

# Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktualen Texten

## Eine Einleitung

Am 21. Juli 1969 übertrugen Fernsehsender weltweit die Mondlandung von Apollo 11. Betraten die Astronauten Neil Armstrong und Edwin Aldrin damals tatsächlich den Mond? Bill Kaysing jedenfalls erklärte in seinem Buch *We Never Went to the Moon: America's Thirty Billion Dollar Swindle* (1976), die vermeintliche Mondlandung sei eine gigantische Fälschung gewesen und habe nie stattgefunden. William Karels Mockumentary *OPÉRATION LUNE* (2002, dt.: *KUBRICK, NIXON und der MANN IM MOND*) parodierte Kaysings ernst gemeinte Verschwörungstheorie mit dem angeblichen Nachweis, die Bilder der Mondlandung seien im Auftrag der US-amerikanischen Regierung von Stanley Kubrick in den Kulissen seines Films *2001: A Space Odyssey* (1968) gedreht worden.

In der aufsehenerregenden Autobiographie *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (1995) beschrieb Benjamin Wilkomirski seine traumatischen Jahre in Auschwitz-Birkenau und Majdanek. Musste Wilkomirski seine Kindheit wirklich in diesen Konzentrationslagern verbringen? Jahre nach der Veröffentlichung wurde nachgewiesen, dass Wilkomirski eigentlich ein Schweizer namens Bruno Grosjean (alias Bruno Dösekker) ist, der seine angebliche Holocaust-Vergangenheit erfunden hatte. Bis heute ist unklar, ob Grosjean bewusst log oder einem *false memory syndrome* unterlag und von der Wahrheit seiner Pseudo-Erinnerungen überzeugt war.

In Maxim Billers Roman *Esra* (2003) berichtet der Ich-Erzähler, ein jüdischer Schriftsteller namens Adam, von seiner gescheiterten Beziehung zu der türkischstämmigen Esra. Nach dem Erscheinen des Romans klagten Billers ehemalige Partnerin Ayşe Romey und ihre Mutter Birsal Lemke auf Verletzung ihrer Persön-

lichkeitsrechte, weil sie erkennbar in den Romanfiguren der Esra und ihrer Mutter dargestellt seien. Billers und sein Verlag beriefen sich auf die Fiktionalität des Textes. Nach mehreren Instanzen entschieden der Bundesgerichtshof und schließlich das Bundesverfassungsgericht in umstrittenen Urteilen, der Klage sei nach einer Abwägung zwischen den Rechtsgütern der Kunstfreiheit und des Persönlichkeitsrechtes weitgehend stattzugeben (die Klage der Mutter wurde allerdings abgewiesen). Billers Roman ist seitdem nicht mehr im Buchhandel lieferbar.

Auf dem Höhepunkt der Finanzkrise um Griechenland zeigte der Fernsehmoderator Günther Jauch in seiner ARD-Talkshow im März 2015 ein Video aus dem Jahr 2013, in dem der spätere griechische Finanzminister Giannis Varoufakis während eines Vortrags über die Finanzkrise „Germany“ den Stinkefinger zeigt. Der live in die Sendung dazugeschaltete Varoufakis erklärte, das Video sei verfälscht worden („doctored“). War der Stinkefinger echt? Jan Böhmmermann behauptete wenige Tage später in seinem satirischen Fernsehmagazin *Neo Magazin Royale* (ZDFneo), das Video sei von seiner Redaktion digital manipuliert worden, in Wahrheit habe Varoufakis die obszöne Geste nie gezeigt – und erhielt für diesen Beitrag später den Grimme-Preis.

Die hitzigen Diskussionen, die Fälle wie diese provozieren, zeigen, wie wichtig die Grenzen zwischen real und erfunden, authentisch und simuliert, non-fiktional und fiktional für die Art und Weise sind, wie wir mit Texten, Bildern oder Filmen umgehen. In manchen geisteswissenschaftlichen Milieus wurde dagegen die referenzielle Funktion von Zeichen lange Zeit im Zuge strukturalistischer und poststrukturalistischer

Theorien zugunsten eines umfassenden ‚Panfiktionalismus‘ vernachlässigt (vgl. Blume 2004, 12–16; Konrad 2014, 57–161), demzufolge es keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen den Wahrheitsansprüchen fiktionaler und nicht-fiktionaler (faktualer) Texte gebe. So bezeichnete Aleida Assmann die Differenz zwischen Fiktion und Realität als ein „verabschiedetes Paradigma“ und behauptete: „nicht die Differenz, sondern die Indifferenz zwischen Fiktion und Realität ist das Datum, von dem heute ausgegangen werden muß“ (Assmann 1989, 240). Auch der einflussreiche Geschichtstheoretiker Hayden White sprach von den angeblich unvermeidlichen „fictions of factual representations“ (White 1978). Solche Auffassungen waren nützlich, weil sie auf die häufig vernachlässigte Bedeutung rhetorischer und konstruktiver Elemente des faktualen Erzählens aufmerksam machten. Nicht selten führten sie jedoch zu dogmatischen Pauschalisierungen, die eine angemessene Beschreibung der charakteristischen Leistungen von „Wirklichkeitserzählungen“ (Klein/Martínez 2009) verhinderten.

Seit einigen Jahren mehren sich die Stimmen, die panfiktionalistische Auffassungen als allzu pauschal zurückweisen. Zweifellos ‚konstruieren‘ auch nicht-fiktionale Werke in erheblichem Maße die von ihnen dargestellte Realität; aber sie beziehen sich doch auch zugleich auf eine intersubjektiv gegebene konkrete Wirklichkeit. Wirklichkeitserzählungen sind konstruktiv, aber im Unterschied zu künstlerischen Fiktionen eben auch referenziell. Es gilt, den referenziellen Geltungsanspruch von Wirklichkeitserzählungen angemessen zu berücksichtigen, ohne ihre konstruktiven Elemente zu vernachlässigen.

### Real vs. fiktiv

Häufig begegnet man der Ansicht, das Besondere an literarischen Erzählungen (Romanen, Kurzgeschichten etc.) sei, dass sie keine realen, sondern fiktive, d.h. erfundene Geschehnisse schilderten. In diesem Sinn wird etwa häufig die bekannte Unterscheidung der aristotelischen *Poetik* (1451b) verstanden, dass der Dichter etwas mitteile, was geschehen könnte, während der Geschichtsschreiber (als Repräsentant nicht-literarischen Erzählens) tatsächlich Geschehenes darstelle. (Der Sinn der aristotelischen Unterscheidung wird damit allerdings nicht recht erfasst, weil für Aristoteles der Spielraum des Möglichen auch das tatsächlich Geschehene umschließt.) Entscheidend ist jedenfalls der ontologische Geltungsanspruch, der einem Text von Produzenten und Rezipienten zugewiesen wird, nämlich der erhobene oder gerade nicht erhobene Anspruch, dass den im Text

dargestellten Sachverhalten Tatsachen der außertextuellen Realität entsprechen. Ob ein für real gehaltenes Ereignis *tatsächlich* in der Wirklichkeit stattgefunden hat, ist eine andere Frage – Reporter oder Historiker können sich in ihren faktualen Aussagen auch täuschen, ein Lügner kann wider besseres Wissen etwas Unwahreres behaupten. Unzutreffende oder lügenerische Sachverhaltsdarstellungen sind wegen ihrer mangelnden Referenzialität keine fiktionalen, sondern defizitäre faktuale Texte.

### Non-fiktional (faktual) vs. fiktional

Mit der Unterscheidung ‚real vs. fiktiv‘ wird allerdings der besondere Charakter fiktional-literarischer Erzählungen noch nicht angemessen erfasst. Während die Frage nach der Realität oder Fiktivität auf die erzählte *Geschichte*, nämlich auf den ontologischen Status der dargestellten Sachverhalte zielt, steht ‚fiktional‘ in einem Gegensatz zu ‚non-fiktional‘ oder auch ‚faktual‘ und bezeichnet einen bestimmten Modus des *Erzählens*. (Der Terminus ‚faktuale Erzählung‘ [‚récit factuel‘] wurde von Gérard Genette eingeführt, s. Genette 1992, 11–40; vgl. Martínez/Scheffel 2016, 9–20.) Faktuale Erzählungen, z. B. Johann Wolfgang von Goethes Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833), sind Teil einer realen Kommunikation zwischen Autor und Leser und bestehen aus Sätzen, die vom Leser als wahrheitsheischende Behauptungen des Autors Goethe über sein eigenes Leben verstanden werden. Fiktionale Texte, z. B. Thomas Manns Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954), sind ebenfalls Teil einer realen Kommunikation, in der ein realer Autor (Thomas Mann) Sätze produziert, die von realen Lesern gelesen werden. Fiktionale Texte sind jedoch komplexer als faktuale, weil sie außer der realen auch noch eine zweite, imaginäre Kommunikationssituation gestalten. In dieser zweiten Situation kommt ein erfundener Erzähler zu Wort (z. B. der fiktive Ich-Erzähler Felix Krull, der in mancher Hinsicht den authentischen Autobiographen Goethe parodiert). Ein fiktionaler Text ist sowohl Teil einer realen wie einer imaginären Kommunikation und damit eine „kommunizierte Kommunikation“ (Janik 1973, 12).

Anders als der reale Sprecher einer faktualen Rede ist das fiktive Aussagesubjekt der fiktionalen Rede nicht an die ‚natürlichen‘ Beschränkungen menschlicher Rede gebunden und kann deshalb z. B. ungestraft die Position eines allwissenden Erzählers einnehmen. Und der reale Autor eines fiktionalen Textes kann nicht für den Wahrheitsgehalt der in seinem Text aufgestellten Aussagen verantwortlich gemacht werden, weil er diese zwar produziert, aber nicht behauptet – vielmehr ist es der

imaginäre Erzähler, der diese Sätze mit einem Wahrheitsanspruch versieht. Die reale Kommunikation zwischen Autor und Leser findet im Fall der fiktionalen Rede nur indirekt statt und ähnelt dem Zitieren fremder Rede. Denn auch beim Zitieren übermittelt man Sätze, die jemand anders behauptet hat, die aber nun, im Akt des Zitierens, ohne behauptende Kraft weitergegeben werden. Autoren fiktionaler Texte reden in ihren Werken gar nicht selbst, sondern erfinden einen imaginären Sprecher, der etwas mit Bezug auf seine (fiktive) Welt behauptet, ohne jedoch eine Referenz auf *unsere* Wirklichkeit zu beanspruchen. Der Autor eines faktualen Textes muss hingegen für die Wahrheit der vorgebrachten Behauptungen einstehen. Seine Leser erwarten nicht die Schilderung eines nur möglichen (oder gar fantastisch-unmöglichen), sondern eines wirklichen Geschehens.

Selbstverständlich garantiert ein referenzieller Geltungsanspruch als solcher noch keine Wahrheit. Wie bereits gesagt, kann sich der Autor eines faktualen Textes irren oder wider besseres Wissen die Unwahrheit behaupten. In beiden Fällen wäre seine Rede deswegen nicht fiktional. Ignoranten und Lügner sind keine Dichter. Dass man ihnen, anders als Autoren fiktionaler Texte, überhaupt Irrtum oder Lüge vorwerfen kann, zeigt, dass auch diese defizitären Fälle der referenziellen Wahrheitsnorm des kommunikativen Faktualitätspakts unterliegen.

Fiktional-literarische Texte vereinigen in der Regel beide Aspekte, die hier unterschieden wurden: Sie erzählen Geschichten von fiktiven Figuren, Orten und Ereignissen im Modus einer verdoppelten Kommunikationssituation. Die Autoren faktualer Erzählungen hingegen behaupten zu sagen, wie es (gewesen) ist.

## Fiktionalitätssignale

Wie erkennt man, ob man einen fiktionalen oder einen faktualen Text liest? Meistens stellt sich diese Frage gar nicht, weil uns Texte nie nackt, sondern stets als Teile einer bestimmten kommunikativen Praxis begegnen, die unser Textverständnis von vornherein in eine Richtung lenkt (vgl. Nickel-Bacon/Groeben/Schreier 2000). Bereits vor der eigentlichen Lektüre kennzeichnen paratextuelle Informationen wie Gattungsbezeichnungen („Roman“) oder andere Hinweise („Personen und Handlung dieses Buches sind frei erfunden“) Texte wie Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* als fiktional und die darin dargestellte Geschichte als fiktiv. Wenn in diesem Fall der Untertitel der *Bekenntnisse*, „Der Memoiren erster Teil“, eigentlich eine faktuale Gattung anzeigt, so weist doch die Bezeichnung „Roman“ auf dem Ti-

telblatt zusammen mit zahllosen anderen Informationen, die die Zirkulation des Textes begleiten, deutlich auf den fiktionalen Charakter dieser angeblichen „Memoiren“ hin.

Die Fiktionalität eines Textes ist meist auch daran erkennbar, dass der Name und die Person des realen Autors (z. B. Thomas Mann) nicht mit dem übereinstimmen, was aus dem Text über den Erzähler (z. B. den Hochstapler Felix Krull) zu erschließen ist. Die offensichtliche Nichtidentität von Autor und Erzähler macht es auch sinnlos, Thomas Mann der Lüge zu bezichtigen, wenn in seinem Roman ein gewisser Felix Krull von seinen Abenteuern berichtet – nicht Mann, sondern der von ihm erfundene Ich-Erzähler Krull erzählt hier wahrheitsheischend (wenngleich nicht immer glaubwürdig) aus seinem Leben.

Ob es auch textinterne Merkmale gibt, die einen Text als fiktional oder faktual erkennbar machen, wird nach wie vor kontrovers diskutiert (vgl. Klauk/Köppe 2014; Lagoni 2016, 9–44; Zipfel 2001). Als zumindest hinreichende Anzeichen für Fiktionalität werden häufig bestimmte Darstellungsweisen angeführt, die eine übermenschliche Allwissenheit des Erzählers voraussetzen. Dazu gehört insbesondere, dass der Erzähler mit Gewissheitsanspruch Aussagen über die Gedanken und Gefühle der Figuren und über ihre subjektive Wahrnehmung der Außenwelt trifft. Auch eine ausführliche Wiedergabe vergangener Figurenreden in wörtlicher Rede übersteigt zumeist das, was für ein ‚natürliches‘ Alltagserzählen glaubwürdig wäre.

Solche textinternen Darstellungsverfahren ermöglichen allerdings keine trennscharfe Abgrenzung zwischen fiktionalen und faktualen Texten. Denn sie sind weder hinreichende noch notwendige Signale für Fiktionalität: Einerseits enthalten nicht alle fiktionalen Texte Introspektionen des Erzählers in die Subjektivität von Figuren o. Ä., weshalb diese Verfahren nicht als *notwendige* Signale für Fiktionalität gelten können; fiktionale Texte können ihren Charakter kaschieren und nicht-fiktionale Texte imitieren. Andererseits greifen auch faktuale Texte, beispielsweise im Journalismus, in experimentelleren Formen der Geschichtsschreibung oder auch in der Alltagskommunikation, mitunter zu Darstellungsmitteln, die streng genommen den Standpunkt eines allwissenden Erzählers voraussetzen – ohne deswegen doch ihren insgesamt faktualen Geltungsanspruch aufzugeben. (Allerdings müssen solche faktualen Texte ihre fiktionalisierenden Erzählverfahren durch den Verweis auf Recherchen, Augenzeugenberichte, Dokumente o. Ä. zumindest als empirisch plausible Vermutungen legitimieren.) Folglich können textinterne Darstellungsverfahren auch keine *hinreichenden* Gründe für die Entscheidung sein, ob ein fiktionaler oder ein

faktualer Text vorliegt – sie liefern allenfalls Indizien. Die Klassifikation eines Textes als fiktional oder faktual ist eine Entscheidung, die letztlich auf textpragmatischer Ebene getroffen wird.

## Grauzonen und Grenzgänger – eine kleine Typologie

Dass in (manchen) faktualen Texten fiktionale Erzähltechniken Verwendung finden und umgekehrt fiktionale Texte sich als faktuale kaschieren können, sollte nun aber nicht dazu führen, die Grenze zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten für beliebig oder irrelevant zu halten. Dann bliebe unerklärt, warum wir mit diesen beiden Textklassen so unterschiedlich umgehen und warum ein unvermuteter Wechsel der Zuordnung eines Textes zwischen diesen Klassen so viel Konfliktpotential birgt. Der grundsätzliche Unterschied zwischen fiktionalen und faktualen Texten wird durch die Existenz von Grenzfällen, die auf unterschiedliche Art und Weise mit dieser Unterscheidung spielen, nicht aufgehoben – im Gegenteil: Diese Grenzgänger beziehen ihre Pointe und ihr Irritationspotential gerade aus der grundsätzlichen Existenz und Akzeptanz dieser Grenzlinie. Sie machen uns allerdings darauf aufmerksam, dass die Opposition ‚fiktional vs. faktual‘ nicht trennscharf ist, sondern paradoxe Grenzgänger und hybride Grauzonen erlaubt.

Die Begriffe ‚Fiktionalität‘ und ‚Faktualität‘ bezeichnen keine einfachen Merkmale, sondern komplexe Merkmalsbündel. Unterscheidet man zwischen dem ontologischen Status des Dargestellten (referieren die dargestellten Sachverhalte auf konkrete Tatsachen unserer Wirklichkeit oder nicht?), dem Darstellungsmodus (handelt es sich um die wahrheitsheischende Rede eines realen Autors oder um die von einem realen Autor imaginierte Rede eines fiktiven Erzählers?) und Fiktionalitäts- bzw. Faktualitätssignalen, lassen sich verschiedene Misch- und Grenzfälle unterscheiden. Es gibt (1.) Texte, die insgesamt als fiktional zu bezeichnen sind, aber faktuale Anteile auf der Inhalts- und/oder Darstellungsebene und/oder Faktualitätssignale enthalten, und es gibt (2.) Texte, die insgesamt als faktual gelten, aber fiktive Inhalte und/oder fiktionalisierende Darstellungsverfahren und/oder Fiktionalitätssignale aufweisen. Außerdem gibt es (3.) Texte, die als ganze im Hinblick auf ihre Fiktionalität oder Faktualität nicht eindeutig einzuordnen sind.

Über diese groben Unterscheidungen hinaus eine umfassende systematische Typologie von Grenzgängern und Grauzonen zu entwickeln, dürfte angesichts der Disparität und Singularität der Fälle kaum möglich sein. Stattdessen folgt hier eine nach den genannten

Kriterien sortierte Reihe von Einzelbeispielen und Gattungen, die die Faszinationskraft und das kreative Potential, das von dieser Grenzlinie ausgeht, illustrieren sollen.

### (1.) Fiktionale Texte mit faktualen Anteilen

(1.1) Fiktionale Texte mit realen Inhalten: Realistische fiktional-literarische Erzählungen erwähnen in der Regel durchaus Personen, Orte oder Ereignisse aus unserer Wirklichkeit (z. B. die Städte Frankfurt am Main, Paris und Lissabon in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*). Solche realen Elemente bilden jedoch meist nur den Hintergrund für fiktive Geschichten mit erfundenen Protagonisten, die in der Wirklichkeit vorstellbar sein mögen, sich aber nicht tatsächlich zugetragen haben. Einige fiktionale Texte laden jedoch in besonderem Maße dazu ein, ihre Inhalte direkt auf unsere Welt zu beziehen:

- Historische Romane erzählen von Ereignissen, die auch in faktualen Quellen dokumentiert sind, nehmen dabei aber größere Lizenzen als historiographische Darstellungen desselben Geschehens in Anspruch. Soweit mit dem historisch verbürgten Rahmen vereinbar, dürfen sie hinzuerfinden. (Historische Romane besitzen allerdings nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihren Darstellungsverfahren eine größere Freiheit als historiographische Texte, vgl. Cohn 1999, 150–161).
- Die Pointe von Schlüsselromanen wie Jürgen Bückers Büroroman *Wer die Hölle fürchtet, kennt das Büro nicht* (2010) liegt gerade in der Einladung an den Leser, für bestimmte Figuren und Ereignisse der fiktiven Erzählwelt reale Korrelate zu finden.
- Auch für autobiographisch gegründete Romane wie Maxim Billers eingangs erwähntes Werk *Esra* (2003) sind referenzialisierende Lektüren möglich – wenngleich in Billers Fall der Wirklichkeitsbezug von einigen Leserinnen gegen die verlautbarte Absicht des Autors hergestellt wurde.

(1.2) Fiktionale Texte mit faktualen Darstellungsweisen: Manche literarische Werke meiden ‚unnatürliche‘ Erzählverfahren, die sie sofort als fiktional erkennbar machen, und inszenieren sich spielerisch als faktual. Auch hier findet sich ein breites Spektrum.

- Traditionelle Beispiele dafür sind faktualisierende intra- und paratextuelle Erzählverfahren wie fingierte Herausgebervorworte, Quellenangaben o. ä., etwa in Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605/15) oder in Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), die aber unschwer als literarische Konventionen zu erkennen sind.
- Mit größerem Aufwand verbarng Wolfgang Hildesheimer den Status seines Textes *Marbot. Eine Bio-*

graphie (1981) über den fiktiven englischen roman- tischen Kunsttheoretiker Sir Andrew Marbot. Diese perfekte Travestie einer authentischen Biographie – mit Zitaten über Marbot aus Goethes Gesprächen mit Eckermann und Briefen von Arthur Schopenhauer und Hector Berlioz, mit Portraits Marbots und seiner Mutter durch Eugène Delacroix und Henry Raeburn, mit Fotografien von Marbots Landsitz und mit kommentiertem Namensregister – war so erfolgreich, dass erste Rezensenten Marbot fälsch- licherweise für eine historische Figur hielten (vgl. Cohn 1999, 79–95).

Für alle diese Beispiele gilt, dass sie unbeschadet ihrer faktualen Elemente insgesamt als fiktional-lite- rarische Texte verstanden werden sollen. Allerdings zeigen Fälle wie Billers *Esra* und Hildesheimers *Mar- bot*, dass die Zuweisung des fiktionalen oder faktua- len Status eine anspruchsvolle Aufgabe sein kann: Zwischen Autoren und Lesern, aber auch zwischen verschiedenen Lesern kann es darüber, durch unter- schiedliche Informationsstände, Bewertungen und In- teressen erzeugt, zu Divergenzen kommen.

## (2.) Faktuale Texte mit fiktionalen Anteilen

Faktuale Erzählungen beanspruchen, dass die Sach- verhalte, die sie behaupten, wahr sind. Die Wahrheit, um die es dabei geht, besteht aus der nachprüfbaren Referenz auf konkrete Tatsachen, d.h. auf singuläre, räumlich und zeitlich bestimmte Gegenstände und Er- eignisse unserer Wirklichkeit.

(2.1) Faktuale Texte mit fiktiven Inhalten: Zu dieser Gruppe gehören Texte, die im faktualen Redemodus auftreten und einen referentiellen Geltungsanspruch erheben, der aber de facto nicht besteht.

- Fälschungen wie die von Konrad Kujau verfer- tigten angeblichen Tagebücher Adolf Hitlers, die 1983 auszugsweise im *Stern* veröffentlicht wur- den, erheben zwar den Anspruch, auf reale Tatsachen (Hitlers Alltag) zu referieren, lösen diesen Anspruch aber wider besseres Wissen nicht ein. Zudem simulierte Kujau in den Tagebüchern die Äußerungen (und Handschrift) eines anderen, er- zeugte also eine verdoppelte Kommunikationssi- tuation. Mangelnde Referenzialität und fingierte Autorschaft machen diese Tagebücher aber nicht schon zu fiktionalen, sondern zu defizitären (näm- lich lügnischen) faktualen Texten.
- Ein Grenzfall zwischen Selbsttäuschung und Fäl- schung ist Benjamin Wilkomirskis eingangs er- wählte Pseudo-Autobiographie *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (1995). Inzwischen be- steht kein Zweifel mehr, dass die vermeintliche

Holocaust-Kindheit erfunden wurde. Ob der Au- tor Wilkomirski/Dössecker log oder ob es sich um eine subjektiv vom Autor geglaubte *false memory* handelte, bleibt unklar. Eindeutig ist aber der (so oder so defizitäre) faktuale Geltungsanspruch des Textes.

- Manche faktuale Texte verwenden ohne literarisch- künstlerische Ambitionen erfundene Geschichten, um etwas Allgemeines an narrativen Beispielen zu veranschaulichen. Beispielsweise wird ein Ge- schehen mit dem Ziel geschildert, eine bestimm- te individuelle oder gesellschaftliche Praxis zu re- gulieren – wie in psychologischen Ratgebern, die gern kleine Beispielerzählungen verwenden, um erwünschte oder zu vermeidende Verhaltensmu- ster zu veranschaulichen. Eine solche funktionale Fiktionalität findet man auch in Zukunftsszenari- en über den globalen Klimawandel, medizinische Prognosen über Gesundheitsrisiken von Patienten oder Modellierungen von künftigen Aktienverläu- fen und Unternehmensentwicklungen usw. Solche Szenarien leiten aus aktuellen Daten methodisch kontrolliert mögliche künftige Entwicklungen ab. Diese fiktiven Geschichten mit dem Ziel einer nor- mativen Praxisregulierung oder zur Prognose mög- licher Geschehensverläufe stehen in unmittelbarem Bezug auf die extratextuelle Wirklichkeit und sind so in einen faktualen Gesamtzusammenhang ein- gebettet.

(2.2) Faktuale Texte mit fiktionalisierenden Darstel- lungsweisen:

- Reportagen des New Journalism wie Truman Ca- potes *In Cold Blood* (1965) verbinden fiktional-lite- rarische Schreibweisen mit dem faktualen Gel- tungsanspruch des Journalismus. Capote erzählt in seiner „non-fiction novel“ (Capote) die authenti- sche Geschichte der Ermordung einer Familie in Kansas im Jahre 1959 durch zwei Jugendliche und verwendet dabei ‚literarische‘ Erzähltechniken wie erlebte Rede oder die Wiedergabe von nicht doku- mentierten Gesprächen in wörtlichen Dialogen, also Verfahren, die, streng genommen, einen allwissen- den Erzähler voraussetzen. Nichtsdestotrotz signa- lisiert Capote seine Absicht, eine wahre Geschich- te zu erzählen, u. a. im Untertitel („A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences“) und in den vorangestellten „Acknowledgements“, die auf umfangreiche Recherchen verweisen. Anders als in Werken der fiktionalen Literatur mit allwis- senden Erzählern, deren Behauptungen vom Leser ohne weiteres als wahr („wahr“ allerdings nur in der fiktiven Welt des Romans) hingenommen werden, muss Capote die fiktionalisierenden Passagen als

zwar hypothetische, aber aufgrund umfangreicher Recherchen zumindest plausible Darstellung eines vermutlich realen Sachverhalts rechtfertigen. Dass Capotes faktualer Geltungsanspruch durch seine fiktionalisierenden Darstellungsverfahren nicht außer Kraft gesetzt wird, zeigte sich nicht zuletzt daran, dass einige Leser Capotes Geschichte als sachlich irreführend kritisierten. Bis heute sind die fiktionalisierenden Darstellungsverfahren des New Journalism umstritten. Reportagen des *Spiegel* beispielsweise verwenden sie häufig, in der *Süddeutschen Zeitung* werden sie gemieden.

- Umstrittener war Janet Cookes mit dem Pulitzer-Preis bedachte Reportage *Jimmy's World*, die 1980 in der *Washington Post* erschien. Sie schilderte die trostlose Existenz eines achtjährigen, heroinabhängigen Jungen in der Hauptstadt der USA. Die Reportage löste eine wochenlange, erfolglose Suche der städtischen Behörden nach Jimmy aus. Später stellte sich heraus, dass Cooke Jimmy und seine traurige Lebensgeschichte erfunden hatte. Obwohl sie zu ihrer Verteidigung vorbrachte, der von ihr beschriebene Jimmy existiere zwar nicht, sehr wohl aber zahllose Kinder, die sie in der Figur des Jimmy exemplarisch dargestellt habe, wurde ihr der Pulitzer-Preis aberkannt.
- Einen Skandal verursachten auch die sogenannten ‚Star-Interviews‘ des Schweizer Journalisten Tom Kummer mit Hollywood-Stars und anderen Berühmtheiten der US-amerikanischen Populärkultur, die zwischen 1996 und 1999 vor allem im Magazin der *Süddeutschen Zeitung*, aber auch im *ZEIT Magazin* und in weiteren Zeitungen erschienen. Im Jahr 2000 stellte sich heraus, dass Kummer die meisten dieser Interviews erfunden hatte. Die Aufdeckung der Fälschung führte zur Beendigung der Zusammenarbeit der betroffenen Redaktionen mit Kummer und zur Entlassung der verantwortlichen Redakteure, aber auch zu hitzigen Debatten über die Legitimität solcher Interviews. Kummer verteidigte seinen ‚Borderline-Journalismus‘ mit dem Argument, es gehe ihm um eine Neudefinition von Realität im Journalismus. Er habe die Stars nicht als private Personen, sondern als Teil der Image-industrie Hollywoods porträtieren wollen. Deswegen handele es sich nicht um Fälschungen, da seine Interviews wahrheitsgetreu das Image der Stars vorstellten (vgl. Martínez 2009, 188–190). Die öffentlichen Reaktionen auf die Enthüllung des fiktionalen Charakters von Kummers Star-Interviews zeigten aber, dass es im Umgang mit journalistischen Texten für die meisten Leser nach wie vor einen entscheidenden Unterschied macht, ob sie sie fiktional oder faktual verstehen. Kummers In-

terviews wurden eben nicht als wahrheitsneutrale Simulationen, sondern als Fälschungen authentischer Gespräche angesehen.

### (3.) Unentscheidbare und mehrdeutige Fälle

Nicht immer sind Grenzfälle zwischen Fiktionalität und Faktualität dadurch aufzulösen, dass man zwischen Elementen lokaler und globaler Reichweite unterscheidet. Ob beispielsweise die anonymen Ich-Erzähler in Peter Handkes *Versuchen* (seit dem *Versuch über die Müdigkeit*, 1989) mit dem realen Autor identisch sind und oder nicht, ist ohne Willkür nicht festzulegen – und damit auch nicht die Zuordnung zu einem faktualen oder fiktionalen Darstellungsmodus.

Geben Handkes *Versuche* zuwenig Informationen, um eine eindeutige Zuordnung vornehmen zu können, stellen die sogenannten Autofiktionen ein paradoxes Zuviel an Leseanweisungen bereit und blockieren so ebenfalls eine klare Zuordnung. Autofiktionen wie Serge Doubrovskys *Fils. Roman* (1977), auf den diese Bezeichnung zuerst angewendet wurde, oder Max Frischs *Montauk. Eine Erzählung* (1975) laden deutlich zu einer autobiografischen Lektüre ein, tragen jedoch zugleich fiktionale Gattungsbezeichnungen wie ‚Roman‘ oder ‚Erzählung‘ und nehmen inhaltlich und in der Darstellungsweise literarisch-fiktionale Lizenzen in Anspruch (vgl. Zipfel 2009).

Die Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Non-Fiktionalität (Faktualität) wurde hier nur für den Bereich sprachlicher Texte diskutiert. Die Beiträge dieses Heftes zeigen jedoch, dass die Unterscheidung auch in anderen Medien relevant ist und dort ebenfalls Grenzgänger und Grauzonen generiert. Eine (bislang fehlende) systematische intermediale Studie zu Grenzphänomenen zwischen Fiktionalität und Non-Fiktionalität müsste die jeweiligen medialen Voraussetzungen berücksichtigen. Unbeschadet der erheblichen Unterschiede ist es jedenfalls auch in anderen Medien hilfreich, zwischen fiktiven-oder-realen Inhalten und fiktionalisierenden-oder-faktualisierenden Darstellungsverfahren und entsprechenden Signalen zu unterscheiden. Das sei zum Schluss noch angedeutet.

Fiktionale Werke mit realen Inhalten findet man beispielsweise im klassischen und mehr noch im postdramatischen Dokumentartheater, das historische Personen, Ereignisse und Dokumente im fiktionalen Modus der Theaterinszenierung auf die Bühne bringt (s. den Beitrag von Arno Gimber in diesem Heft). Ein berühmtes Beispiel für ein fiktionales Werk mit faktualen Darstellungsverfahren in den modernen Medien ist Orson Welles' Radiosendung *THE WAR OF THE WORLDS* (1938) nach dem Roman von H.G.

Wells, die im Nachrichtenstil von einer Mars-Invasion berichtete. Der Horrorfilm *THE BLAIR WITCH PROJECT* (1999) stellt in pseudodokumentarischem Stil die (erfundene) Geschichte vom geheimnisvollen Verschwinden dreier Studenten dar, die einen Dokumentarfilm über eine angebliche Hexe drehen wollten. Auch William Karels eingangs erwähnte Quasi-Fernsehdocumentation *OPÉRATION LUNE* (2002, dt.: *KUBRICK, NIXON UND DER MANN IM MOND*) bezieht ihren besonderen Reiz daraus, dass sie zum größten Teil aus authentischem Dokumentarmaterial besteht und die fantastische Hypothese von der gefälschten Mondlandung zu belegen scheint; der parodistisch-fiktionale Charakter des Films entsteht dabei nicht aus erfundenen Inhalten oder fiktionalisierenden Darstellungsverfahren, sondern aus der einseitigen Auswahl an Informationen und dem suggestiven Schnitt des authentischen Filmmaterials. Die *Scripted Reality*-Formate des Fernsehens setzen vielfältige Authentisierungsstrategien ein, um den fiktiven Charakter der dargestellten Figuren und Ereignisse zu kaschieren und als *Reality TV* zu erscheinen; der fiktionale Status ist von seiten der Produktion eindeutig nachzuweisen, verschimmt aber bei vielen Zuschauern zugunsten einer faktualisierenden Rezeption (s. den Beitrag von Antonius Weixler in diesem Heft). Jan Böhmermanns eingangs erwähnter Fernsehbeitrag, in dem dokumentiert wird, wie Böhmermanns Mitarbeiter das Video einer Varoufakis-Rede digital so manipulieren, dass Varoufakis den Stinkefinger zeigt, dürfte seinerseits eine (überaus wirkungsvolle) satirische Fälschung sein. Die transmediale Werbekampagne *FAMILIE HEINS* (seit 2015) der Deutschen Telekom zeigt in vernetzter Erzählweise im Internet (Blogs, Social Media, Online-Video) und in Fernsehspots kurze fiktionale Geschichten über eine von Schauspielern gespielte fiktive vierköpfige Familie. Dabei werden immer wieder reale Elemente in die Fiktion gemischt: So kommuniziert die fiktive Tochter Clara in einem realen Blog mit ihren Fans, ist fiktiv mit dem realen Youtube-Star Sami Slimani liiert und erscheint als fiktive Figur am realen Set des Kinofilms *FACK JU GÖHTE 2*.

Zur Gruppe der faktualen Werke mit fiktiven Inhalten gehören Fälschungen wie die angeblichen Dokumentarfilme des Fernsehjournalisten Michael Born, die in den 1990er Jahren von den Nachrichtenmagazinen *Stern TV* und *Spiegel TV* gezeigt wurden. Im Jahr 1996 wurde aufgedeckt, dass die Aufnahmen von teppichknüpfenden Kindersklaven in Indien, Ku-Klux-Klan-Treffen in der Eifel u.a. nachgestellt waren. Faktuale Werke mit fiktionalisierenden Darstellungsweisen sind beispielsweise Heinrich Breloers Dokudramen wie *DIE MANNS – EIN JAHRHUNDERTROMAN* (2001)

oder *SPEER UND ER* (2005), die authentische Filmdokumente und Interviews, aber auch Szenen zeigen, die zwar historisch verbürgt sind, aber von Schauspielern nachgespielt werden – fiktionale Passagen also, die in insgesamt faktuale Darstellungen eingebettet sind. Insgesamt machen die in diesem Beitrag genannten Grenzfälle deutlich, dass Fiktionalität und Faktualität komposite Phänomene sind, deren Bestandteile zu hybriden, paradoxen und ambivalenten Kombinationen vermischt werden können. Zwischen fiktionalen und faktualen Texten und Medienprodukten unterscheiden zu können, ist eine ebenso fundamentale wie anspruchsvolle kulturelle Kompetenz. Sie ist umso wichtiger, je stärker die neuen Medien bestimmen, was als Wirklichkeit zählt. ■

## Literatur

- Assmann, Aleida (1989): Fiktion als Differenz. In: *Poetica* 21, 239–260.
- Blume, Peter (2004): Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur. Berlin.
- Cohn, Dorrit (1999): *The Distinction of Fiction*. Baltimore/London.
- Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. München 1992.
- Janik, Dieter (1973): Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell. Bebenhausen.
- Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hg.) (2014): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin/Boston.
- Klein, Christian/Martínez, Matías (2009): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Dies. (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/Weimar, 1–13.
- Konrad, Eva-Maria (2014): Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft. Münster.
- Lagoni, Frederike (2016): *Fiktionales versus faktuales Erzählen fremden Bewusstseins*. Berlin/Boston.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2016): Einführung in die Erzähltheorie. 10. Aufl. München.
- Martínez, Matías (2009): Erzählen im Journalismus. In: Christian Klein/Matías Martínez (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/Weimar, 179–191.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Groeben, Norbert/Schreier, Margrit (2000): Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica* 32, 267–299.
- White, Hayden (1978): *The Fictions of Factual Representation*. In: Ders.: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, 121–134.
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin.
- Zipfel, Frank (2009): Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York, 285–314.