III.4 Fiktionalität und Gattungen

1 Prämissen

Ziel meines Beitrags ist es, den Fiktionalitätsbegriff vor dem Hintergrund der Debatten über Gattungshybridisierung und Gattungszuweisung zu erörtern. Dabei soll nicht das Auf und Ab der gattungstheoretischen Debatte an sich (vor dem Hintergrund der Repragmatisierung der Literaturwissenschaften) berücksichtigt werden. Fokussiert wird vielmehr die Frage, welche Rolle Gattungen in der Diskussion über Fiktionalität, besonders in ihrer Abgrenzung zu Faktualität, im Rahmen der Narratologie gespielt haben. In Genettes Oeuvre gibt es zunächst ein merkwürdigerweise unverbundenen Nebeneinander von Fiktionstheorie („discours du récit“) und Gattungstheorie („paratexte“). Genette setzt Narrativität weitgehend mit Fiktionalität gleich. Genettes folgenreicher Panfiktionalismus des Erzählens ist typisch für die Autonomisierungstendenz der strukturalistischen Narratologie, hat aber bekanntlich großen Widerstand hervor- und mehr kontextbezogene Modelle auf den Plan gerufen. Das Bindeglied hat Genette später mit einer sprechakttheoretischen Grundlegung der Fiktionalität zu schaffen versucht. Seitdem sind Gattungsspezifika und Pragmatik intensiver in die Debatte eingeführt worden. Gattungsproblematik ist seit mehreren Jahrzehnten zu einem zentralen Bestandteil der narratologischen Debatte über Fiktionalität geworden. Narratologische Aussagen über die Fiktionalität bzw. Nicht-Fiktionalität von unterschiedlichen Gattungen haben eine lange Tradition. Im Folgenden werde ich nicht die Positionen chronologisch wiedergeben, sondern mich auf einen Versuch von Monika Fludernik beziehen, die Argumente systematisch als Zusammenspiel von Konstanten und Variablen zu beschreiben. Dieses Modell werde ich anschließend um neuere Ansätze erweitern. Insbesondere werde ich neuere Einsichten aus den Digital Humanities berücksichtigen, z. B. automatische Erkennung von Gattungen und Analyse von Redetypen.

Der Gattungsbegriff selbst soll hier zunächst sehr summarisch definiert werden. Hempfer (2018, 179–180) listet vier dominante Bedeutungen von „Gattung“ auf, die auf unterschiedliche methodologische Zugriffe verweisen, nämlich (1) Gattung als Sammelbegriffe im Alltagsgebrauch für die von Goethe entwickelte (und unschwellig an der Biologie orientierte) Differenzierung zwischen Epik, Dramatik, Lyrik; (2) „transhistorische Invarianten wie das Narrative, das Dramatische, das Komische“, die als „prototypische Konstrukte“ gelten, „die Phänomene einer transphrastischen kommunikativen Kompetenz abbilden, deren kulturell gebundener oder transkultureller Charakter nur durch Kulturvergleich ermittelt

werden kann“ (Hempfer 2018, 179), wobei vor allem das Erzählen als eine solche kommunikative Universalie gelten kann; (3) als produktions- bzw. rezeptionsorientierte Poetik, die auf Textgruppenbildungen wie Tragödie abzielt; (4) als Hyperonym von Untergattungen wie Briefroman, bürgerliches Trauerspiel, usw. Hempfer entscheidet sich für die zweite, transhistorische Begriffsverwendung; angesichts ihrer Vorgeschichte im Strukturalismus ist diese Verwendungsweise auch in der Narratologie die geläufigste. Hempfers Entscheidung kann insofern als salomonisch gelten, weil er mit dem konstruktivistischen Ansatz sowohl diachrone als synchrone Aspekte einbeziehen kann. Hempfers pragmatisches Salomonurteil dürfte deswegen dem narratologischen Konsens entsprechen: „Im Hinblick auf einzelne Texte bzw. Textgruppen können die ‚judgments of prototypicality‘ unterschiedlich ausfallen. Graduierbar ist also der fiktionale Status des einzelnen Textes bzw. einer Gattung, nicht die Kategorie der Fiktionalität als solche“ (Hempfer 2018, 103). Wenn man die narratologische Analysepraxis mit diesem Modell vergleicht, dann ähnelt der narratologische Alltagsgebrauch möglicherweise sogar eher dem Ansatz von Croce, der Gattungsbegriffe überhaupt ablehnt und im Namen des Einzelwerks jede Kategorisierung auf dem Spiel gesetzt sieht. Aus diesem definitorischen Spektrum kann man ableiten, dass Fiktionalität zwischen Fiktion bzw. Faktualität nicht als eine generische Unterscheidung empfunden wird. Es fällt auf, dass der Fiktionalität in den Handbüchern zur Gattungstheorie keine allzu große Bedeutung beigemessen wird (Scheffel 2010, 29–31).

2 Absolute Merkmale der Fiktionalität

Bewusstseinsdarstellung

Wie wohl kaum ein anderer Zweig der Literaturwissenschaft hat die Narratologie sich intensiv mit dem Fiktionalitätsbegriff auseinandergesetzt und dabei Gattungszuordnungen vorgenommen. Die umfangreiche Diskussion kann hier nur ansatzweise referiert werden. In einem Überblicksartikel vertritt Fludernik (2015) den Standpunkt, dass bestimmte Darstellungstechniken sowohl in fiktionalen als auch in faktualen Textsorten vorkommen können. Sie spricht sich somit gegen eine scharfe Trennung zwischen Fiktionalität und Faktualität aus. Sie identifiziert aber immerhin drei Prinzipien, die sie eindeutig der Fiktionalität zuordnet und die sie mit Gattungsspezifika verbindet. So listet Monika Fludernik drei absolute und nicht-fakultative Merkmale fiktionaler Texte aus narratologischer Sicht auf: Diese Merkmale ordnet sie jeweils auch bestimmten Gattungen, Textsorten und Genres zu. Zu den absoluten Merkmalen gehört zunächst die besondere Art und Bedeutung der Bewusstseinsdarstellung, die bereits Käthe Hamburger hervor-

gehoben hat: „Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann“ (1968, 115). Bewusstseinsdarstellung kommt zwar auch in faktualen Texten vor (Lagoni 2016); nur fiktionale Erzählungen können aber auf eine von referenziellen Zwängen oder Legitimierungsbedürfnissen befreite Weise Einblick in die Gedankenwelt von dritten Figuren bieten. Schiebt man die Frage der Referenzialität in den Vordergrund, so handelt es sich hier mithin um ein semantisches Merkmal der Fiktionalität. Dorrit Cohns Thesen bezüglich der *Distinction of Fiction* differenzierten zwar die Gattungszuordnung des ‚Epischen‘, um die Diskussion um Texttypen wie fiktionale Autobiografie und Autofiktion zu erweitern. Cohn hält fest, dass auch nicht-fiktionale Formen des Berichtens wie Journalismus und Geschichtsschreibung bis zu einem gewissen Grade zu diesen Mitteln der Bewusstseinsdarstellung greifen können. Solche Anleihen sind dabei aber gebunden an „a modal system that forbids the presentation of undocumented thoughts (although it can use inferred psychologies in must-have-thought-style)“ (Elias 2010, 216–217). Dorrit Cohn ist allerdings der Meinung, dass die Anleihen der konventionellen Reportage bei literarischen oder fiktionalisierenden Stilformen den Referenzialitätsanspruch dieser Texte, dessen Abwesenheit (bzw. fehlende Dominanz) sie als die eigentliche *distinction of fiction* gelten lassen möchte, grundsätzlich nicht in Frage stelle. Wird die Grenze des Nachweisbaren überschritten, so werden vielmehr auf eklatante Weise institutionelle Grenzen markiert und erneut inszeniert: So kam es z. B. zum Eklat und zur Aberkennung des Henri-Nannen-Preises an den Journalisten René Pfister, als sich herausstellte, dass der Journalist den Hobbykeller eines bekannten Politikers niemals mit eigenen Augen gesehen hatte. In ihrer Rezension bringt Marie-Laure Ryan es auf diese Formel: „Trespassers help to defend the borders“ (2002).

David Herman stellt das Kriterium der privilegierten Bewusstseinsdarstellung, wie es in Hamburgers Origo-These und in Dorrit Cohns *Distinction of Fiction* firmiert, radikal in Frage. Der von ihm so genannten Exzeptionalitätsthese (nur Fiktion ermögliche „direct access to the subjectivity of another“, Herman 2011, 9) stellt Herman die sogenannte Kontinuitätsthese entgegen, der zufolge es eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen nicht-fiktionalen und fiktionalen Bewusstseinsrepräsentationen gibt. Diese Argumentation schließt nahtlos an die kognitive Inspiration seiner Erzähltheorie an, die er zunächst in der Auseinandersetzung mit der kognitiven Linguistik entwickelt hat und allmählich zu einer umfassenden Konzeption von *storyworld* ausgebaut hat, die sehr stark an neurophänomenologische Konzeptionen (*storyworld* als Lebenswelt) gemahnt und die direkt zur kognitiven Wende in der Narratologie beigetragen hat. In diesem Umfeld ist das mit Autonomiebestrebungen in Verbindung gebrachte Konzept der Fiktionalität eher ein Hindernis; an dessen Stelle tritt ein aktives Verständnis

von Fiktionalisierung, das z. T. mit probabilistischen Konzepten von Weltzugang kurzgeschlossen wird. Wenn, nach dem Motto „stories as a tool for thinking“, das Narrative als Form der Wahrnehmung von Welt und Informationsverarbeitung und als Form des Zugriffs auf das Denken der Anderen stark gemacht wird, dann erübrigt sich die Differenzierung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, weil laut Herman dabei die gleichen kognitiven Fähigkeiten zum Einsatz kommen, die in beiden Fällen das Material narrativ modellieren. Die Konsequenzen können an dieser Stelle nicht ausführlicher ausformuliert werden, ohne über den vorgegebenen Rahmen der Gattungsproblematik hinauszugehen. David Herman selbst hat sich insofern entdifferenzierend und gattungsübergreifend geäußert, als er über Text hinausgeht und sich in zunehmendem Maße auf Bildnarrative und auf die gattungsübergreifenden Beziehungen („interspecies encounters“, Herman 2018, 213) in einem weiter ausgreifenden, biologischen Verständnis konzentriert.

Differenzierung Autor – Erzähler

Als zweites absolutes Merkmal listet Fludernik die Differenzierung zwischen Autor und Erzähler auf. Betrachtet man diese Differenz als fiktionsspezifisch, dann deswegen, weil sie eine Gattungsspezifika ins Spiel bringt. Es handelt sich hier nämlich (ex negativo) um das so genannte onomastische Kriterium, die Homonymie von Autor und Textsprecher, die auf Lejeunes Theorie vom autobiografischen Pakt zurückgeht: Ist der Name der Figur mit dem Namen und der Person des realen Autors identisch, so gilt der Text als autobiografisch und folglich nicht-fiktional. Selbstverständlich steht auch dieses Kriterium für gebrauchsbundene Gattungshybridisierung offen, wie zum Beispiel die Autofiktion illustriert. Hier interessiert vorrangig die Frage, ob dieses Kriterium noch gattungsbezogen und auf der formalen Ebene des Diskurses verortet werden kann. So vertritt Dorrit Cohn ja die These, dass historiografische Texte sich nicht von dieser „homonymy between author and narrator“ (Elias 2010, 217) befreien können. Dieses Kriterium ist seitdem, wie auch das vorige, weniger konsensfähig geworden, vor allem, seitdem über die Möglichkeit von erzählerlosen Erzählungen diskutiert wird. Die *no-narrator theory* besagt, dass es sich im Falle einer heterodiegetischen Erzählweise erübrigt, zwischen dem Erzähler und dem Autor zu unterscheiden (Köppe und Stühling 2011; Zipfel 2015). Geltend gemacht wurde diese Hypothese von Narratologen, die sich von der analytischen Philosophie und Ästhetik inspirieren lassen und folglich der Intentionalität weniger abgeneigt sind als manche eher kontinentalphilosophisch inspirierten Erzähltheorien. Damit entfielen selbstverständlich die (von Fludernik als der Tendenz nach allgemeingültig behauptete) Profilierung eines Erzählers im Unterschied zum Autor als trennscharfes Kriterium der Fiktionalität. Dieser Ausgangspunkt ist inzwischen kritisiert (Zipfel

2015), bzw. bestätigt und auf unterschiedliche Gattungen angewendet worden. Tom Kindt spricht spezifisch Volksmärchen die Fähigkeit ab, über eine Erzählstimme zu verfügen (Kindt 2014). Diese Geschichten seien Teil einer kollektiven Überlieferung; die darin enthaltenen Wertungen gäben keinen Anlass zu einer systematischen Profilierung einer individuellen Erzählinstanz. Die Narratologie bietet hier insofern eine leichte Angriffsfläche, da sich ihr Verständnis von Erzähler aus methodologisch höchst heterogenen Quellen speist: Wenn sie sich den ‚Erzähler‘ wie auch immer als personalisiert, d. h. als ‚mit Leib‘, Geschlecht oder Gender vorstellt, greift sie auf phänomenologische Ansätze zurück; aber zugleich gibt sie sich strukturalistisch und plädiert schon Hamburger dafür, eher von einer „Erzählfunktion“ als von einem „Erzähler“ zu sprechen (Scheffel 2003). Folglich erscheint der Begriff schon immer irgendwie als „primitiv“ (Ryan 2001) und vor allem in Bezug auf andere Medien (wie zum Beispiel Film) als schwer umsetzbar, was dazu führt, dass in Debatten über die transmediale Definition von Fiktionalität die Differenz von Autor und Erzähler kaum noch thematisiert wird.

Fiktionalität und Medialität

Als drittes Kriterium macht Fludernik im Zuge ihrer Definition der Faktualität *ex negativo* aus dem Bereich der pragmatischen Theorien der Fiktionalität das Kriterium der ästhetischen Polyvalenz für Fiktion namhaft, die die Fiktion von Erwartungen der Instrumentalität, vom vormodernen Zwang, eine erbauliche Lehre bzw. eine normative, handlungsanleitende Botschaft zu enthalten, befreit. Hier klingen Theorien der Autonomisierung, aber auch Theorien der literarischen Sozialisation an, wie sie u. a. von Siegfried J. Schmidt entwickelt worden sind. Dieses Kriterium hat inzwischen eine Flut von Publikationen nach sich gezogen, die *the rise of fiction* (früher oder später) historisch zu datieren versuchen bzw. die früh- bzw. vormoderne Literatur vom Ruf ihres Mangels an Fiktionalitätsbewusstsein zu befreien versuchen. Dabei hat sich, im Zuge der Materialisierung der Kulturwissenschaften, der Fokus von textinternen Eigenschaften hin zu Fragen der Produktion und Vermarktung verlagert. So lassen Ansätze im Umfeld der Buchgeschichte die Entstehung der Fiktionalität mit der Erfindung des Buchdrucks zusammenfallen. Laut Martin Andree sei der Ursprung der Fiktionalität daher nicht als autonomer Prozess zu sehen, sondern vielmehr als „das textuelle und rezeptive Korrelat der Vervielfältigungsmöglichkeiten des Buchdrucks“ (2005, 251). So wurde sie zunächst auch nicht als besonderes literarisches Merkmal herausgestellt, sondern eher im Gegenteil als „Bankrott der Druckerpresse“ verleugnet (Andree 2005, 251).

Mit seinem medienwissenschaftlichen Ansatz problematisiert Andrée die Prämissen der Autonomieästhetik, die in der gängigen These von *the rise of*

fiction als Erfolgsgeschichte und Säkularisationsvorgang anklingt. Dieser These zufolge hätte die Fiktion sich aufgrund von neuen immanenten Merkmalen aus den geltenden Normen anderer Systeme herausdifferenziert und neue Ressourcen der Psychologisierung und Interiorisierung freigesetzt. Suggestiert die fiktionalisierende Lektürehaltung eine ontologisch vorhandene Freiheit von externen Zwängen, wie z. B. die von der Verpflichtung auf Wahrheit und Referenzialität, so unterschlägt diese These jedoch, wie voraussetzungsreich, mithin wie heteronom bedingt, diese Haltung aus medientechnischer und sozialer Sicht eigentlich ist. Die medienwissenschaftliche Theorie der Fiktion setzt hier also viel materialistischer an: Vielmehr habe der Buchdruck als Medium zu einem rasanten Anstieg der Verbreitung von Lesestoff geführt, wobei das lesehungrige Publikum dazu neigt, „die Frage nach dem Wirklichkeits- oder Wahrheitsgehalt medialer Inhalte zugunsten deren Neuigkeits- und Überraschungspotenzials zu suspendieren“ (Schäfer 2010, 130). Schäfer argumentiert, dass erst die relative Geschlossenheit des Buches als materieller Gegenstand die fiktionalisierende Lektüre befördert habe, während gleichzeitig der Journalismus den Hunger nach dokumentarisierender Lektüre stillt. Auffällig ist auf jeden Fall, dass die mit *the rise of the novel* verbundene Fiktion zunächst sehr stark auf Beglaubigungs- und Authentizitätsstrategien aus anderen Diskursen (Wissenschaft und Religion) zurückgreift, um ihren ‚bloß‘ fiktionalen Charakter zu überspielen; diese Beteuerungen gelten inzwischen als Fiktionssignale schlechthin. Spätestens hier geraten historische Entwicklungslinien in den Blick, die den Fiktionalitätsgehalt von Gattungen als historisch wandelbare Größe sichtbar machen. Ein medienwissenschaftlicher bzw. mediengeschichtlicher Zugriff auf Fiktionalität ist weiterhin Desiderat. Angesichts der transmedialen Ausweitung der Narratologie liegt es mehr denn je auf der Hand, die Effekte des Medienformats oder des Medienverbundes in Betracht zu ziehen. Die Erfahrung der Immersion, des ‚Transports in eine andere Welt‘ wird in der institutionellen Fiktionstheorie ohnehin sehr stark mit Paratexten verbunden. Diese mediale Basis von Authentizitätserwartungen könnte auch mit Blick auf andere Epochen historisch als Ausfluss von Medienkonkurrenz konturiert werden: Becker hat z. B. poetologische Texte der Neuen Sachlichkeit ausgewertet und im Dialog mit zeitgenössischen Diskursen über Film und Fotografie als gemeinsame Stichworte aufgelistet: „Antiexpressionismus, Antiästhetizismus, Nüchternheit, Präzision, Realismus, Naturalismus, Beobachtung, Berichtform, Funktionalisierung und Materialisierung, Dokumentarismus, Antipsychologismus, Entsentimentalisierung und Antiindividualismus“ (Becker 2000, 38).

3 Fakultative Merkmale der Fiktionalität

Bislang haben wir die laut Fludernik absoluten Merkmale der Fiktionalität und deren Diskussion behandelt. Zu den *fakultativen* Merkmalen zählt Fludernik u. a. folgende Kriterien auf, die man als ‚narratologische Kennzeichen der Faktualität‘ auffassen kann: die „Existenz von kollektiven und deanthropomorphen Handlungsträgern in faktualen Erzählungen“; die frequentere Nutzung der „Form der Wir-Erzählung“; die Verwendung von „Staaten oder Institutionen als Handlungsträger“, die Fludernik eher auf Textsorten mit zumeist sehr geringen narrativen Anteilen einschränkt; die geringere Signifikanz von Immersion und Emotivität in Textsorten („focuses more on mentalities than on individual minds and produces discursive conventions e. g. prevalence of summary over scene“ (Elias 2010, 217??)); schließlich die andersartige „functionalization of description“ (Elias 2010, 217); sowie schließlich „reliance on iterability (orientation, mapping)“ (Elias 2010, 2017), die an die Wiederholbarkeit von Rezepten erinnere. Vor allem die andersartige Funktionalisierung von Beschreibungen macht eine klärende Bemerkung erforderlich: Narrative Texte und Wissenschaftsprosa enthalten beide Beschreibungen; in narrativen Texten verschaffen sie Orientierungswissen, das das Verhältnis von Hinter- und Vordergrund verändert, während sie in faktualen Texten vor allem informativ sind. (Vgl. dazu im Detail Fludernik 2000: 281)

Mit ihrem Modell versucht Fludernik zwischen zwei ‚extremen‘ Positionen zu vermitteln, nämlich einem institutionellen Verständnis von Fiktionalität, und syntaktischen Theorien, die ohne Anbindung an Rezeption auskommen. Die Extremform der institutionell verstandenen Fiktionalität setzt Fludernik mit Panfiktionalismus gleich: Darunter wird die u. a. von Hayden White im Zuge des *linguistic turn* und vor allem mit Blick auf die Historiografie entwickelte Ansicht verstanden, dass jede Form von (sprachlicher bzw. medialer) Berichterstattung über Ereignisse narrativisierend und folglich fiktionalisierend sei. Das Besondere ist, dass jeder Versuch, exklusive Gattungszuordnungen im Sinne von „package deals“ (Tamar Yacobi) vorzunehmen, in der Regel eine Flut von narratologischen Untersuchungen nach sich gezogen hat, die sich gerade um den Nachweis der größeren Anwendbarkeit (d. h. auch für nicht-fiktionales Erzählen) der jeweiligen Begrifflichkeit bemüht haben. Lahn und Neu (2017, 174) beschreiben Fluderniks eigenen Ansatz hingegen als „similarisierend bzw. nonfiktionalistisch“, weil sie das mündliche Erzählen im Alltag als Ausgangspunkt ihrer „Natural Narratology“ betrachtet. Fluderniks Typologie fakultativer Merkmale entfaltet sie noch detaillierter anhand eines Modells von Textsorten, die gezielt die bisherige globale Rede von ‚Gattungen‘ ersetzen soll und so etwas wie Fiktionalitätsgrade für unterschiedliche Textsorten in Aussicht stellt. Zum Schluss schränkt Fludernik die Möglichkeit von Unzuverlässigkeit strikt auf Fiktion ein: „Nur in fiktionalen

Texten kann es einen unzuverlässigen Erzähler in der Art geben, wie dies typisch für fiktionale Erzählungen ist. Es stehen zwar alle Erzähler unter dem generellen Verdacht der Unzuverlässigkeit, aber in fiktionalen Erzählungen wird diese Unzuverlässigkeit als intendierter literarischer Effekt rezipiert und nicht als Zufall oder Rahmenbedingung interpretiert“ (Fludernik 2015, 117–188).

Da die Narratologie sehr stark von einer Klassifikation von Textsorten und Genreerwartungen ausgeht, um diese ‚package deals‘ zu plausibilisieren, bewegt sie sich unvermeidlich auch stärker im Horizont der historischen (und historisch variablen) Gattungstheorie. Denn das frühmoderne Gattungssystem ist durchaus kompatibel mit der Existenz von kollektiven und nicht-anthropomorphen Handlungsträgern in faktualen Erzählungen, der Form der Wir-Erzählung, der Darstellung von Menschen als Vertretern von Generationen oder Allegorien von Werten. Insgesamt gibt es weder in den synchronen noch in den diachronen Ansätzen nennenswerte Versuche, zu der pauschalen Zuordnung von Gattungen zurückzukehren. Käte Hamburgers Ansicht, Lyrik sei grundsätzlich nicht fiktional, geht auf ihren sehr spezifischen Erlebnisbegriff zurück, der von einer strukturellen Identität des lyrischen Ich mit dem Dichter-Ich ausgeht und folglich Fiktion ausschließt. Zipfel identifiziert aber auch Gegenpositionen, denen zufolge Lyrik fiktional sei, und gelangt zu dem Kompromiss, dass Gegenstände „dann fiktional sind, wenn in ihnen fiktive Gegenstände dargestellt werden und wenn die Texte als innerhalb der Sprachhandlungspraxis als Fiktion produziert und rezipiert verstanden werden“ (2001, 304). Am Dramatext hebt er allerdings den besonderen Status hervor, Partitur eines noch zu realisierenden Sprechaktes zu sein.

Im Folgenden soll noch auf Weiterentwicklungen von Fluderniks Modell eingegangen werden, die insbesondere die Kategorie der *experientiality* als absolutes Merkmal von Narrativität und mithin auch von Fiktionalität in den Vordergrund rücken. (Es fällt auf, dass die letztgenannten Begriffe in der Narratologie nahezu deckungsgleich verwendet werden; nur vereinzelt wird an diesem Sachverhalt Kritik geübt, vgl. Löschnigg 1999, 27; Müller 2018; Fludernik 86). In der kognitiven Narratologie hat das erste Kriterium, nämlich die Bewusstseinsdarstellung, zur Folge, dass auch innerhalb des Bereichs der Fiktion die Grenzen immer enger gezogen werden. Als besondere Fähigkeit von Fiktion gilt aus der Sicht der jüngsten kognitiven Narratologie, nämlich dem Paradigma der *embodied cognition*, die Möglichkeit, die geschilderte Erfahrung im Sinne der philosophischen *Qualia* nachempfinden zu können. Dieser kognitive Ansatz geht davon aus, dass die Erkenntnis von virtuellen Erfahrungen sich nach konkreten körperlichen Orientierungsmaßnahmen orientiert. Der Begriff *Qualia* stammt aus der Philosophie des Bewusstseins und zielt auf die subjektive Erfahrung eines mentalen Zustandes. Anhand eines Spektrums misst z. B. Caracciolos kognitiv-narratologischer *embodiment*-Ansatz Artefakte daran, wie sehr sie das Eintauchen in die *Qualia* der

Erfahrung ermöglichen (vgl. „a scale of fictionalization“, Caracciolo 2017, 173). Er legt dabei u. a. die Resonanz des Körpers mit szenisch ausgeführten Handlungen im Text als Maßstab der Erfahrung an Fiktionen an. Aus seiner Schematisierung geht hervor, dass auch im engeren Bereich der literarischen Fiktion manche Texte mehr Anlass zu solchen Resonanzerfahrungen geben als andere. So gilt Flauberts *L'Éducation sentimentale* wegen der Verwendung von variabler Fokalisation als weniger fiktional als homogen strikt fokalisierte Texte (Caracciolo 2017, 173). Diese Vorgehensweise hat potenziell zur Folge, dass die definitorische Reichweite des Fiktionalen erheblich eingeschränkt wird. Andererseits ist es so, dass die traditionell übliche Einschränkung auf fiktionale Repräsentation in Texten in diesem Rahmen fast völlig unterbleibt, da *storyworlds* als transgenerische Räume gedacht werden, die, unabhängig von spezifischen Objekten oder Inhalten, als Zugriffsweise auf Wirklichkeit generell verstanden werden. Da *metacognition* für diese Art von Weltzugriff ausschlaggebend ist, kann unter Umständen in diesem Zusammenhang sogar die alte Unterscheidung zwischen illusionsstörender Metafiktionalität und illusionsaffirmierender Metanarrativität entfallen. Auffällig ist auf jeden Fall, dass auch *overt narrators*, die das Erzählen thematisieren und früher als illusionsstörend galten und deswegen als metafiktional (oder sogar: anti-fiktional) ausgegrenzt wurden, dieselbe verkörperte Resonanz bei der Leserschaft erzeugen können; diese Erzählformen werden jetzt angemessener beurteilt, weil – anders als in Wolfgang Isters Rezeptionsästhetik, die hier eher im Sinne der alten Debatte über „show, don't tell“ argumentierte – nicht nur Interiorisierung und Leerstellen, sondern auch Abstraktionen und explizite Beschreibungen von Körpern und Bewegung als Anreiz für die Aktivierung motorisch-körperlicher Erlebnishaftigkeit beim Rezipienten anerkannt werden (vgl. dazu die Detailanalyse in Caracciolo et al., 2017, 440–444). Caracciolos Vorstoß löst die Paradoxie der Tatsache, dass jede gezielte Illusionsstörung auch als Intensivierung der Aufforderung bzw. der Möglichkeit, sich etwas vorzustellen, gesehen werden kann. Wenn die *causa efficiens* der Fiktionalisierung dermaßen auf die Rezeptionsebene verlagert wird, wie das in dieser Kombination von analytischer *philosophy of mind* und Phänomenologie durchaus auch vorgesehen ist, stellt sich natürlich die Frage, welche Objekte sich weniger oder nicht zur Fiktionalisierung eignen. Gleichwohl redet Caracciolo keinem Pannarrativismus (*radical narrativism*) das Wort, denn dieser wird (in einer Dennett zugeschriebenen Fassung, siehe Caracciolo 2014, 136) für unhaltbar und wenig praktikabel gehalten.

Wenn als Kriterium für gelungene Fiktionalisierung die ‚Immersion‘ bzw. die Erlebnishaftigkeit an Artefakte angelegt wird, dann geht die Narratologie entschieden über bislang geltende Gattungsdifferenzierungen hinaus, die Fiktion sehr stark auf Literatur bzw. Kunst einengen, und verortet graduelle Fiktionalisierbarkeit oder Fiktionalisierungspotenziale in einer größeren Vielfalt von kul-

turellen Artefakten, die anhand von mehreren Registern auch indirekt zur simulierten Erfahrung beitragen können. So beziehen Biebuyck und Martens (2011) und Caracciolo (2016) auch Aspekte der Indirektheit wie Figürlichkeit ein, die bislang als eher deskriptiv oder als ‚Fremdkörper‘ galten.

4 Faktualität

Obwohl Experimentierfreude, der Gattungstheorie zufolge, eher Konventionen bestätigt als außer Kraft setzt, kann man nicht um die Feststellung umhin, dass die Gattungshybridisierung sich auch und vor allem narrativer Techniken bedient, und zwar auch im Bereich des Faktualen. In einer einschlägigen Studie hat Doll akribisch nachgezeichnet, wie aus der zunächst avantgardistischen Praxis des Gonzo oder *New Journalism* ein Mainstream-taugliches Phänomen geworden ist (Doll 2012). Als Merkmale von ‚gonzo journalism‘ listet Eberwein auf: „radikale Subjektivität als Gegenentwurf zum Objektivitätsideal des konventionellen Nachrichtenjournalismus“ (2017, 286), homodiegetische Erzählweise, aktive Eingriffe in das Geschehen, „satirische Zuspitzungen und Übertreibungen, die eine klare Identifizierung von Fakten und Fiktionen schwierig machen“ (2017, 286), und einen inhaltlichen Fokus auf marginale Milieus. Zunächst wurden Grenzverletzungen (wie z. B. Thomas Kummers fingierte Interviews mit Hollywood-Stars wie Pamela Anderson) mit Skandalisierung und Exkommunikation sanktioniert, woraufhin die mit Spex und Tempo assoziierten Journalisten und Kritiker mit ihrem launigen, gezielt fingierenden und tendenziellen Berichten (Christian Kracht, von Stuckrad-Barre) in das institutionelle ‚sicherere‘ Medium des Buches wechselten. Inzwischen gehören kaum als solche ausgewiesene Satirenachrichten, meinungsverliebter Journalismus und Infotainment zum Basisbestandteil des breit rezipierten Journalismus, und zwar nicht nur der um Aufmerksamkeit bzw. um ihr Überleben ringenden Papiermedien. Konstruktivistisch orientierte Theorieströmungen wie der Poststrukturalismus, der *performative turn* und die Akteur-Netzwerk-Theorie haben zu dem breiteren Bewusstsein geführt, dass jeder Bericht über Wirklichkeit nicht ohne narrative Selektion und zeitliche Anordnung der Information auskommt. In einer besonders ergiebigen Analyse von *In Cold Blood*, Truman Capotes Tatsachenroman, weist Galle mehrere Formen der Literarisierung, der temporalen Umorganisation und Überarbeitung nach, die den als faktischen Bericht verkauften Roman nach wie vor vom rein journalistischen Bericht (falls man diese Kategorie noch so gelten lassen kann) abheben (Galle 2016). Oft ist es so, dass Ereignisse, deren Erzählmotivation (*tellability*) zu einem Bericht Anlass gegeben haben, diese Formen der Dramatisierung oder der Vir-

tualisierung (als Simulakrum und beliebig ausfüllbare Masche der Diskursivierung) bereits in sich tragen. Martin Doll (2012) rollt den exemplarischen Fall von Thomas Kummer auf, der maßgeblich zum Durchbruch des Gonzo im deutschen Kontext beitrug. Als sich aber herausstellte, dass Kummer die Hollywoodgrößen wie Pamela Anderson niemals interviewt hatte, fiel er vom Podest. Auch nach dieser Affäre entpuppte Kummer sich (aus der Sicht der Journalistik) mehrmals als ‚Wiederholungstäter‘. Kummer operierte in einem postmodernen Umfeld, das es darauf anlegte, die Stilikonen zu Simulakren, zu beliebig ausfüllbaren und phantasmatisch (um-)besetzbaren Folien umzudeuten. Seine Fiktionalisierung der Interviewsituation (und seine Mashups) kommen bis auf den heutigen Tag bei Fachkollegen nicht gut an. Doll knüpft daran die interessante Beobachtung, dass im Gefolge dieses Skandals immer mehr Popjournalisten mit ihren halbfikcionalen Berichten auf das sichere Medium des Buches auswichen und so indirekt dem Medium des Popromans zum Durchbruch verhalfen (vgl. Christian Krachts als Reisebericht inszeniertem Roman *Faserland*, 1995). Andererseits gab der *Gonzo* den Ton an für die immer dicker werdenden Zeitungsbeilagen, in denen das im Gefolge von Hunter S. Thompson bewusst schräg-parteiisch und partizipativ präsentierte *human interest* omnipräsent geworden ist. Gleichwohl spielt in diesem Bereich der Begriff Fiktion (als bürgerlich konnotierte Institution) keine Rolle, wohl aber Authentizität und Realität. Begreift man so mit Frank Zipfel Fiktivität als „Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten“ (Zipfel 2001, 68), so ist in diesem Umfeld zu klären, weshalb das popliterarisch Transkribierte bzw. Abgefilmte als realitätsnah und ‚live‘ empfunden wird, denn vor allem die Form der Darstellung (z. B. die strikt subjektive Kamera, *found footage*, *grain*) ruft besondere Authentizitätseffekte hervor. Es kann kaum verifiziert werden, ob die dargestellte Handlung inszeniert, gestellt, *scripted* oder spontan ist.

Die bislang zitierten Studien zeigen, dass auch Faktualität ein Diskursmodus ist, der mit ästhetischen Mitteln einen Eindruck von Faktizität hervorruft, der je nach Ausrichtung der Medienkonkurrenz oder der jeweiligen Erinnerungsgemeinschaften bzw. *bubbles* andersartig ausfallen kann. Dem Narratologen Genette kommt die bereits erwähnte besondere Leistung zu, einer textbasierten Theorie der Fiktion eine kontextbasierte Theorie des Para- und Peritextes zur Seite gestellt zu haben. Letztere findet vor allem in Überlegungen zu dokumentarischer Interviewliteratur Anwendung.

5 Drama

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass es quasi unmöglich ist, Gattungen insgesamt der Fiktion oder der Nicht-Fiktion zuzuschlagen. Eine solche gattungsspezifische Spezialisierung hatte Käte Hamburger vertreten. Hamburger sieht das lyrische Ich nicht als eine fiktive Ich-Origo und deswegen Lyrik – wie auch die Ich-Erzählung ohne deiktische Verschiebung – als nicht-fiktional; Drama und Epik fallen in ihrer Theorie diesbezüglich weitgehend zusammen. Konnte bei Hamburger noch „über das in der deutschsprachigen Gattungstheorie seltenere dyadische Konzept die epische und dramatische Fiktion qua Fiktion zur mimetischen ‚Gattung‘ zusammengefasst und der über die Aussagestruktur definierten nicht-fiktionalen Poesie, der lyrischen ‚Gattung‘ gegenübergestellt werden“ (Korthals 2003, 30), so erschweren Rekonzeptualisierungen von Mimesis sowie neuere Tendenzen wie das Dokudrama und das postdramatische Theater diese einfache Gattungszuordnung. Solche Interpretationskonflikte treibt das Theaterkollektiv *Rimini Protokoll* auf die Spitze. *Rimini Protokoll* ist ein Autorenkollektiv, das aus dem Studiengang Angewandte Theaterwissenschaft an der Universität Gießen hervorgegangen ist und zu dem Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel gehören. *Rimini Protokoll* produziert dokumentarische Theater-, Performance- und Hörspiel-Projekte. Ausschlaggebendes Merkmal dieser Projekte ist die Arbeit mit Laiendarstellern, die keinen Dramentext, sondern sich selbst spielen, wobei „Menschen des Alltags auf der Bühne über ihre Lebens- und Berufszusammenhänge berichten“ (Metzger 2014, 13). Zu verweisen ist hier auch auf die Infragestellung der Fiktion im Rahmen des postdramatischen Theaters. Das postdramatische Theater bricht bekanntlich mit dem Kanon bzw. mit der geläufigen Inszenierungspraxis des bürgerlich-psychologisch realistischen Erzähltheaters zugunsten des „Einbruchs der Realität in die Fiktion“ (Metzger 2014, 13). Zum Teil ist die postdramatische Theoriedebatte hier auch auf missverständliche Weise geführt worden, denn als Angriffsziel wählt die postdramatische Theoriebildung ein karikaturhaft mimetisches Verständnis von Drama, wobei Fiktion mit Narrativität gleichgesetzt und Narrativität einseitig mit Kontinuität und chronologischer Darstellung assoziiert wird.

In einem neueren Artikel hat Doll angezweifelt, ob es überhaupt möglich sei, „eine Art Authentizität in Anführungszeichen“ als Merkmal der dokudramatischen Theaterperformances von *Rimini Protokoll*, Milo Rau und Veiel zu handhaben. Er schlägt vor, die als „Schutzbehauptung“ von ihm abqualifizierten „Anführungszeichen immer zu streichen“, weil „die affektive Dimension der Seherfahrung“ wie auch immer von der „Realität des beteiligten Personals bzw. der Authentizität der (wieder)verwendeten Materialien“ abhängig sei. „Was würde passieren, wenn sich etwa herausstellte, dass die Interviewpassagen in Veiels *Der Kick* eine freie Erfindung wären, dass sämtliche Protagonisten aller Rimini-Protokoll-Inszenie-

rungen ausgebildete Schauspieler oder Schauspielerinnen wären und dass die Darsteller von *Hate Radio* keine Überlebenden des Genozids wären?“ (Doll 2016, 176). Doll moniert vor allem, dass „das Feld möglichen Zuschauerverhaltens maßgeblich vorstrukturiert ist, weil die Zuschauer durch die entsprechenden Emotionalisierungen regelrecht zu einer identifikatorischen Rezeptionshaltung der Betroffenheit gezwungen werden“ (Doll 2016, 182). Interessant ist hier, wie die Vorstrukturierung der Rezeption mit Gattungskonventionen oder dem Widerstand gegen Gattungskonventionen zu tun hat. Dolls Kritik schöpft aus dem Reservoir der Argumente, die immer schon gegen Texte bzw. Artefakte vorgebracht worden sind, die Nicht-Fiktives einbeziehen. Die besondere Pointe ist, dass die bewusst ‚selbst-reflexive‘ Unterwanderung von Gattungskonventionen auf das erhöhte Metabewusstsein verweist, das bei RezipientInnen vorausgesetzt werden kann. Mit Blick auf die hybride Dokufiktion ist Dolls Kritik an der neuen Normalität des Dokumentarischen auch ein Symptom dafür, dass das Dokumentarische *mainstream* geworden ist und dass es sich von der Außenseiterposition in das Zentrum der kulturellen Produktion manövriert hat.

Wichtig ist, dass sich das Dokumentarische als überhaupt mit jener Mitleidsdramaturgie kompatibel herausstellt, deren Austreibung aus historischer Sicht als eines der Anliegen der dokumentarischen Avantgarden (sowohl der Vorkriegs- als auch der Nachkriegsavantgarden) betrachtet wurde. Im Zuge einer langen, hier nicht zu leistenden Entwicklungsgeschichte (Fludernik 2018; Festjens und Martens 2013) ist an die Stelle eines radikalen Verzichts auf Fiktionalisierung bzw. auf Fiktivität der abzubildenden Gegenstände (vgl. dazu die einschlägigen historischen Überblicksdarstellungen von Zeller 2010, mit Blick auf die niederländischsprachige Literaturgeschichte: De Taeye 2015) tatsächlich ein hybrides Zusammenspiel von fiktiven und bewusst-fiktionalisierenden Darstellungsstrategien getreten. Dementsprechend ist auch die Akzeptanz im ästhetisch orientierten Bereich gestiegen. Die Stadtraumaktionen von *Rimini Protokoll* lassen sich, erfolgreicher, als es die Stadttheater im herkömmlichen Sinne vermögen, in das globalisierte Festivalkarussell einbringen. Diese Analyse ließe sich mit kultursociologischen Mitteln dokumentieren. Im Bereich der Theaterperformance ist auch die so genannte dokumentarische Inszenierung fiktionaler Stoffe hervorzuheben, so u. a. bei *Rimini Protokoll* (*Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung*, 2006) und bei *She She Pop* (*Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear*, 2010).

Es ist also nicht möglich, wie Doll (2016, 190) es tut, dokumentarische Formen mit dem postdramatischen Theater schlechthin gleichzusetzen, obwohl eine dokumentarische Inszenierung sicherlich Anlass zu einer postdramatischen Desartikulation des realistisch-psychologischen Illusionstheaters bieten kann. Vor allem die Rückkehr zum (allerdings stärker am Biografischen bzw. am Nicht-

Fiktiven und an Anekdoten interessierten) Erzählen sperrt sich gegen eine solche Gleichsetzung. Dolls vorerwähnte Pauschalkritik liefert auf jeden Fall den Beweis dafür, dass die Berücksichtigung der Rezeption und Emotion für die Theoretisierung des Nicht-Fiktionalen und des Dokumentarischen unumgänglich geworden ist. Andererseits fällt es angesichts der reflexiven Transformation des Dokumentarischen als Performanz gar nicht mehr ins Gewicht, ob nun *Rimini Protokolls* Laien (fiktive) Rollen spielen oder nicht. Es ist durchaus denkbar, dass in Vorstellungen wie *Rimini Protokolls 100 % Berlin. Eine statistische Kettenreaktion* die Schauspieler die von ihnen scheinbar spontan und authentisch gesprochenen Texte anhand von *autocue* sprechen und so ‚zum Sprechen‘ gebracht werden und es angesichts dieser soufflierten Rede eine mit dem fiktionalen Erzähler vergleichbare Instanz im Spiel gibt. Die Selbstreflexivität des Neodokumentarismus sieht Doll ausschließlich negativ. Es ist bemerkenswert, dass er die Argumente wiederholt, die am Ende der 1960er Jahre gegen die Vertreter des Dokumentartheaters geltend gemacht worden sind – bis hin zur moralischen Diskreditierung der personal beteiligten Autoren und Akteure. Dolls Kritik betrifft vor allem die kommerzielle Ausschachtung des dokufiktionalen Formats.

Es fällt auf, dass die Abhandlungen über Borderline-Journalismus bzw. Doku-Fakes bislang um einen ziemlich kleinen Kanon von mustergültigen Beispielen kreisen. So werden in einschlägigen Studien immer wieder *C'est arrivé près de chez vous/Man bites dog* bzw. mockumentaries wie *Spinal Tap* und die *Yes Men* verhandelt (Roscoe 2002; Blum 2017). Als Zwischenfazit kann formuliert werden: Das neue dokumentarische Theater bestimmt das Verhältnis von Performance und Fiktion nicht grundlegend neu. Vielmehr werden Parameter verschoben: Nach einer polemischen Phase der Überbietungsästhetik drängt sich die Feststellung auf, dass auch im postdramatischen Theater erzählt wird, wenngleich nicht mehr der Plot der *well-made plays*, sondern vielmehr die autobiografische Erinnerung als quasi-ethnografische Selbstarchivierung des alltäglichen Lebens (vgl. *She She Pop*, Schubladen). Außerdem bleiben zwar traditionelle Mittel des dramatischen Spannungsaufbaus weitgehend außen vor, es werden aber (bevorzugt tatsächliche) Geschehnisse mit den Mitteln zum Aufbau fiktionaler Welten erzählt.

6 Immersion und parasoziale Effekte der Fiktion

Bezüglich des dritten, pragmatischen Pfeilers von Fluderniks Ansatz ist die Debatte wesentlich unübersichtlicher. In diesem Bereich grenzt Fludernik die Fiktion von faktualen Textsorten wie Anleitungen und Wegbeschreibungen ab, die anhand von Imperativen Ratschläge erteilen und direkte Handlungs-

muster im Anschluss an die Lektüre aufgeben. Andererseits aber belegen zahlreiche Studien, dass auch die vormoderne, als erbaulich oder exemplarisch abqualifizierte ‚ältere‘ Literatur komplexe Formen der Inszenierung ihrer moralischen ‚Botschaft‘ vornimmt. Noch andere Studien weisen nach, dass diese exemplarisch-didaktische Absicht nie wirklich aus der Fiktion verschwunden ist und Spielarten des Exemplarischen auch in moderner Fiktion beflügelt. Zu berücksichtigen ist an dieser Stelle auch, dass die Narratologie der Definition der Fiktion als Simulation und entsprechenden interaktiven Formen der Fiktion (etwa in Online-Spielwelten) skeptisch gegenübersteht, da sie hier die intentionale narrative Organisation vermisst. Obwohl, in der Nachfolge von Kendall Walton, immer häufiger das (gattungsunabhängige) Spielen *an sich* als Analogon für eine bestimmte Fassung von Fiktionalität gehandhabt wird, lehnen auch und sogar die kognitiven Narratologen der *embodied cognition* eine Ausweitung der Fiktionalität auf nicht-vorstrukturierte Formen virtuellen Erlebens wie z. B. Tagträume ab: „Mind wandering, games of make believe, and mere inventions are not formed and structured with the complex layering of meaning that becomes available through fictional text“ (Kukkonen 2018, 490).

Eine größere Aufgeschlossenheit für Interaktion und Handeln begegnet uns in Schaeffers ebenfalls auf Gattungsvielfalt hin entworfene Fiktionstheorie. Anders als in vielen anderen Ansätzen ist es Schaeffer zufolge keineswegs selbstverständlich, dass „la qualité de la fiction est intuitivement associée à la gratuité et au désintéressement esthétique“ [die Eigenschaft des Fiktionalen intuitiv mit der Zwecklosigkeit und dem interesselosen Wohlgefallen verbunden ist; Übersetzung G.M.] (Lavocat 2016, 321). Schaeffer entwickelt seine Auffassung von Fiktion im Rahmen einer groß angelegten Kritik an der deutschen idealistischen Kunstphilosophie und deren religiös aufgeladenem Autonomieverständnis, was zu einer Ausgrenzung von weniger legitimen Formen der „feintise ludique partagée“ [geteilte spielerische Vorspiegelung] (Schaeffer 1999, 145) geführt habe.

Anders als bei Walton und Schaeffer ist bei Lavocat Immersion kein Wesenszug von Fiktion, da sie dem fiktionalen Objekt jedes Handlungspotenzial abspricht. Die Argumentation von Lavocat zielt darauf, Fiktion von Simulation zu unterscheiden: „la simulation produit un effet d’immersion totale, sans récit ni fiction“ [die Simulation produziert einen Effekt totaler Immersion, gleichwohl ohne Erzählen oder Fiktion (Lavocat 2016, 337). Beide teilen gewisse „embrayeurs de déplacement cognitif: le récit, la musique, le bruitage, la perspective en trois dimensions, la beauté de l’image, l’empathie pour un personnage et le jeu lui-même“ [Schaltstellen, die das kognitive Sich-Hineinversetzen unterstützen: die Erzählung, die Musik; die Geräuschkulisse; die dreidimensionale Perspektivierung; die Schönheit des Bildes; die Empathie für Figuren und das Spiel selbst; Übersetzung G.M.] (Lavocat 2016, 337). Deren Anwesenheit reicht aber nicht aus,

um Fiktionalisierung zu ermöglichen. Lavocat bezieht Videogames bzw. „meta-verse“ (virtuelle Räume) wie *Second Life* in ihre Analyse ein. Computerspiele seien aber, wie auch das Schachspiel, zwar hochgradig immersiv, aber nicht fiktional. Sie sieht in den interaktiven Cyberspielwelten zwar immersive Erfahrungen, die sie jedoch weder als fiktional noch als erzählend auffasst, da zur Fiktion immer ein Abstand zur Erzählwelt gehöre. Auch Lavocat zitiert die Unmöglichkeit, handelnd (etwa in den Selbstmord von Anna Karenina) einzugreifen (Lavocat 2016, 527), die immer wieder gerne als Evidenz herangezogen wird. Lavocat behauptet, dass generische Gattungshybridisierung keineswegs die ontologische Grenze zwischen Fiktionalität und Wirklichkeit auflöse. Ihre Intervention sticht dadurch hervor, dass sie mehrere Spielformen (auch Computerspiele und *cosplaying*) in die Analyse einbezieht, diese jedoch letztendlich nicht als Fiktionen betrachtet. Dabei ist allerdings nicht länger die Frage ausschlaggebend, ob Fiktion die Referenzialität ausschalte (wie Ricoeur behauptet, vgl. dazu Lavocat 2016, 321) oder lediglich reduziere (Cohn 2000), da Referenzialität jenseits der Grenze in unterschiedlichen Mengen vorhanden sein könne.

Diese Betonung der literarischen Selbstreflexivität und der ästhetischen Distanz begegnet einem viel weniger in *film & television studies*. Jennifer Hayward betont die parasozialen Effekte des Konsums von Seifenopern und argumentiert, dass die Prekarisierung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit von der Serialisierung eher noch verstärkt werde (Hayward 2015). Der forensische Zuschnitt vieler Fernsehserien ermuntert zu einem partizipativen Rezeptionsmodus, der an anderer Stelle auch als ‚enzyklopädischer Zugriff‘ als Merkmal des transmedialen Erzählens (Bourdaa 2013) beschrieben worden ist. Die von Nielsen und Iversen vertretene Fassung der *unnatural narratology* befürwortet ebenfalls eine erweiterte Einsatzfähigkeit der Kategorie Fiktionalität als kommunikative Strategie, auch unabhängig von als literarisch oder ästhetisch konventionalisierten Gattungen (Nielsen et al. 2015). Auch die neurobiologisch inspirierten Erzähltheorien machen keinen Unterschied zwischen Faktualität und Fiktivität; vielmehr gehen sie davon aus, dass sogar „stories can lead readers to feel real uncertainty about known facts“ (Tobin 2018, 41). Transmedial ausgerichtete medienwissenschaftliche Studien zu *storyworlds* lenken die Aufmerksamkeit auf Rezeptionsmodi, die der sog. „flow-Erfahrung“ (Csikszentmihalyi 1990) Vorschub leisten und so den fiktionalen Entitäten Beständigkeit und Anschlussfähigkeit über das individuelle Medium hinaus verleihen, was das Entstehen parasozialer Effekte (z. B. Mitspielen oder „Co-creation“ im Sinne von „fan fiction“) befördert (Evans 2011; Roth 2018). Da wir jetzt bei den Studien angelangt sind, die Fiktion als ein Vehikel zur Erzeugung erhöhter Aufmerksamkeit bzw. zur Modulierung von Aufmerksamkeit betrachten, empfiehlt sich ein Blick auf die Biopoetik, die die Frage nach dem Status der Fiktion auf eine noch viel instrumentellere Art

und Weise angeht. Den Anfang machte hier Lisa Zunshine mit ihrer Studie *Why We Read Fiction?* (2006), in der sie allerdings anhand der *Theory of Mind* eher noch mit textbasierten Eigenschaften operiert. In den von Darwin und der Evolutionstheorie inspirierten Ansätzen zur Fiktion dominiert allerdings eine radikal externalistische Sicht auf Fiktion: Flesch (2007) bringt eine Reihe von biologisch evolvierten Verhaltensweisen in Stellung, die sich mit dem menschlichen Interesse an Fiktionalität überschneiden: Menschen interessieren sich für fiktionale Darstellungen poetischer Gerechtigkeit (der Bösewicht wird am Ende bestraft), weil der Aspekt des Virtuellen auch im Sozialen bereits eine wichtige Rolle spielt. Flesch bezieht sich auf die sorgfältige Überwachung (*monitoring*) der Motivationen von Anderen, die zeitversetzte Wahrnehmung als prognostisches Interesse, die *vicarious experience* [Erfahrung aus zweiter Hand], die die sowohl für sozial-ökonomische Verteilungskämpfe im Alltag als auch für Tragödien und Detektivromane ausschlaggebende Rolle des altruistischen Helden herbeiführen, dessen Bereitschaft zu *costly punishment* [kostspieligem Bestrafen] menschliches Kooperationsverhalten fördere. Der Altruismus ist kostspielig, weil er Energie kostet und Trittbrettfahrer von ihm profitieren können. Deswegen gelingt er nur, wenn die Motivationen der Anderen überwacht werden, was Fiktionen auf besonders intensive Weise ermöglichen bzw. simulieren. Flesch entnimmt dem Kanon sowohl der Höhenkammliteratur (Shakespeare) als weniger ästhetisch prämierten Gattungen (Krimis, Superman). Diese Theorie wirft ein neues Licht auf jene Theorien, die den Umgang mit Fiktionen mit Empathiesteigerung in Verbindung bringen. Die von Flesch aufgelisteten ‚Signale‘ sind allerdings so basal (weinen), dass hier Unterschiede zwischen Reaktionen auf fiktionales oder auf reales Verhalten kaum noch ins Gewicht fallen; zugleich werden aber das besondere Interesse an Fiktion und deren parasoziale Effekte (wie z. B. im Falle von Seifenopern) als Einübung in evolutionär bedingtes Verhalten plausibel gemacht. Die Tendenz, den Anwendungsbereich der Fiktionalität auszuweiten, zieht immer weitere Kreise: Klein und Martinez (2009) haben die narrativen Aspekte von juristischen, medizinischen, ökonomischen, moralisch-ethischen und christlich-religiösen Diskursen untersucht. Im Gefolge von Joseph Vogls *Das Gespenst des Kapitals* (2010) hebt die Forschung auch die „Gemeinsamkeiten von Risiko- und Fiktionsbegriff“ (Catani 2013: 181) hervor. Als „Affinität von Risiko und Fiktion“ versteht Evi Zemanek „das mit dem Risiko stets verbundene Wissensdefizit, das zur Spekulation und damit auch zu fiktionaler Ausgestaltung einlädt“ (2013, 280). Joseph Vogl erforscht mit den Mitteln der Literaturwissenschaft ökonomische Diskurse und stellt fest, dass diese den nur halbwegs säkularisierten *grand narratives* aus dem 17. Jahrhundert aufsitzen. Seine Kritik am unkritischen Selbstverständnis der finanziellen Märkte, die sich als objektiv und selbststeuernd geben, dabei aber unreflektierten liberalen Basiserzählungen aufsitzen, kommt allerdings ohne den Begriff der Fiktion

aus; auch Jens Beckerts einschlägige Kritik an der Effizienz der Märkte rekurriert auf Fiktionalität, aber sein Ansatz ist nur noch schwer mit narratologischen Definitionen in Einklang zu bringen (Beckert 2016). Es drängt sich auch hier die Feststellung auf, dass die Begriffe Fiktion und Erzählen fast deckungsgleich geworden sind: In Albrecht Koschorkes *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* (2018) taucht das Wort ‚Fiktion‘ nur fünfmal auf, obwohl die englischsprachige Übersetzung das Wort selbst prominent im Titel führt.

7 Digital Humanities

Andrew Piper hat einen ersten Ansatz präsentiert, Fiktionalität mit den Mitteln der Digital Humanities und des *distant reading* zu erfassen. Er präsentiert diesen Ansatz durchaus als Kritik an den vorhin besprochenen postklassischen narratologischen Ansätzen, die die Zuweisung von Fiktionalität gänzlich auf die Leserschaft verlagern. „Placing all of the emphasis on the reader’s activity, overlooks the powerful and extensive ways that texts mark themselves for their readers according to their fictional nature“ (Piper 2016). Die erneute Suche nach rein text-internen Kriterien konzentriert sich in der Folge auf Dialog, auf die Gegensätzlichkeit von *showing* vs. *telling*. Es fällt auf, wie sehr Piper sowohl strukturalistische als auch postklassische Analyseverfahren miteinander kombiniert. So werden einerseits, wie bei Genette, auf rein textimmanente Weise Sätze auf ihre Verben reduziert („Novels are marked by a much stronger use of mental states, captured in major verbs“), andererseits aber auch die Texte auf ihre Semantik und ihre Experientialität hin ausgewertet („the world’s feltness – is what marks out the unique terrain of novelistic discourse when compared with other forms of classical fiction“ (Piper 2016, 9)). Es ist noch nicht absehbar, ob es dieser EDV-basierten Heuristik gelingen kann, zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion im literaturwissenschaftlichen Sinne zu unterscheiden, zumal, wenn Gattungshybridisierung in dem bislang analysierten Maße auftritt. Der so genannte *long-read* Journalismus macht deutlich Anleihen beim fiktionalen Erzählen und legt genauso viel Wert auf Szenenhaftigkeit. Mehrheitlich speist sich das Modell aus Heuristiken, die sich auf kleinste *differentia specifica* konzentrieren, die an sich für die Identifikation von Fiktion bzw. Nicht-Fiktion nicht oder nur wenig bedeutungsvoll sind, die aber auf unterschiedliche Weise kombiniert und gewichtet werden können, was die nähere Bestimmung von Fiktionalitätsgraden ermöglichen dürfte. Ein anderes Beispiel dafür ist die Analyse von Borgeson et al. (2018), die die An- bzw. Abwesenheit von metrischer Gestaltung als Indiz auffasst, Gattungszugehörigkeit vorherzusagen. Das allmähliche Verschwinden metrischer Form aus dem Litera-

tursystem kommt in keiner der vorhin behandelten Fiktionstheorien vor; nichtsdestotrotz ermöglicht die automatische Auswertung ihrer Schwundstufen in der Praxis eine feinmaschigere und konsensfähigere Analyse über den Umweg, der über wenig terminologische Trennschärfe in der Theorie zu verfügen scheint. Aus dem Verfahren lässt sich tatsächlich eine Restkategorie herauschälen, die mit dem Bereich der Fiktion zusammenfällt. „If verse becomes less metrical over the eighteenth and nineteenth centuries, these data reveal that, over the same period, fiction becomes more metrical—a fact that, as far as we know, is new to literary history.“ (Borgeson et al.) Typischerweise kommen die Ansätze von Piper und Borgeson et al. ohne die vorerwähnten, von Fludernik entweder als notwendig oder variabel betrachteten, Parameter aus. Da es zum Selbstverständnis der Digital Humanities gehört, interdisziplinär vorzugehen, lässt es sich absehen, dass das Verfahren nicht wirklich auf die Identifikation von Fiktion als Alleinstellungsmerkmal abhebt und Aussagen über Fiktionalität (wie im Falle von Borgeson et al.) eher nebenbei, als Restmenge von anderweitig ausgerichteten Heuristiken getätigt werden. Der digitale Ansatz, wie er von Moretti entworfen wurde, hebt ja programmatisch darauf ab, die bürgerlich-realistische Kunstauffassung, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat und das sozial-ökonomische Pendant für die autonomistische Fiktionstheorie bildet, vor allem quantitativ zu relativieren. Denn die passive und individuelle kontemplative Versenkung, die als idealer Rezeptionsmodus für die psychologischen und emotionalen Tiefen der Fiktion betrachtet wird, ist mitnichten die einzig mögliche Haltung, sich auf Fiktion einzulassen.

8 Schlussbemerkung

Im Rahmen der Debatte über das Verhältnis von Fiktionalität und Gattungen hat insbesondere die Narratologie sehr deutliche Positionierungen vorgenommen, die sich als ein Schlagabtausch zwischen semantischen, syntaktischen und pragmatischen Ansätzen beschreiben lässt. Fluderniks Synthese hebt darauf ab, dass Fiktionalität zwar einige wenige Eigenschaften aufweist, die unstrittig für Fiktionalität stehen, viele Eigenschaften aber sowohl in fiktionaler als auch faktualer Literatur zu finden sind. Anhand von (räumlichen und zeitlichen) Beschreibungen zeigt Fludernik auf, dass eine Unterscheidung der Texte eher an die Frage des intendierten Gebrauchs anschließt. Das wird in der jüngeren Zeit umso deutlicher, da sich Fiktion immer stärker auf Zielgruppen bezieht (*chick lit*, *up lit*, *young adult fiction*) und beim Phänomen des *fandom/fan culture* die parasozialen Effekte der Fiktion stärker aktiviert werden.

Im Zuge dieser Debatte hat die Narratologie sich zunehmend vom angestammten Gattungsbegriff losgesagt, zugunsten eines flexibel gehandhabten Verständnisses von Textsorten bzw. Diskurstypen, die den Einsatz von fiktionalisierenden Produktions- bzw. Rezeptionsstrategien ermöglichen, ohne sich noch um eine trennscharfe Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Faktualität zu kümmern. Die Narratologie hat dabei selbst den Fokus von literarischen Texten und fiktionalen Filmen auf eine sehr breite Palette von Gegenständen verlagert, die jetzt auch Computerspiele, Performances und parasoziale Effekte von fiktionalen Universen sein können, die medienübergreifend bzw. medienunabhängig erforscht werden. Digitale Forschungsmethoden könnten auf den ersten Blick als Rückkehr zu einem immanenten Verständnis von textbasierten (miss)verstanden werden, verstärken aber unterschwellig die Orientierung an der *Funktionalisierung* von an sich variablen Parametern der Fiktionalität bzw. der Faktualität zu einem veritablen Diskursagnostizismus. Da sich aber dieses funktionale Verständnis stärker am Kontrast mit einer gleichermaßen dynamischen Auffassung von Faktualität orientiert, drängt sich umso stärker jene Öffnung und Ausweitung des Forschungsfeldes auf andere Diskurse (wie die des Rechtes und der Ökonomie) auf, die in vielen der hier beschriebenen Ansätzen anklingt. Ob diese Tendenz letztlich noch mit dem (im ästhetischen Bereich verorteten) Gattungsverständnis vereinbar ist, wird sich noch zeigen müssen.

Literaturverzeichnis

- Andree, Martin (2005). *Archäologie der Medienwirkung: Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung)*. München.
- Becker, Sabina (2000). *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*. Wien.
- Beckert, Jens (2016). *Imagined Futures. Fictional Expectations and Capitalist Dynamics*. Cambridge, MA.
- Biebuyck, Benjamin und Gunther Martens (2011). „Literary metaphor between cognition and narration: ‚The Sandman‘ revisited“. *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*. Hg. von Monika Fludernik. London: 58–76.
- Blum, Philipp (2017). *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm: Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch „queeren“ Filmensembles*. Marburg.
- Borgeson, Scott, Arto Anttila, Ryan Heuser und Paul Kiparsky (2018). „The Rise and Fall of Anti-Metricity“. *Poetics*. <http://arnoldzwickys3.amazonaws.com/Antimetricity-Poetics-Draft-2018-04-20.pdf> (22.02.2019).
- Bourdaa, Mélanie (2013). „‚Following the pattern‘: The creation of an encyclopaedic universe with transmedia storytelling“. *Adaptation* 62 (2013): 202–214.
- Caracciolo, Marco (2014). *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin.

- Caracciolo, Marco (2016). „Creative metaphor in literature“. *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*. Hg. von Elena Semino und Zsófia Demjén. London: 206–218.
- Caracciolo, Marco, Cécile Guédon, Karin Kukkonen und Sabine Müller (2017). „The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation“. *Emerging Vectors of Narratology*. Hg. von Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin und Wolf Schmid. Berlin: 435–460.
- Catania, Stefanie (2013). „Risikonarrative“. *Literatur als Wagnis / Literature as a Risk DFG-Symposium 2011*. Hg. von Monika Schmitz-Emans. Berlin: 159–189
- Cohn, Dorrit (2000). *The Distinction of Fiction*. Baltimore.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Performance*. New York.
- De Taeye, Lieselot (2015). „Terug tot de werkelijkheid?“. *Nederlandse Letterkunde* 20 (2015): 1–24.
- Doll, Martin (2016). „Wirklichkeitsfieber. Über aktuelle Wahrheitsansprüche, dokumentarisches Fühlen und postdramatische Super-Erzähler im Theater“. *Beyond Evidence: Das Dokument in den Künsten*. Hg. von Daniela Hahn. Paderborn: 173–193.
- Doll, Martin (2017). *Fälschung und Fake: Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin.
- Eberwein, Tobias (2017). „Gonzo-Journalismus (Gonzo-Journalism)“. *Journalistische Genres*. Hg. vom Deutschen Fachjournalisten-Verband. Köln: 285–294.
- Elias, Amy J (2010). „Historiographic Narratology“. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London: 216–217.
- Evans, Elizabeth (2011). *Transmedia Television: Audiences, New Media, and Daily Life*. London.
- Festjens, Thijs und Gunther Martens (2013). „Drie generaties documentaire literatuur: theorie en voorgeschiedenis van de experimentele documentaire“. *Cahier voor Literatuurwetenschap* 5 (2013): 135–153.
- Flesch, William (2007). *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*. Cambridge, MA.
- Fludernik, Monika (2000). „Genres, text types, or discourse modes? Narrative modalities and generic categorization“. *Style* 342 (2000): 274–292.
- Fludernik, Monika (2015). „Narratologische Probleme des faktualen Erzählens“. *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner. Würzburg: 115–138.
- Fludernik, Monika (2018). „The Fiction of the Rise of Fictionality“. *Poetics Today* 391 (2018): 67–92.
- Galle, Helmut (2016). „Fiktionalität in hybriden Gattungen. Tatsachenroman und Dokudrama versus Reportage und Dokumentarfilm“. *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin: 145–166.
- Hamburger, Käthe (1968). *Die Logik der Dichtung*. 2. stark veränd. Aufl. Stuttgart.
- Hayward, Jennifer (2015). *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington.
- Hempfer, Klaus W. (2018). *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*. Stuttgart.
- Herman, David (2011). *Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse In English*. Lincoln, NE.
- Herman, David (2018). *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. Oxford.
- Kindt, Tom (2014). „Der discours des aufgeklärten Märchens. Märchenerzählen bei Wieland, Musäus und den Grimms“. *Fabula* 55.1–2 (2014): 41–51.

- Klein, Christian und Matías Martínez (Hgg., 2009). *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart.
- Köppe, Tilmann und Jan Stühling (2011). „Against pan-narrator theories“. *Journal of Literary Semantics* 401 (2011): 59–80.
- Korthals, Holger (2003). *Zwischen Drama und Erzählung: Ein Beitrag zur Theorie geschehens-darstellender Literatur*. Berlin.
- Koschorke, Albrecht (2018). *Fact and Fiction, Elements of a General Theory of Narrative*. Berlin.
- Kukkonen, Karin und Henrik Skov Nielsen (2018). „Fictionality: Cognition and Exceptionality“. *Poetics Today* 393 (2018): 473–494.
- Lagoni, Frederike (2016). *Fiktionales versus faktuales Erzählen fremden Bewusstseins*. Berlin.
- Lahn, Silke und Stefanie Neu (2017). „Towards a Crossing of the Divide between Fiction and Non-Fiction in European Television Series and Movies: The Examples of the Italian Romanzo Criminale and the Danish Klovn“. *Emerging Vectors of Narratology*. Hg. von Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin und Wolf Schmid. Berlin: 171–192.
- Lavocat, Françoise (2016). *Fait et fiction : pour une frontière*. Paris.
- Löschnigg, Martin (1999). „Narratological Categories and the (Non-) Distinction Between Factual and Fictional Narratives“. *Recent Trends in Narratological Research*. GRAAT 21. Tours: 31–48.
- Metzger, Stephanie (2014). *Theater und Fiktion: Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld.
- Müller, Ralph (2018). „Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen? Anmerkungen zum Verhältnis von Redekriterium und Lyrikbegriff in der jüngeren Lyrikologie“. *Grundfragen der Lyrikologie 1, Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*. Hg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin: 87–102.
- Nielsen, Henrik Skov, James Phelan und Richard Walsh (2015). „Ten theses about fictionality“. *Narrative* 231 (2015): 61–73.
- Piper, Andrew (2016). „Fictionality“. *Journal of Cultural Analytics*. 20. Dezember 2016. <https://doi.org/10.22148/16.011>.
- Roscoe, Jane (2002). *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester.
- Roth, Martin (2018). *Thought-Provoking Play: Political Philosophies in Science Fictional Videogame Spaces from Japan*. Pittsburgh.
- Ryan, Marie-Laure (2001). „The narratorial functions: Breaking down a theoretical primitive“. *Narrative* 92 (2001): 146–152.
- Ryan, Marie-Laure (2002). „Fiction and its other: How trespassers help defend the border“. *Semiotica* 138.1/4 (2002): 351–370.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction?*. Paris.
- Schäfer, Christian (2010). *Erweiterte Wirklichkeit(en): Literatur lesen und unterrichten im Zeitalter der Virtualisierung*. Münster.
- Scheffel, Michael (2003). „Käte Hamburgers ‚Logik der Dichtung‘ – ein ‚Grundbuch‘ der Fiktionalitäts- und Erzähltheorie? Versuch einer Re-Lektüre“. *Käte Hamburger: Zur Aktualität einer Klassikerin*. Hg. von Johanna Bossinade und Angelika Schaser. Göttingen: 140–155.
- Scheffel, Michael (2010). „Faktualität/Fiktionalität als Bestimmungskriterium“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. von Rüdiger Zymner. Stuttgart: 29–31.
- Tobin, Vera (2018). *Elements of Surprise: Our Mental Limits and the Satisfactions of Plot*. Cambridge, MA.
- Zeller, Christoph (2010). *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970*. Berlin.

- Zemanek, Evi (2013). „Unkalkulierbare Risiken und ihre Nebenwirkungen. Zu literarischen Reaktionen auf ökologische Transformationen und den Chancen des Ecocriticism“. *Literatur als Wagnis / Literature as a Risk DFG-Symposium 2011*. Hg. von Monika Schmitz-Emans. Berlin: 279–302.
- Zipfel, Frank (2001). *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin.
- Zipfel, Frank (2015). „Narratorless Narration? Some reflections on the arguments for and against the ubiquity of narrators in fictional narration“. *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Hg. von Dorothee Birke und Tilmann Köppe. Berlin: 45–80.
- Zunshine, Lisa (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus.

Weiterführende Literatur

- Fludernik, Monika (2018). „The Fiction of the Rise of Fictionality“. *Poetics Today* 391 (2018): 67–92.
- Flesch, William (2007). *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*. Cambridge, MA.
- Franzen, Johannes, Patrick Galke-Janzen, Frauke Janzen und Marc Wurich (2018). *Geschichte der Fiktionalität: Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*. Baden-Baden.
- Korthals Altes, Liesbeth (2020). „Factual or Fictional? The Interpretive and Evaluative Impact of Framing Acts“. *Narrative Factuality. A Handbook*. Hg. von Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan. Berlin.
- Lavocat, Françoise (2016). *Fait et fiction : pour une frontière*. Paris.
- Martens, Gunther (2015). „Unreliability in non-fiction: the case of the unreliable addressee“. *(Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Hg. von Vera Nünning. Berlin: 156–170.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction?*. Paris.