenen Kommunikationskonventionen und deren Präzisierung durch Schmidt, Barsch und Rusch sind grundlegend für ein Verständnis des (konventionellen) Umgangs mit Fiktionen. Mit Landwehr, Iser und Eco wird andererseits die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt der Fiktion verständlich, da diese sich eben nicht als identisch mit Fiktivität bzw. Irrealität erweist. Die Schwäche der bisherigen pragmatischen Modellierungen liegt in einer unzureichenden Berücksichtigung der Signifikantenseite unter darstellungsbezogen-formaler Perspektive, so dass eine integrative Modellierung aller Ebenen (von der pragmatischen Perspektive her) noch aussteht.

#### **4. Fiktionssignale pragmatisch:**

##### **Ein Drei-Perspektiven-Modell zur Analyse von Fiction und Non-Fiction**

Pragmatische Theorien können folglich zwar die traditionell dichotome Zuordnung von Texten zu den Fiktionalitätsgenres einerseits und den Realitätsgenres andererseits erklären und rekonstruieren, sie bedürfen aber des Rückgriffs auf die textbezogenen Fiktionalitätsmodelle, um das Signalrepertoire, das die jeweilige Kategorie indiziert, zu präzisieren.

##### **4.1. Die pragmatische Perspektive als vorgeordneter Rahmen für semantische und syntaktische (Text-)Aspekte**

Eine integrative Modellierung von Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen sollte daher die pragmatische Perspektive der semantischen wie der darstellungsbezogenen Perspektive vorordnen, da nur erstere es erlaubt, das implizite Wissen über Produktions- und Rezeptionskonventionen sowie konkrete Produktions- bzw. Rezeptionsituationen mitzubedenken. Fiktionalität ist dann nicht als Eigenschaft eines Textes, sondern als Werkkategorie zu konzipieren, die ein Autor oder eine Autorin mit einem Text intendiert, und die ein Leser oder eine Leserin diesem Text im Falle kointentionaler Rezeption zuschreibt<sup>115</sup>.

In Anlehnung an die pragmatischen Modellierungen gehen wir deshalb davon aus, dass Fiktionalisierungsoperationen, wie sie sich in Fiktionssignalen manifestieren (bzw. durch diese indiziert werden), eine intentionale Umdeutung der Rolle von LiteraturprozentInnen wie

---

*erzählender Prosa* (wie Anm. 23), S. 52.

RezipientInnen sowie des Seinsmodus der im Text genannten Personen, Objekte und Sachverhalte implizieren<sup>116</sup>. M.a.W. erfolgt eine Umdeutung des jeweils gültigen Realitätsmodells, das wir mit Landwehr durch die Unterscheidung der Seinsmodi des Realen und des Irrealen sowie des Möglichen und des Unmöglichen charakterisieren. Personen halten bestimmte Objekte oder Sachverhalte für real oder für unreal, wobei ihnen irrealer Objekte oder Sachverhalte entweder möglich (z.B. die Figur des Lenz) oder unmöglich (z.B. die Stimme des Oskar Matzerath) erscheinen können. Im Falle der Produktion oder Rezeption von Fiction unrealisieren die Kommunikationsteilnehmer die eigene Rolle: Autor(inn)en werden zu Erzähler(inn)en, deren Diskurs von ihren tatsächlichen Eigenschaften, Auffassungen, Einstellungen, Gefühlen und sprachlichen Ausdrucksweisen abweichen kann. Leser(inn)en suspendieren ihr reales Selbst und sind bereit, durch Dekodierung und Visualisierung<sup>117</sup> eine kleine Welt zu rekonstruieren, auch wenn einzelne Aspekte mit ihrem Realitätsmodell kollidieren: Sie sprechen auch Personen, Objekten und Sachverhalten, die sie eigentlich für unreal halten, (zumindest vorübergehend) den Seinsmodus möglicher Existenz zu und kombinieren sie mit Aspekten, die ihrem gängigen Weltbild entsprechen. Kurz: Sie attribuieren der durch die Lektüre von Fiktionen konstruierten Welt einen Sonderstatus, der den "suspension of disbelief" (Coleridge) impliziert.

Die Vorgehensweise von Oliver Sill bei der literaturwissenschaftlichen Verarbeitung von Schneiders *Lenz* erweist sich von diesem Rahmen aus gesehen als kontraindentional, da er nicht eine fiktionale Welt rekonstruiert, sondern die Textinhalte auf Wirklichkeitsentsprechung hin analysiert. Dieses Überschreiten der Fiktionalitätskonvention betrachten wir einerseits als unkonventionell, andererseits als Teil einer kritisch-konstruktiven Medienkompetenz (s.u. 5.), die allerdings das Wissen um Fiktionen und deren konventionelle Rezeption voraussetzt und daher nur unter Vorordnung der Pragmatik erfolgen kann. Von der vorgeordneten pragmatischen Rahmenperspektive aus sind dann Texte oder Medienprodukte durchaus auch auf inhaltlich-semantischer wie auf darstellungsbezogen-formaler Ebene zu analysieren, allerdings mit veränderten Funktionsbestimmungen für die Fiktions- bzw. Realitätssignale auf diesen Ebenen.

---

<sup>115</sup> Damit verbunden ist die Einsicht, daß Silles Rezeptionsweise eine kontraindentionale ist (s.u.).

<sup>116</sup> Jürgen Landwehr, *Text und Fiktion* (wie Anm. 80), S. 180.

<sup>117</sup> Vgl. Victor Nell, *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*, London 1988, S. 6-9, 54-80.

Eine von der Pragmatik her analysierte Textsemantik kann zur Identifikation inhaltsbezogener Fiktions-signale und zugleich zur Bestimmung von Graden der Fiktivität dienen, die tendenziell zu einem Kontinuum fiktionaler Werke führt, dessen Grenzen zu nichtfiktionalen Werken hin offen sind<sup>118</sup>. Die Semantik von der Pragmatik her lesend, ist der Protagonist in Schneiders Erzählung als ein kommunikationssteuerndes Signal des Autors aufzufassen, das - wohlgedenkt neben anderen, eindeutigeren Signalen, wie der Gattungsbezeichnung - Leser(innen) veranlassen soll, den Text als Fiktion zu rezipieren, und den Autor von der Verpflichtung auf die Tatsachenkonvention entbindet, d.h. von den Kriterien der Wahrheit und der Nützlichkeit befreit. Selbst wenn eindeutig fiktive Textinhalte, wie etwa irrealer Personen oder Objekte, aber auch Über- oder Untertreibung realer Eigenschaften oder die irrealer Kombination realer Eigenschaften die Fiktionalität eines Textes anzeigen, bleibt die Frage nach der Realitätsnähe oder -ferne der dargestellten Inhalte i.S. des Grades an Fiktivität bestehen, m.a.W.: Die Fiktion *Lenz* kann bis auf den Schluss als realitätsnah eingestuft werden, der Schluss als eher realitätsfern. Da wir fiktionale Medienprodukte mit Iser und Eco als Verknüpfung des Realen mit einem Irrealen auffassen, können wir nach Unterschieden im jeweiligen Mischungsverhältnis fragen und etwa einen historischen Roman als relativ realitätsnah, eine phantastische Erzählung als relativ realitätsfern einstufen. So indiziert z.B. die irrealer Fähigkeit Oskar Matzeraths, Glas zu zersingen<sup>119</sup>, die Fiktivität dieses Ich-Erzählers und damit die Fiktionalität seiner (de facto von Günter Grass verfassten) Rede. Die Inhalte dieses Erzähldiskurses sind als überwiegend realitätsnah zu beurteilen. Hier wird die konsequente Unterscheidung der Fiktionalität (als Werkkategorie) und der Fiktivität (i.S. der Irrealität als Indikator für Realitätsferne) wesentlich für eine differenzierte Analyse der unterschiedlichen Textebenen.

Von einer vorgeordneten pragmatischen Kategorisierung aus lässt sich ebenso eine von der Semantik unabhängige Analyse der darstellungsbezogen-formalen Produkteigenschaften vornehmen, die einerseits nach Fiktionsindikatoren im Bereich der Darstellung oder des Vermittlungsmodus fragt und andererseits - im Sinne der Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen - zwischen realistischen und nonrealistischen Darstellungsweisen differenziert. Diese sind ebenfalls als Pole eines Kontinuums zu konzipieren, weil auch hier die Grenzen zwischen Fiction und Non-Fiction prinzipiell offen sind. Realismus wird hier als

---

<sup>118</sup> Die These kontinuierlicher Übergänge hinsichtlich des Wirklichkeitsgehalts entwickelt u.W. erstmals Wulf Hoops, "Fiktionalität als pragmatische Kategorie" (wie Anm. 39), S. 299.

<sup>119</sup> Vgl. Günter Grass, *Die Blechtrommel* (wie Anm. 27), S. 130-132.

Darstellung von Außenwelt und nach Kompositionsprinzipien der Außenwelt bestimmt, wie sie etwa im Mimesis-Konzept<sup>120</sup> impliziert sind, während Non-Realismus die Annäherung an Prinzipien der Ästhetik und der Selbstreferenz (sowohl des Subjekts als auch des Mediums) bezeichnet. Dabei können die Analysen von formaler und inhaltlicher Ebene zu unterschiedlichen Kategorisierungen und in der Kombination zur Feststellung gradueller Abstufungen führen.

Damit ist unter semiotischer Perspektive auf höchstem Abstraktionsniveau auch für die Fiktionalitätsdiskussion die konsequente Pragmatisierung vollzogen, wie sie für die Entwicklung der Linguistik, Wissenschaftstheorie, (analytischen) Philosophie etc. im 20. Jahrhundert generell festzustellen ist. Denn die darstellungsbezogenen und narratologischen Ansätze lassen sich im semiotischen Modell unter der Syntaktik-Kategorie subsumieren<sup>121</sup>. Die ursprüngliche Konzeption des semiotischen Modells geht (von Peirce bis Morris in Entsprechung zu Wittgenstein (I)<sup>122</sup>) von einer sachlogischen Vorordnung und gegenseitigen Fundierung der kategorialen Ebenen Syntaktik, Semantik, Pragmatik aus. Diese strukturelle Axiomatik hat sich aber mit dem Einsetzen differenzierterer erfahrungsorientierter bzw. empiriewissenschaftlicher Analysen der Zeichenverwendungsprozesse (von der Philosophie der normalen Sprache über die Sprechakttheorie bis zur Pragmalinguistik generell in Entsprechung zu Wittgenstein (II)<sup>123</sup>) nicht aufrechterhalten lassen. Vielmehr hat sich dadurch die Vorordnungsrelation umgekehrt in die Sequenz Pragmatik, Semantik, Syntaktik. D.h., die pragmatischen Rahmenbedingungen stellen die entscheidende Basis für die davon abhängigen Semantikategorien und -prozesse dar, die wiederum die bestimmenden Rahmenbedingungen für syntaktische Kategorien bzw. Prozesse abgeben. Die systematisierende Analyse der historischen Entwicklungen in der literaturtheoretischen Fiktionalitätsdiskussion führt also ebenfalls zu dieser pragmatischen Wende und Grundstruktur, hier speziell für das Problem der Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen.

#### **4.2. Modell einer integrativen Perspektiven- bzw. Ebenen-Kombination**

Als Konsequenz dieser historisch-systematischen Rekonstruktion der bisherigen literaturtheoretischen Diskussion ergeben sich somit drei Perspektiven bzw. Ebenen für Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen (vgl. Abb. 1), wobei die Vorordnung der Pragmatik zu folgenden Explikationen führt:

---

<sup>120</sup> Zur ursprünglich auf Platos Theorie der Darstellungsmodi zurückgehenden Opposition von Mimesis und Diegese im Sinne von engl. showing vs. telling vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung* (wie Anm. 60), S. 201 f.

<sup>121</sup> Vgl. z.B. das Konzept der Geschichtengrammatik in Textlinguistik und Psychologie (Vgl. Norbert Groeben, *Leserpsychologie: Textverständnis – Textverständlichkeit*, Münster 1982, S. 50 ff.).

<sup>122</sup> Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Nachdruck der ersten Auflage, Frankfurt am Main 1994.

<sup>123</sup> Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1967.

Die **pragmatische Perspektive** nimmt die Werk- oder Textkategorie **Fiction bzw. Non-Fiction** in den Blick, die von Autor(inn)en intendiert, im Text durch kommunikationssteuernde Signale indiziert und (im idealtypischen Fall) von Rezipient(inn)en dem Text kointentional zugeschrieben wird. Die Unterscheidung der Textkategorie erfolgt traditionell dichotom (entweder Fiction oder Non-Fiction). Die Kategorie Non-Fiction impliziert den Anspruch auf Wirklichkeitsentsprechung, während die Kategorie Fiction diesen Anspruch suspendiert, um sich auf die bloße "Existenz-Präsupposition" sensu Eco oder die Umdeutung in den Seinsmodus des real Möglichen sensu Landwehr zu beschränken.

Die **inhaltlich-semantische Perspektive** thematisiert die Beurteilung des Texts im Hinblick auf Produktinhalte. Hier sind als Pole **wirklichkeitsnahe** bzw. **wirklichkeitsferne Inhalte** anzusetzen, die einerseits als Realitäts- bzw. Fiktionsindikatoren fungieren und andererseits den Grad an Wirklichkeitsentsprechung indizieren. Während z.B. Sill Schneiders *Lenz* als "Wirklichkeitsaussage" dekuviert und sich dabei über autorseitige Signale einer intendierten Fiktionalität hinwegsetzt, kommt eine Analyse mit unserem Modell zu einem differenzierteren Urteil: Unter pragmatischer Perspektive erfolgt die Kategorisierung als Fiction, zugleich ergibt sich die Möglichkeit, dass auch Fiktionen realitätsnah sein können, handelt es sich doch um Mischungen aus einem Realen und einem Imaginären, also Irrealen, wobei die jeweiligen Mischungsverhältnisse den Grad an Wirklichkeitsnähe bestimmen. Im Gegensatz zu Sill betrachten wir die semantische Ebene nicht losgelöst von der Pragmatik, sondern innerhalb des Rahmens der pragmatischen Perspektive (und abhängig von diesem Rahmen).

Die **darstellungsbezogen-formale Perspektive** rückt Aspekte der Vermittlung, z.B. sprachliche Eigenschaften, Erzählstrategien, kompositorische Prinzipien in den Mittelpunkt der Betrachtung. Wir bezeichnen sie daher auch als **Vermittlungsmodus**. Im Hinblick auf die Thematik der Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen ist hier nicht primär nach ästhetischen, sondern nach **realistischen** und **non-realistischen Darstellungsweisen** zu fragen, deren Beschreibung im einzelnen noch zu leisten ist, die aber als Kontinuum zu verstehen sind. So kann die eher alltagsnahe Sprache des *Lenz* als Signal einer realistischen Darstellungsweise betrachtet werden, während der geringe Anteil an direkter Rede eher dem Pol des Non-Realistischen zuzuordnen ist.

Die Unterscheidung der drei Ebenen erlaubt es, Schmidts Hypothese der kommunikationssteuernden Signale inhaltlich konkret zu füllen, denn unter allen drei Perspektiven lassen sich **Fiktionssignale**, aber auch **Realitätssignale** i.S. von Signalen der Realitätsgenres konkretisieren. Dabei sind eindeutige von uneindeutigen Signalen zu unterscheiden; die ersteren werden wir **Merkmale**, letztere **Indikatoren** nennen. Auf **pragmatischer Ebene** fungieren Elemente des Paratextes, v.a. Gattungsbezeichnungen, als kommunikationssteuernde Merkmale, zeigen also in eindeutiger Weise die intendierte Textkategorie an. Während "(Auto-)Biographie" gemeinhin als Realitätsgenre und damit als Non-Fiction gilt<sup>124</sup>, ist der Untertitel "Roman" ein eindeutiges Fiktionssignal, also ein Merkmal für Fiction. Auf inhaltlich-semantischer Ebene, also der Ebene der **Produktinhalte**, fungieren auffallend irrealer, also deutlich fingierte Figuren oder Personeneigenschaften, wie z.B. Grenouilles übermenschlicher Geruchssinn in Süskinds *Parfum*<sup>125</sup>, als Fiktionsindikatoren, nicht aber als notwendige oder gar hinreichende Merkmale für Fiktionalität. Als Realitätssignale wären auf dieser Ebene komplementär eindeutige und verifizierbare Orts-, Zeit- und Quellenangaben zu nennen, da diese den Bezug auf externe Realität und damit den Anspruch der Wirklichkeitsentsprechung indizieren. Auf darstellungsbezogen-formaler Ebene oder der Ebene des **Vermittlungsmodus** fungiert eine Erzählerfiktion, wie etwa der Ich-Erzähler Oskar in Grass' *Blechtrommel*, als Indikator für Fiktionalität. Diese wird auch angezeigt durch ästhetische Kompositionsprinzipien der Korrespondenz (z.B. wiederkehrende Leitmotive) oder bestimmte narrative Muster, während ein Textaufbau, der sich an realen Gegebenheiten wie Zeit und Raum orientiert, tendenziell ein Realitätssignal darstellt.

Zur systematischen Erfassung von Fiktions- bzw. Realitätssignalen ist eine Binnendifferenzierung der Inhalts- wie der Modusseite sinnvoll. Laucken (1989) hat die drei Dimensionen der 'Körper-', 'Lebens-' und 'Geisteswelt' als metatheoretische Systematisierung eingeführt<sup>126</sup>, die sich auf die Modellierung von Medienprodukten übertragen lässt. Dabei expliziert er Körperwelt als materiale Welt und Welt der Reize<sup>127</sup>, die

---

<sup>124</sup> Veränderungen beim autobiographischen Erzählen im 20. Jahrhundert beschreibt Sill (Vgl. Oliver Sill, "Fiktion des Faktischen" (wie Anm. 11), S. 99). Auch Holdenried konstatiert Annäherungen von Autobiographie und Roman (Vgl. Michaela Holdenried, "Einleitung", in: dies. (Hg.), *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, Berlin 1995, S. 18.)

<sup>125</sup> Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich 1985.

<sup>126</sup> Vgl. Uwe Laucken, *Denkformen der Psychologie. Dargestellt am Entwurf einer Logographie der Gefühle*, Bern 1989.

<sup>127</sup> S. 84-86.



sich mit den Gesetzen der Naturwissenschaften erfassen lässt. Lebenswelt bezeichnet nach Laucken die Welt des Erlebens und Handelns<sup>128</sup>, Geisteswelt bezieht sich auf kognitive Phänomene<sup>129</sup>. In Anlehnung an Laucken bedienen wir uns bei der Binnendifferenzierung von Realitäts- und Fiktionssignalen dieser Systematisierung, wobei wir – nicht zuletzt, um Unterschieden in der inhaltlichen Ausfüllung der drei Welten Rechnung zu tragen, – diese bezeichnen als materiale Welt, Erlebenswelt und Geisteswelt. Entsprechend bezeichnen wir als **Produktinhalte der materialen Welt** die materialen Gegebenheiten, die ein Medienprodukt vermittelt (z.B. Aussehen, physiologische Eigenschaften), als **erlebensweltliche Produktinhalte** das Empfinden, Erleben und Handeln der Figuren und als **geistesweltliche Produktinhalte** die in einem Text oder Medienprodukt repräsentierten Theorien und Modelle (z.B. Menschenbildannahmen, Gesellschaftsentwürfe). Diese Produktinhalte werden entsprechend im Kognitionssystem des/r RezipientIn (mehr oder weniger) repräsentiert. Was die Ebene des Vermittlungsmodus angeht, so beschränkt sich dieser im Falle des Printmediums auf die Geisteswelt, da Prozesse des Dechiffrierens und Dekodierens Voraussetzung der Rezeption sind. Der **geistesweltliche Vermittlungsmodus** bezieht sich auf Qualitäten der Informationsvermittlung mit Hilfe der Sprache.

Das Differenzierungs- und Integrationspotential des Drei-Perspektiven-Modells möchten wir abschließend an der Zusammenfassung der für Peter Schneiders *Lenz* thematisierten Aspekte verdeutlichen. Eine schematische Übersicht (vgl. Abb. 2) der angesprochenen Fiktions- bzw. Realitätssignale auf den drei Ebenen der Pragmatik, der Produktinhalte und des Vermittlungsmodus soll die Möglichkeiten einer differenzierten Analyse unter den drei Perspektiven (einschließlich der Unterscheidung der drei Welten sensu Laucken v.a. auf der Inhaltsebene) verdeutlichen.

Unter **pragmatischer Perspektive** wird *Lenz* mit dem Untertitel "Erzählung" eindeutig der Textkategorie Fiktion zugeschrieben. Der Titel selbst spricht ebenfalls für diese Kategorie, da ein intertextueller Verweis auf Büchners *Lenz* mitgelesen werden kann, welcher – verstärkt durch das Zitat aus Büchners *Lenz* als Motto - einen Hinweis auf eine Zuordnung zum literarischen Diskurs nahe legt.

Unter **inhaltlich-semantischer Perspektive** kann von einem wirklichkeitsnahen Text mit einzelnen wirklichkeitsfernen Elementen gesprochen werden, da wirklichkeitsentsprechende Ereignisse und Äußerungen des studentischen bzw. gewerkschaftlichen Milieus in Berlin bzw. Italien der späten sechziger Jahre dargestellt

---

<sup>128</sup> S. 34-48.

<sup>129</sup> S. 74-81.

werden. Dabei werden einzelne Theorien durch typisierte Personen (Repräsentanten der Proletarier bzw. der intellektuellen Avantgarde) verkörpert, der traditionellen Avantgardetheorie wird durch die Entwicklung von Lenz ein Plädoyer für Sinnlichkeit und Subjektivität entgegengesetzt. Der irrealer, aber mögliche Protagonist kann gelesen werden als Alter Ego, ja als Double<sup>130</sup> des Autors, die Erzählung als kaschierter autobiographischer Text. Zugleich ist der Protagonist eine literarische Reinkarnation des Dichters Lenz, den schon Büchner zur Verarbeitung einer gescheiterten Revolution heranzog, womit der Fiktions- und Selbstentwurfcharakter nach der gescheiterten Studentenrevolte betont wird: Reales und Imaginäres sind kopräsent. Dieser fiktive "Vorschein" des Utopischen bestimmt auch die von Sill zu Recht herausgearbeitete irrealer Harmonie des zu sich selbst gekommenen Intellektuellen mit einer fiktiven proletarischen Umwelt, die das Ende der Erzählung kennzeichnet. Diese Harmonie kann zugleich als Teilaspekt der Darstellungsweise im narrativen Muster des Entwicklungs- oder Bildungsromans<sup>131</sup> gelesen werden. Insgesamt ergibt sich auf der Ebene der Textinhalte eine große Realitätsnähe zum linksintellektuellen Milieu West-Berlins in den Jahren nach 68 mit Tendenzen zur Überschreitung der Faktizität hin zu utopischen Konzepten der Selbstverwirklichung in Harmonie mit einem fiktiv als selbstbewusst und sinnlich entworfenen Proletariat.

Unter **darstellungsbezogen-formaler Perspektive** kann zunächst das Fehlen exakter Kontextangaben beobachtet werden, aber auch ein vergleichsweise hoher Anteil an Benennungen von Außenwelt. Erlebte Rede i.S. einer Darstellung der Innensicht Dritter ist auf den Protagonisten beschränkt. Hinsichtlich der Komposition lassen sich einerseits realitätsnahe Prinzipien wie die strenge Chronologie feststellen, andererseits auch das klassische Muster des Entwicklungs- oder Bildungsromans mit einer als unrealistisch zu qualifizierenden Fortschritts- und Versöhnungsperspektive. Durch exakte Angaben zur Außenwelt einerseits und ein hohes Maß an Innensicht des Protagonisten in Form der erlebten Rede andererseits hält die Darstellungsweise in etwa die Waage zwischen Signalen des Realistischen und des Non-Realistischen.

Wie das Beispiel *Lenz* zeigt, kann ein formal überwiegend als Fiktion indizierter Text inhaltlich durchaus eher wirklichkeitsnah sein. Andererseits können sich mit realistischen Aspekten der Darstellung (i.S. einer Beschreibung von Außenwelt) durchaus einzelne wirklichkeitsferne Inhalte verbinden, wie die Italien-Episoden zeigen<sup>132</sup>, so dass *Lenz* insgesamt eine überwiegend dem Realitätspol zuzuordnende Kombination hauptsächlich wirklichkeitsnaher mit imaginären Inhalten und realistischer mit non-realistischen Darstellungsweisen repräsentiert: ein bisschen Fiktion und viel Realität im Gewand des Fiktionalen. Der Text ist, obgleich Fiktion, als wirklichkeitsnahe Erzählung konzipiert und soll zwar unter Suspendierung eines direkten Wirklichkeitsbezugs rekonstruiert werden, ist aber durchaus auch kritisch-konstruktiv auf eine bestimmte Wirklichkeit zurückbeziehbar.

---

<sup>130</sup> Zur Übertragung des Begriffs auf die Literatur vgl. Dieter Wellershoff, *Double, Alter Ego und Schatten-Ich*, Graz-Wien 1991.

<sup>131</sup> Vgl. Anm. 101.

<sup>132</sup> Vgl. *Lenz* S. 82-83.

Als Fiction erlaubt er gemäß der Polyvalenzkonvention allerdings durchaus Lesarten, die auf diesen konkreten Kontext nicht eingehen, z.B. die Lektüre als potentiell zeitlose Geschichte einer gescheiterten Liebe.

Damit löst das vorgestellte Modell unnötige und dysfunktionale Dichotomien auf, d.h. es erlaubt, im Rahmen der übergreifenden Kontrastierung von Fiction und Non-Fiction Mischformen und graduelle Abstufungen der Realitätsnähe/-ferne sowie der realistischen/nichtrealistischen Darstellung zu diagnostizieren und zu beschreiben.

## 5. Ausblick:

### Das Konzept einer kritisch-konstruktiven Medienkompetenz

Dass dieses Drei-Perspektiven-Modell nicht nur unterschiedliche Ansätze der Literaturwissenschaft zu integrieren vermag, sondern auch auf Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen in den neuen Medien anwendbar ist, zeigt ein Versuch der Rückbindung an das einleitend angesprochene *Blair Witch Project*: Die Fiktion der Herausgeberschaft eines angeblich nur gefundenen (und geschnittenen) authentischen Filmdokuments dreier Vermisster kann als Transfer eines literaturwissenschaftlich bekannten Fiktionssignals der Darstellungsebene auf die pragmatische Ebene verstanden werden. Das Muster der Herausgeberfiktion<sup>133</sup> diente in den Anfängen des Romans der Legitimation fiktionalen Erzählens, war hier aber Teil des Textes, der Erzählrahmen sozusagen. Als Beispiel sei Goethes Weltbestseller "Die Leiden des jungen Werther"<sup>134</sup> genannt. Insofern handelt es sich um ein anachronistisches Signal, das - wie viele Dementi der Fiktionalität<sup>135</sup> - konventionell als Fiktionssignal zu lesen ist. Besonders verwirrend am *Blair Witch Project* ist, dass auf pragmatischer Ebene an sich eindeutige Fiktionssignale zu erwarten sind, hier aber ein scheinbares Realitätssignal geliefert wird – so als hätte Goethes Verleger diesen lediglich als Herausgeber authentischer Briefe genannt. Insofern spielt die Vermarktung auf der Ebene des Paratextes mit einem als Realitätssignal kaschierten Fiktionssignal, das bislang konventionell textintern gebraucht wird und daher nur über Welt- und Medienwissen zu entlarven ist. Die umfassende Modellierung einer kritisch-konstruktiven Medienkompetenz wird also auch

---

<sup>133</sup> Vgl. Christoph Reinfandt, *Der Sinn der fiktionalen Wirklichkeiten. Ein systemtheoretischer Entwurf zur Ausdifferenzierung des englischen Romans vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Heidelberg 1997, S. 144-146.

<sup>134</sup> Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden hg. von Erich Trunz, Bd. VI, Hamburg 1963, S. 7).

<sup>135</sup> Vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 6), S. 35. Zur literaturhistorischen Fundierung vgl. Christan Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit* (wie Anm. 12), S. 71 f., 95.

Kriterien, die aus solchem Welt- und Medienwissen stammen, berücksichtigen müssen, was v.a. unter Rückgriff auf die entwicklungspsychologische Forschung zum Medienbewusstsein (Perceived-Reality-Forschung) möglich erscheint<sup>136</sup>

Hinzu kommt, dass die Darstellungsweise durch Verzicht auf die Standards des traditionellen (Hollywood-)Kinos und die Verwendung einer Amateurvideos angenäherten Filmtechnik extrem realistisch wirkt und in starkem Kontrast zu den irrealen Inhalten des Horrorfilms steht. Während inhaltlich Fiktionssignale überwiegen, dominieren formal Realitätssignale. Die Darstellungsebene ist also einerseits widersprüchlich zum Inhalt, andererseits verstärkt sie den "thrill", weil sie die Realisierung des imaginären Horrors betreibt. Die vermarktungstechnisch äußerst geschickt, wenn auch augenzwinkernd<sup>137</sup>, vorgetäuschte Authentizität des Fiktiven wiederholt auf der pragmatischen Ebene die Verunsicherung, mit der der Film selbst durch die formale Umdeutung des Irrealen in erlebte Realität auf Darstellungs- und Inhaltsebene spielt.

Dieses gezielte Verwirrspiel mit Fiktion und Realität, der sorgfältig fingierte Eindruck dokumentierter und als historisch ausgewiesener Wirklichkeit, mit dem schon Goethe (wenn auch zu Beginn einer Ausdifferenzierung der Fiktionalitätskonvention) das allbekannte "Werther-Syndrom"<sup>138</sup> erzeugte, kann heutzutage als geschickte Vermarktungsstrategie, aber auch als postmoderne Tendenz zur Autoreflexivität des Fiktionalen durch das Überschreiten gängiger Konventionen betrachtet werden, die auch die Frage nahe legt, wie sicher und eindeutig die Grenze zwischen Fiction und Non-Fiction noch ist. Jedenfalls erfordert gerade das postmoderne Spiel mit Fiction und Metafiction<sup>139</sup> Instrumente, die das Verhältnis von Fiktion(en) und Realität(en) nicht dichotom, sondern differenziert erfassen können.

Insofern ist die Fähigkeit zu (möglichst) differenzierten Fiktions-Realitäts-Unterscheidungen zentraler Bestandteil einer kritisch-konstruktiven Medienkompetenz. Die Charakterisierung

---

<sup>136</sup> Vgl. Jutta Rothmund / Margrit Schreier / Norbert Groeben, *Fernsehen und erlebte Wirklichkeit: Ein integratives Modell zu Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen bei der (kompetenten) Mediennutzung* (in Vorbereitung).

<sup>137</sup> Die letzte Zeile der Anzeige lautet: "Die Fahndung wird unterstützt von DIESEL / ARTHAUS Filmverleih" (Choices (wie Anm. 3), S. 19).

<sup>138</sup> Vgl. "Zur Deutung", in: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Friedemar Apel u.a., Bd. 8, Frankfurt am Main 1994, S. 941.

<sup>139</sup> Vgl. Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiction*, Trier 1995; Franz K. Stanzel, "Historie, historischer Roman, historiographische Metafiction", in: *Sprachkunst* 26/1995, S. 117-119.

solcher Medienkompetenz als kritisch-konstruktiv soll verdeutlichen, dass damit nicht nur die Fähigkeit gemeint ist, ggf. auch kontraintentional z.B. autor(innen)seitig als Non-Fiction ausgegebene, d.h. mit entsprechenden Realitätssignalen versehene Produkte aufgrund zugleich vorhandener konfligierender Fiktionssignale in Verbindung mit Medialitäts- bzw. Weltwissen als Fiktion zu dekuvirieren, d.h. korrekt zu diagnostizieren. Genauso gehört zur Medienkompetenz die Fähigkeit, das ggf. sehr sophistische Spiel mit (z.B. inkohärenten) Realitäts- und Fiktionssignalen (wie es durch das *Blair Witch Project* paradigmatisch realisiert wird), die Kombination von fiktionalem Rahmen und realitätsnahen Inhalten (wie z.B. in Schneiders *Lenz*) zu genießen; diese Genussfähigkeit stellt die konstruktive Dynamik der kritischen Medienkompetenz dar. Diesbezüglich werden bei der Ausarbeitung des vorgeschlagenen Modells für die neueren und neuesten audiovisuellen und elektronischen Medien (einschließlich virtueller Realitäten) in Zukunft auch die Vermittlungsmodi der materialen sowie der Erlebenswelt mit ihren jeweiligen Qualitäten und Intensitäten zu berücksichtigen sein, für die bei den neueren Medien eine sehr viel größere Nähe zur Real-Life-Experience anzusetzen ist<sup>140</sup>. Außerdem ist die Kombinationsprozedur im einzelnen auszuarbeiten, in der die bisher primär strukturell unterschiedenen Fiktions- und Realitätssignale im konkreten Rezeptions- bzw. Verarbeitungsprozess zur kognitiven Bewertung und emotional-genussorientierten Akzeptanz oder Ablehnung der medialen Produkte auf Rezeptionsseite führt.

---

<sup>140</sup> Vgl. Vgl. Jutta Rothmund / Margrit Schreier / Norbert Groeben, *Fernsehen und erlebte Wirklichkeit* (wie Anm. 132).