

MARKUS WIEGANDT

Chronisten der Zwischenwelten

Dokufiktion als Genre.
Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen
Begriffs für die Literaturwissenschaft



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 348



MARKUS WIEGANDT

Chronisten der Zwischenwelten

Dokufiktion als Genre.
Operationalisierung eines
medienwissenschaftlichen Begriffs
für die Literaturwissenschaft

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

UMSCHLAGBILD

© Kristin Wenzel
Modell für einen Pavillon, 2016
Maßstab 1 : 8
Graupappe, Farbe
23 x 19 x 19 cm

ISBN 978-3-8253-6541-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2017 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
I Grundlage und Methode der Untersuchung.....	15
1 Bestimmung des Dokumentbegriffs.....	16
1.1 Was ist ein Dokument?.....	16
1.2 Dokumentarische Mittel in der Literatur.....	20
1.3 Probleme im Spannungsfeld von Authentizität und Ästhetizität..	24
2 Bestimmung des Fiktionsbegriffs.....	26
2.1 Was ist Fiktion?.....	26
2.2 Fiktionalität vs. Poetizität.....	29
2.3 Panfiktionalismus, Autonomismus und Kompositionalismus – Tendenzen der Fiktionstheorie	32
3 Bestimmung des Begriffs ‚Dokufiktion‘	40
3.1 Einführung des medienwissenschaftlichen Begriffs.....	41
3.2 Dokufiktion als literaturwissenschaftliche Kategorie.....	52
3.3 Abgrenzung zur Dokumentarliteratur.....	64
3.4 Auswahl der Analysebeispiele	70
II Analytischer Teil	77
1 Dokumentarliteratur revisited: Erika Runge: Bottroper Protokolle, Günter Wallraff: Unerwünschte Reportagen.....	77
1.1 Orientierung an publizistischen Arbeitstechniken.....	77
1.2 Die <i>Bottroper Protokolle</i> – Textgestaltung und dokufiktionaler Gehalt	83
1.3 <i>13 unerwünschte Reportagen</i> – Textgestaltung und doku- fiktionaler Gehalt.....	104

2	Große Sammler: Alexander Kluge: Chronik der Gefühle, Jürgen Teipel: Verschwende deine Jugend	139
2.1	Gesellschaftsbilder aus dem Steinbruch der Geschichte – Die Funktion und der Zusammenhang kleinteiliger Prosatexte bei Alexander Kluge.....	139
2.2	Effekte der Bildverwendung im dokufiktionalen Text	175
2.3	Interviewkompilation oder der sogenannte Doku-Roman bei Jürgen Teipel	184
3	Fiktionalisierte Dokumentation: Rainald Goetz: Rave, Thomas Meinecke: Tomboy.....	215
3.1	Emphatische Evokation von Zeitgeschichte bei Rainald Goetz .	215
3.2	Die Dokumentation wissenschaftlicher Diskurse bei Thomas Meinecke	246
III	Resümee und Ausblick.....	283
	Literaturverzeichnis	295
1.	Quellen.....	295
2.	Andere Literatur.....	296

Danksagung

Es gibt eine Reihe von Menschen, denen ich zu Dank verpflichtet bin, da Sie mich bei der Entstehung dieser Arbeit ermutigt haben, mir Kraft gegeben haben und immer auch an das Projekt geglaubt haben.

Zunächst danke ich meinen Betreuern Prof. Burdorf und Prof. Oschmann, die stets ein offenes Ohr hatten und mir die Möglichkeit gaben, konzentriert an diesem Buch zu arbeiten. Darüber hinaus danke ich den Teilnehmern im Doktorandenkolloquium für viele hilfreiche Hinweise, die meine Arbeit bereichern haben. Besonders herausheben möchte ich Stephanie Bremerich, die auch in schwierigen Phasen stets ein offenes Ohr für mich hatte und eine kritische Fürsprecherin war und immer noch ist.

Nicht zuletzt danke ich auch meiner Familie und meinen Freunden.

Einleitung

Wir, die wir zwangsweise in einer gemachten und künstlichen Welt leben, lechzen nach dem ‚Wirklichen‘, nach dem, was wirklich scheint. Wir wollen all dem Fabrizierten etwas Nichtfiktionales entgegenstellen – autobiografische Schauer oder gerahmte, gefilmte, festgehaltene Augenblicke, die in ihrer scheinbaren Authentizität zumindest die Möglichkeit eröffnen, das Chaos zu durchbrechen.¹

Der Autor David Shields versucht, in seinem 2011 in deutscher Übersetzung erschienenen Buch *Reality Hunger* den Blick für ein virulentes Zeitphänomen zu schärfen: Selbst als ein Arrangement von gesammeltem Fremdmaterial und eigenen Gedanken konzipiert, polarisiert sein ‚Manifest‘ ebenso, wie es dazu einlädt, die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion neu zu überdenken. Unsere Welt und ihre mediale Konstruktion werden durch die tägliche Flut an verfügbaren Informationen zunehmend unübersichtlicher. Parallel zu dieser täglichen Überforderung wächst die Sehnsucht nach Orientierung und Echtheit in allen Bereichen des Lebens. Auch an der Kunst – die als ein Produkt menschlicher Kreativität und Schaffenskraft per se ‚gemacht‘ ist – ist diese Sehnsucht in den letzten Jahren nicht spurlos vorübergegangen. Die ihr traditionell zugesprochene Autonomie wird vermehrt von Ausdrucksformen in Frage gestellt, die versuchen, mit dokumentarischen Verfahren Ausschnitte unserer historischen Wirklichkeit zu reflektieren und die bestehende Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion zur Auflösung zu bringen. Wir können diesen Trend in der bildenden Kunst anhand zahlreicher Ausdrucksformen wie Environments, Found-Footage-Videos, Happenings und Mixed-Media-Installationen genauso beobachten wie in vielen Kinofilmen und TV-Produktionen, wo in Mischformen aus dokumentarischem und fiktionalem Bild-Material die

¹ David Shields: *Reality Hunger. Ein Manifest*, München 2011, S. 88.

Trennung zwischen Kunst und Leben zu verschwimmen scheint. Die Kunst- und Medienwissenschaften haben auf die Hybridformen reagiert und begonnen, die zu beobachtenden Phänomene in eigenen Theorien zu beschreiben und entsprechende Termini, allen voran den der ‚Dokufiktion‘, zu entwerfen.

Wie steht es nun aber mit dem geschriebenen Wort? Ist nicht auch in der Literatur ein ‚documentary turn‘ auszumachen, wie Eckart Voigt-Virchow und Christiane Schlotte in ihrer Einführung zur so betitelten Sektion auf dem Anglistentag 2007 nahe legen?² Oder ist die Literatur die letzte Bastion, in der Fakten und Fiktionen streng voneinander geschieden werden, um dem eigenen Gegenstand – der Dichtung – eine besondere Originalität zuzuweisen und ihn gegenüber der Wirklichkeit, die traditionell als Gegenstand der Geschichtsschreibung gilt, abzugrenzen?

Schaut man sich eine Reihe von literarischen Veröffentlichungen der letzten Jahre an, wird man nicht umhinkommen festzustellen, dass auch in diesem Bereich eine signifikante Anzahl an Publikationen der konstatierten Sehnsucht nach dem ‚Wirklichen‘ Rechnung trägt. Immer mehr literarische Texte versuchen die Grenzbereiche von Fiktion und Nicht-Fiktion auszuloten und offensiv in die Zwischenbereiche vorzustoßen. Mit künstlerischen Mitteln werden Realitätsausschnitte bearbeitet. Die dabei entstehenden literarischen Texte sind Orientierungshilfen bei der Auseinandersetzung mit einer komplex ausdifferenzierten Welt und gleichzeitig eigenständige ästhetische Produkte. Je deutlicher das Phänomen auszumachen ist, desto einsichtiger wird aber auch, dass wir mit unserem bisherigen Instrumentarium zur Textbeschreibung notwendig an Grenzen gelangen. Eine zunehmende Fülle an literarischen Hybridformen führt uns als Literaturwissenschaftler in Erklärungsnot, wenn es darum geht, diese Texte funktional zu fassen oder genretechnisch einzuordnen. Es drängt sich die Frage danach auf, wie diesem Umstand Abhilfe geschaffen werden kann.

Nun, vielleicht sollte man dafür einen Blick über die Fachgrenzen hinaus wagen, um zu schauen, wie andere Wissenschaftsdisziplinen mit

² Vgl. Eckart Voigt-Virchow; Christiane Schlotte: *The Documentary Turn. Introduction*, in: Klaus Stierstorfer (Hrsg.): *Anglistentag 2007 Münster. Proceedings*, Trier 2008, S. 95–102.

dem Phänomen Hybridformen umgehen und welche Vorschläge zur Einordnung dieser Formen sie bereithalten.

Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich diesen Weg gehen und das Vorhaben verfolgen, den medienwissenschaftlichen Begriff ‚Dokufiktion‘, der – literaturwissenschaftlich verwendet – die Übergangserscheinungen von Dokumentarliteratur und fiktionaler Literatur erfassen soll, in unser Fach einzuführen und produktiv nutzbar zu machen.

Dieses Vorhaben wird in zwei Schritten realisiert. Im Grundlagenteil der Arbeit werden zunächst die Teilkomponenten des Begriffs ‚Dokufiktion‘ begriffsgeschichtlich betrachtet und hinsichtlich ihres Bedeutungspotenzials untersucht. Eine möglichst klare Bestimmung der Begriffe ‚Dokument‘ und ‚Fiktion‘ ist wichtig, um darauf aufbauend einen literaturwissenschaftlich nutzbaren Terminus ‚Dokufiktion‘ konstruieren zu können. Ausführlich wird deshalb die medienwissenschaftliche Verwendung von ‚Dokufiktion‘ nachgezeichnet und bezüglich ihrer Übertragbarkeit auf Literatur geprüft. Ziel des Grundlagenteils ist ein klar definierter Begriff, der die zu untersuchenden Phänomene sowohl von den Formen der reinen Dokumentarliteratur als auch von eindeutig fiktionaler Literatur abgrenzt.

Der entwickelte Begriff wird im Anschluss – in einem analytischen Teil – an einer Reihe von sehr unterschiedlichen Beispieltexen erprobt und genauer konturiert. Die entscheidenden Fragestellungen und Leitlinien der Textanalysen ergeben sich dabei immer aus dem Spannungsverhältnis der Teilkomponenten ‚Dokument‘ und ‚Fiktion‘ des in die Literaturwissenschaft einzuführenden Kompositums ‚Dokufiktion‘. Es sind im Wesentlichen die folgenden Fragen, welche im Analyseteil, eng an den ausgewählten Texten betrachtet, Antworten finden werden: Wie interagieren dokumentierte Fakten und Fiktion in den untersuchten Texten? Was ist der Mehrwert einer Verknüpfung von Dokument und Fiktion? Welche typisch dokumentarischen Mittel werden mit welchem Ziel in dokufiktionalen Texten eingesetzt? Welche literarischen Mittel können bei der sprachlichen Gestaltung der Texte Einsatz finden, und inwieweit steht eine Ästhetisierung des Textes gegebenenfalls im Widerspruch zur gesellschaftlichen Wirkung? Welche Chancen bestehen, mit dieser Art von Literatur eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, und welche Zugangsschranken existieren? Gibt es signifikante Gemeinsamkeiten zwischen den untersuchten

Texten, die eine enge Gruppierung rechtfertigen, oder muss ‚Dokufiktion‘ als weiter Genrebegriff dienen, der eine Vielzahl heterogener Inhalte fasst? Welche Auswirkungen auf den medialen Stellenwert von Literatur kann die ‚Dokufiktion‘ haben?

Anhand der Textanalysen wird deutlich, dass auch die Literatur nach den literarischen Experimenten der Postmoderne wieder zu einem erstarkten Interesse an der uns umgebenden ‚Wirklichkeit‘, an scheinbarer ‚Authentizität‘, finden kann und dabei verschiedene neue Funktionen übernimmt.³ Der ernsthafte Versuch, Wirklichkeit auf künstlerische Weise zu dokumentieren und damit den Leser über bestehende gesellschaftliche Verhältnisse aufzuklären und unmittelbar zu einer Positionierung anzuregen, wäre – so meine These – eine solche neue Funktion von Literatur.

Der Begriff ‚Dokufiktion‘ verortet damit sowohl die Rolle des Autors als auch die Positionierung des Lesers neu und hat darüber hinaus Folgen für unser traditionelles Fiktionsverständnis. Der Rezipient von dokufiktionalen Texten verweilt eben nicht mehr nur in imaginierten Welten, deren Tatbestände allein innerhalb des Textes Geltung haben, sondern bekommt durch diese Texte – wie ich zeigen werde – auch neue Zugänge zu Bereichen, die außerhalb des literarischen Textes liegen, angeboten.

Nicht zuletzt sehe ich in der Einführung des medienwissenschaftlichen Begriffs in die Literaturwissenschaft auch eine Möglichkeit zur Erhöhung des medialen Stellenwerts von Literatur. Die Arbeit wird zeigen, dass Literatur als ‚Dokufiktion‘ wieder Anschluss zu den neuen Leitinstanzen der medialisierten Wissensgesellschaft, nämlich Film, Fernsehen und Internet, findet, indem sie Techniken und Narrative aus diesen Bereichen aufnimmt und darüber hinaus selbst Wissensbestände verarbeitet, dokumentiert und durch innovative Verknüpfungen von

³ „Einige Leute meinen, die Wahrheit feiere ein Comeback, und ihre Gegner und Leugner, die Hohepriester der Postmoderne, seien leiser geworden denn je.“ Mit diesem Befund eröffnet Simon Blackburn, einer der prominentesten Verfechter eines starken Wahrheitsbegriffs, einen Aufsatz, in dem er sich gegen relativistische Positionen aus dem Lager der postmodernen Philosophie ausspricht, die sich auch in der postmodernen Literatur niedergeschlagen haben. Vgl. Simon Blackburn: *Kehrt die Wahrheit tatsächlich zurück?* in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*. 1/3 (2007), S. 5–20, hier: S. 5.

vorgefundenem Material sogar generiert. Die dokufiktionale Literatur profitiert also von den Errungenschaften und Entwicklungen der Mediengesellschaft und kann gleichzeitig deren Defizite ausgleichen, indem in ihr das spezifisch Künstlerische im Umgang mit Sprache herausgestellt wird, welches den visuellen Massenmedien doch in weiten Teilen abgesprochen werden muss, da die vermeintliche Beweiskraft des Bildes hier häufig die Imaginationskraft der Worte überdeckt.

I Grundlage und Methode der Untersuchung

Die folgenden drei Kapitel dienen dazu, das Kompositum ‚Dokufiktion‘ in seiner umfassenden Bedeutung herzuleiten. Ich zerlege es dafür zunächst in seine Einzelbestandteile ‚Dokument‘ (1.) und ‚Fiktion‘ (2.), da die Einführung eines innovativen Begriffs der Bestimmung seiner zugrunde liegenden Konzepte bedarf. Zusätzlich müssen diese Konzepte kritisch hinterfragt und für ihre Verwendung in der vorliegenden Arbeit präzisiert werden. Die damit geschaffene Grundlage ist notwendig, um das Modell für eine literaturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs ‚Dokufiktion‘ (3.) in einem dritten Schritt vorzubereiten. Dabei kann von einem bereits etablierten Begriff in der Medienwissenschaft ausgegangen werden, der für eine literaturwissenschaftliche Operationalisierung angepasst werden muss. Wichtig erscheinen hierbei insbesondere die Darstellung der Unterschiede und des Mehrwerts bezogen auf den bereits bestehenden Begriff ‚Dokumentarliteratur‘.

Am Ende des ersten Teils steht dann ein ausdifferenzierter Begriff, der die Basis für die Auswahl der Analysebeispiele bietet. Bei diesen kommt es mir darauf an, zu zeigen, dass mit dem eingeführten Begriff nicht nur Phänomene der Gegenwartsliteratur präziser erfasst werden können, sondern bereits unter dem Begriff ‚Dokumentarliteratur‘ subsumierte Werke der 1960er und 1970er Jahre einen Bedeutungszuwachs erhalten.

1 Bestimmung des Dokumentbegriffs

1.1 Was ist ein Dokument?

Nähert man sich dem Begriff ‚Dokument‘ etymologisch, stößt man auf folgende Definition bei Zedler:

Documentum, Document, ist eine briefliche Urkund, Beweiß, Schein, Darthuung, Anzeigung womit man etwas beweisen kann, eine Schrifft welche zum ewigen Gedächtniß und Glauben, einer Handlung geschrieben [...]. Weiter bedeutet Documentum auch Exempel, Beyspiel, Warnung.¹

Zieht man zusätzlich die Brockhaus Enzyklopädie heran, ist in Erfahrung zu bringen, dass der Begriff im 16. Jahrhundert aus dem Mittellateinischen entlehnt wurde, auf das lateinische Wort *docere* zurückzuführen ist und das zur Belehrung über etwas oder zur Erhellung von etwas Dienliche bezeichnet.² ‚Belehrung‘ und ‚Erhellung‘ als Funktionen des Dokuments legen den Schluss nahe, dass Dokumente historisch gesehen als Instrumente der Erkenntnisgewinnung und Vermittlung zu gelten haben.³ Besonders wichtig scheint dabei das Insistieren auf objektiver Wahrheit verbunden mit Langlebigkeit, wie die Formulierung ‚zum ewigen Gedächtniß und Glauben‘ bei Zedler deutlich macht. Ordnung und Kontrolle der Wahrheit spielen also bereits in den Vorformen der modernen Wissensgesellschaft eine herausgehobene Rolle, welcher durch den Vorgang der Dokumentation Rechnung getragen wurde. Wie kanonisch und wie sicher ist aber nun die in Dokumenten bereitgestellte Wahrheit? Was bedeutet das Dokument noch in einer Gegenwart, in der

¹ Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Univeral-Lexikon*. Bd. 7, Halle, Leipzig 1734, S. 1126.

² Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*. Bd. 5 *Cro-Duc*, Leipzig, Mannheim ²⁰1997, S. 599.

³ Vgl. Dirk Werle: *Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur*, in: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen*, H. 2 (2006), S. 112–122, hier: S. 113.

„keine Existenz zu belanglos, kein Ereignis zu gewöhnlich ist, um sie vor der Aufzeichnung zu bewahren“⁴? Es wird letztlich zweifelhaft, und mit ihm auch die Wahrheit, die es repräsentieren soll. Die prominenteste Infragestellung der Wahrheitsfähigkeit historischen Wissens finden wir in Hayden Whites vieldiskutiertem Buch „Metahistory“⁵, und obwohl die Geschichtswissenschaft im Anschluss vermehrt versucht hat, Whites Thesen zurückzunehmen oder abzuschwächen,⁶ stellen sie einen wichtigen Beitrag zur Nivellierung des Unterschieds zwischen wahrheitsfähigen und nichtwahrheitsfähigen Aussagesystemen dar. Die Problematik verschärft sich in der Gegenwart durch die Ausdifferenzierung des Mediensystems und den Bedeutungszuwachs des Internets mit seiner scheinbar grenzenlosen Bereitstellung und Aktualisierung von Aufzeichnungen. Ohne Frage berühren diese neuen Voraussetzungen auch etablierte Setzungen zur Differenzierung von Literatur und Wissenschaft. Man denke etwa an die Unterscheidung zwischen Text und Kommentar oder die zwischen Autor und Werk – Setzungen, die sich verschieben und aufzulösen scheinen.⁷ Damit stellt sich in der aktuellen Debatte auch die Frage danach, wie mit Dokumenten umzugehen ist und wie anschlussfähig diese für eine Literatur und Kunst sind, die sich auf

⁴ Jacques Rancière: *Fiktion der Erinnerung*. in: Natalie Binczek; Martin Rass (Hrsg.): ... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder. *Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg 1999. S. 27–38, hier: S. 27.

⁵ White selbst beruft sich dabei auf eine europäische Tradition, die er im 20. Jahrhundert an Autoren wie Valéry, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss und Foucault festmacht und die bereits den fiktiven Charakter historischer Rekonstruktion hervorhebt. Vgl. Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt/Main 1991, S. 15.

⁶ Vgl. exemplarisch: Otto Gerhard Oexle: *Sehnsucht nach Klio. Hayden Whites ‚Metahistory‘ – und wie man darüber hinwegkommt*, in: *Rechtshistorisches Journal* 11 (1992) S. 1–18 sowie Gerrit Walther: *Fernes Kampfgetümmel. Zur angeblichen Aktualität von Hayden Whites ‚Metahistory‘*, ebd., S. 19–40 und Klaus Weimar: *Der Text, den (Literar-) Historiker schreiben*, in: Hartmut Eggert u.a. (Hrsg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart 1990, S. 29–39.

⁷ Vgl. dazu: Thomas Hettche: *Was Literatur ist*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 08. 04. 2010, S. 29.

sie beruft und mit Hilfe von Dokumenten auch auf einen Wissenszuwachs beim Leser abzielt.

Mir scheint gerade in dem Bewusstsein, dass „Dokumente immer fragmentarisch sind, interpretiert und miteinander verbunden werden müssen, um Geschichte greifbar zu machen“⁸, eine besondere Eignung des Dokuments für künstlerische Aneignung zu bestehen. Dokumente bedeuten keineswegs die Tatsachen selbst, vielmehr scheinen sie als Darstellungen im literarischen Kontext auf die faktuale Wirklichkeit zu verweisen. Daher ist das Dokument als Instrument des Erkenntnisgewinns auch nicht gänzlich zu verabschieden. Der Fokus muss vielmehr stärker auf seine Einbindung in Fiktionen gerichtet werden. Es kommt also nicht darauf an, Absolutheitsansprüche anzumelden. Bei der Auseinandersetzung mit Dokumenten im literarischen Feld geht es eher darum, „über Verfahren nachzudenken, wie ein Vergangenes erhalten werden kann, das nicht in ewiger Gegenwart mortifiziert ist, sondern für Gegenwart und Zukunft offen bleibt“⁹.

Welche Relationen zwischen Fiktion und Dokument bestehen können, hat bereits Dirk Werle zu fassen versucht. Er listet dabei, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, folgende Aussagen auf:

- a) Fiktionale Texte können als Dokumente für etwas gelesen werden; b) Dokumente können als Fiktionen gelesen werden; c) Repräsentationen von Dokumenten können innerhalb fiktionaler wie nicht-fiktionaler Texte eine Funktion erfüllen; d) Fiktionen können innerhalb dokumentarischer Texte eine Funktion erfüllen; e) Dokumente können in einen fiktionalen Kontext verschoben werden; f) Fiktionen können in einen dokumentarischen Kontext verschoben werden; g) fiktionale Texte können auf dokumentarischen Quellen basieren; h) Dokumente können

⁸ So Kathrin Peters in: *Geschichte und Fiktion. Ein Roundtablegespräch über die (Re-)Konstruktion von Geschichte in Kunst und Film mit Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar und Clemens von Wedemeyer, moderiert von Kathrin Peters*, in: *Texte zur Kunst* 76 (2009), S. 52–67, hier: S. 53.

⁹ Susanne Leeb: *Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart*, in: *Texte zur Kunst* 76 (2009), S. 28–45, hier: S. 31.

auf fiktionalen Quellen basieren; i) fiktionale wie nicht-fiktionale Texte können fiktive Dokumente enthalten.¹⁰

Sicherlich finden sich einige Verallgemeinerungen in dieser Liste. Dass fiktionale Texte auf dokumentarischen Quellen basieren können oder auch fiktive Dokumente enthalten können, scheint leicht einsichtig und bedarf keiner weiteren Klärung. Bei allgemeinen Überlegungen zur Relation der Begriffe, wie Werle sie hier anstellt, haben diese Aussagen durchaus eine Berechtigung, für die vorliegende Untersuchung spielen sie jedoch keine wesentliche Rolle und können eher vernachlässigt werden. Interessant für meinen Gegenstand sind die Relationen, die auf funktionale Zusammenhänge von Fiktion und Dokument hinweisen. Denn gerade die Quantität und Qualität des dokumentarischen Materials sowie der Grad seiner Verarbeitung spielen eine entscheidende Rolle in dokufiktionalen Texten. Es kommt weniger darauf an, festzustellen, dass Dokumente in den Texten direkt nachweisbar sind, sondern mehr darauf, wie mit diesen umgegangen wird und wie sie verarbeitet sind. Die Ästhetik der Materialkomposition und der Einfluss des dokumentarischen Materials auf die Textaussage sollen genauer untersucht werden. Daher scheinen insbesondere die Punkte a), b), c), e) und f) aus der oben zitierten Auflistung Hinweise darauf zu geben, unter welchen Gesichtspunkten eine Textsorte ‚Dokufiktion‘ zu betrachten ist.

Somit sollten diese Punkte, die hier allgemein für den Bereich Literatur herausgearbeitet wurden, auch bei der literaturwissenschaftlichen Aneignung des medienwissenschaftlichen Begriffs ‚Dokufiktion‘, der bisher vornehmlich im filmischen Bereich Anwendung findet, berücksichtigt werden.

Natürlich muss man auch kritisch darauf hinweisen, dass zwischen den bei Werle verwendeten Begrifflichkeiten ‚Dokument‘ und ‚dokumentarischer Text‘ Bedeutungsverschiebungen bestehen. Dokument verweist auf das unbearbeitete Rohmaterial, welches so im Text in der Regel nicht vorkommt. Es ist somit ein Begriff zur Klassifikation von Gegenständen. Dokumentarischer Text bezeichnet hingegen einen Text, in dem Dokumente verarbeitet sind oder dokumentarische Mittel zum

¹⁰ Dirk Werle: *Fiktion und Dokument*, in: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen*, H. 2 (2006), S. 112–122, hier: S. 113.

Einsatz kommen. Der Begriff ist damit eine Textsortenbezeichnung, die besonders auf die praktische Verarbeitung von bereits existentem Material und die Technik des Dokumentierens hinweist. Trotzdem wird durch Werles Katalog eines sehr deutlich: Die vielfältigen Möglichkeiten der Verzahnung von Dokument und Fiktion zeigen, dass den in der vorliegenden Arbeit zu untersuchenden Texten, die sich allesamt im Spannungsfeld von Fiktion und Dokument bewegen, einige Relevanz zuwächst, die es rechtfertigt, diese Texte als gemeinsame Vertreter einer Textsorte zu betrachten. Zunächst soll im folgenden Teilkapitel aber allgemein aufgezeigt werden, welche dokumentarischen Mittel in der Literatur zur Anwendung kommen können.

1.2 Dokumentarische Mittel in der Literatur

In den seltensten Fällen werden Dokumente direkt in den literarischen Text eingebunden. Es handelt sich also in der Regel nicht um Originale, sondern um sekundär vermittelte Dokumente, mit denen wir es zu tun bekommen. Dies kann zum Beispiel in Form von Faksimileabdrucken, übertragenen Textausschnitten, Quellenlinks oder Reproduktionen von Fotografien und anderen Bildquellen geschehen.

Wesentlich bei der Konstitution literarischer Texte, die mit Dokumenten arbeiten, ist die Art und Weise, wie das vorgefundene Material verarbeitet wird.

Die Verarbeitung des Materials kann dabei auf unterschiedliche Arten erfolgen. Irmgard Scheitler macht in ihrer Darstellung des Dokumentarismus drei grundsätzliche Tendenzen aus.¹¹ Als Erstes wäre die Einfügung der zitierten Dokumente in den fiktionalen Text zu nennen. Dabei werden die Nahtstellen verwischt oder das Zitierte wird seiner Umgebung angepasst, so dass es für den Rezipienten nicht mehr als Zitat erkennbar ist. Wenn z.B. Rainald Goetz in seinem Internettagebuchprojekt *Abfall für Alle* in den Eintrag zum 30. 03. 1998 die mediale Stellungnahme Jan Philipp Reemtsmas zur Festnahme seines Entführers Thomas Drach in Argentinien hineinmontiert, gibt es keinen Hinweis auf das

¹¹ Vgl. Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*, Tübingen, Basel 2001, S. 103f.

eigentliche Ereignis und den Sprecher mehr.¹² Das audiovisuelle Dokument, der Fernsehbeitrag, wird in Textmitschrift transformiert und in den Internetblog bzw. Buchtext integriert. Formal fällt er nur dadurch auf, dass er an die vorhergehenden ungebundenen Prosaabschnitte in gebundener Form angeschlossen ist. Inhaltlich passt sich die fremde Stellungnahme jedoch perfekt in die Selbstreflexionen des Autors und Protagonisten von *Abfall für Alle* ein. Man kann dieses Dokument also losgelöst von seinem eigentlichen Zusammenhang auch als einen Bestandteil des Goetz-Kosmos betrachten. Bei Kenntnis der Ausgangsquelle wird jedoch deutlich, wie dieser Kosmos entsteht. Obsessive Medienrezeption ist bei Goetz ein Katalysator für die Weltkonstitution und Selbstbefragung. Die Techniken, mit denen der Autor diese medialen Erfahrungen in Text umsetzt, sind dokumentarisch zu nennen.

Die zweite Möglichkeit der Dokumentverarbeitung ist laut Scheitler ein offensichtliches Einfügen des Materials in den Text, so dass die Bruchstellen erkennbar bleiben. Durch diese Art des Zitierens können Ansichten, die der fiktionale Text suggeriert, verfremdet, korrigiert oder belegt werden. Man denke etwa an die zahlreichen Bildbelege in Alexander Kluges überarbeiteter *Schlachtbeschreibung*¹³. Die Zeichnungen, Infografiken und Fotografien korrespondieren mit dem Text und scheinen das Beschriebene zu belegen. Gleichzeitig verunsichern sie den Rezipienten aber auch durch ihre vorgebliche Beliebigkeit oder durch ungewöhnliche Bildunterschriften.¹⁴ Diese eingeblockten Zitate dienen somit auch als Korrektiv und halten bei genauerer Betrachtung die Aufmerksamkeit und kritische Reflexion der Rezipienten auf einem hohen Niveau.

¹² Vgl. Rainald Goetz: *Abfall für Alle*, Frankfurt/Main 1999, S. 151f.

¹³ Alexander Kluge: *Chronik der Gefühle. Bd. 1: Basisgeschichten*, Frankfurt/Main 2000, S. 509–793.

¹⁴ Vgl. für die Abbildungen z. B.: Alexander Kluge: *Chronik der Gefühle. Bd. 1: Basisgeschichten*, S. 717. Die hier eingefügten Illustrationen von Szenen aus dem Führerhauptquartier scheinen keinen direkten Bezug zum umliegenden Text zu haben. Außerdem ist die gezeichnete Darstellung Hitlers während des versuchten Attentats vom 20. Juli 1944 allein schon wegen der mangelnden Aufmerksamkeit in einer solchen Extremsituation als belegendes Dokument eines vermeintlichen Augenzeugen zweifelhaft.

Die dritte Tendenz beim Verarbeiten von Dokumenten, die wir bei Irmgard Scheitler finden, ist das Freistellen des fremden Materials ohne fiktive Umgebung. Die Autorenleistung basiert hierbei auf dem Arrangieren des vorgefundenen Materials. Das Wegfallen einer Leitinstanz kann dabei für den Leser irritierend sein, denn in diesem Fall muss er selbst größere Zusammenhänge konstruieren. Deutlich zu sehen ist das z.B. in Erika Runges *Bottroper Protokolle* oder Jürgen Teipels *Verschwende deine Jugend*.¹⁵ Teipel hat für seinen Doku-Roman aus über 1000 Stunden authentischem Interviewmaterial eine Auswahl getroffen und beim Arrangieren seine eigene Geschichte geschaffen. Jeder einzelne Satz im Buch ist zwar einer konkreten Person zugeordnet, aber im Zusammenspiel und Arrangement der Aussagen entsteht ein subjektives Bild der beschriebenen Subkultur. Die Autorinstanz und ihre Beweggründe für die Erstellung des Buchs finden explizit nur auf wenigen Seiten im Vorwort Raum. Noch radikaler zurückgenommen ist die Leitinstanz bei Erika Runges Text, in dem selbst das Vorwort von einem Außenstehenden, nämlich Martin Walser, verfasst wurde. Die realen Protagonisten von Runges Protokollen kommen scheinbar in freier Rede zu Wort, denn alle Fragestellungen und narrationsleitenden Einlassungen der Protokollierenden, die es zweifelsohne gab, wurden aus dem Text getilgt.

Nachdem gezeigt wurde, dass es verschiedene Arten der Verarbeitung von Dokumenten im literarischen Text gibt, soll nun ein Blick auf die Techniken geworfen werden, die eine Integration des dokumentarischen Materials in den Text möglich machen.

Der Eindruck einer starken dokumentarischen Formung des literarischen Textes kann durch den Einsatz unterschiedlicher Techniken erreicht werden. Ich möchte hier drei Felder unterscheiden, denen man die dokumentarischen Mittel zuordnen kann.

Das erste Feld sind die journalistischen Techniken. Hierzu zählen die journalistischen Darstellungsformen wie Interview oder Reportage. Mittels dieser kann im fiktionalen Text eine größere Unmittelbarkeit der Darstellung erreicht werden. Dem Rezipienten aus einem nichtfiktionalen Umfeld bekannte Formen sollen den Eindruck einer Verschränkung

¹⁵ Vgl. Erika Runge: *Bottroper Protokolle*, Frankfurt/Main 1968; Jürgen Teipel: *Verschwende deine Jugend*, Frankfurt/Main 2001.

der fingierten Welt mit der unmittelbaren Realität verstärken und somit die narrativen Inhalte stärker an reale Erfahrungswerte binden. Insbesondere in der Einbindung von Interviewprotokollen mit realen Personen der Zeitgeschichte in ein fiktionales Umfeld, wie wir sie etwa in den Texten von Alexander Kluge finden¹⁶, zeigt sich ein gutes Beispiel für die Anwendung journalistischer Techniken. Aber auch Runges Protokolle, Teipels Interviewcollagen und Wallraffs Reportagen profitieren in weiten Teilen von journalistischen Techniken. Es ist daher gerade bei den letztgenannten Texten auch am schwierigsten, sie eindeutig dem Feld der literarischen Texte zuzuordnen.

Ein zweites Feld stellen die formalen Techniken dar. Hierunter verstehe ich die Einbindung von Fußnotenbelegen, Zeichnungen, Infokästen, Fotobelegen und Bildunterschriften in den literarischen Text. Der Fließtext wird aufgebrochen oder durch Sprungverweise gestört und nähert sich somit formal an wissenschaftliche oder populäre Publikationen an, denen im Allgemeinen nicht der Status fiktionaler Texte zugeschrieben wird. Hierzu finden sich zahlreiche Belege in Kluges *Chronik der Gefühle*, die bereits mit dem auch in der Geschichtswissenschaft verwendeten Terminus ‚Chronik‘ im Titel eine Affinität zu wissenschaftlichen Publikationen suggeriert.

In einem dritten Feld möchte ich bestimmte narrative Techniken fassen, die weder dezidiert als journalistische Techniken noch als genuin literarisch zu gelten haben. Die Wiedergabe von Tagebucheinträgen, welche in der Regel an ein individuelles Einzelschicksal gebunden sind, wäre hier zu nennen. Darüber hinaus können aber auch Exzerpte von faktisch existenten Textdokumenten oder Zusammenfassungen von bestimmten Diskursen, die in den Erzählfluss eingebunden sind, in dieses Feld eingeordnet werden. Wie so etwas aussehen kann, lässt sich gut an Thomas Meineckes Roman *Tomboy*¹⁷ veranschaulichen. Der den Text dominierende Hauptdiskurs, nämlich die Gendertheorie der frühen

¹⁶ Vgl. hierfür z.B.: Alexander Kluge: *Chronik der Gefühle. Bd. 1: Basisgeschichten*, S. 267–277. Kluge stellt Interviews mit real existierenden Personen wie dem Historiker Ian Kershaw oder dem Juristen und Altphilologen Franz Wieacker neben erzählende Passagen, Spielfilm-Stills und fingierte Interviews.

¹⁷ Thomas Meinecke: *Tomboy*, Frankfurt/Main 2000. [Erstausgabe: 1998].

1990er Jahre, wird von den Protagonisten und ihren Forschungen getragen. Die Ansiedlung der Geschichte im universitären Umfeld der Stadt Heidelberg öffnet den Raum auch für weitere lokalhistorisch und faktisch belegbare Themenfelder des Romans, wie etwa die Geschichte der US-Streitkräfte in Heidelberg oder die Entwicklung der Produktpalette der nahen BASF-Werke. Alle Themenfelder werden durch das Personal des Romans kommunikativ vorangetrieben und erschlossen. Stilistisch dominiert den Roman ein akademischer Duktus. Das heißt, in der Beschäftigung mit den Themenfeldern werden zahlreiche Belegquellen referiert und in den Diskurs eingeordnet. Dabei tauchen immer wieder Fragen auf, die verwandte Themen betreffen. Wir haben es also mit einer Art wissenschaftlichem Mäandern zu tun, welches alle Romane Thomas Meineckes kennzeichnet. Ein relevantes Kernthema der Zeit wird narrativ umkreist und dabei abgebildet. Wahrheiten und Einsichten werden in den Diskursen bzw. Kommunikationssystemen produziert und beansprucht in deren Rahmen Geltung.¹⁸ Da diese Diskurssysteme aber in die reale Welt hineinragen, erweitert sich auch der Geltungsbereich der darin verhandelten Einsichten.

Alle hier beschriebenen dokumentarischen Techniken können einzeln auftreten oder miteinander kombiniert werden. In jedem Fall bewirken sie, dass der sie aufnehmende fiktionale Text stärker auf die uns umgebende Realität verweist, als es reine Fiktion tun würde. Wir bekommen es in diesen Texten mit einem Wechselspiel von Fakten und Fiktionen zu tun.

1.3 Probleme im Spannungsfeld von Authentizität und Ästhetizität

Die Probleme beginnen bereits auf der Betrachtungsebene. In den meisten Fällen scheint ein Text immer einem der beiden Pole (Fakt vs. Fiktion bzw. Authentizität vs. Literarizität) zuzuneigen. Auf der einen Seite gibt es die akribisch recherchierten Texte, denen man eine starke Absicherung der historischen Fakten ablesen kann, die aber häufig in die Nähe journalistischer Arbeiten gerückt werden. Ihr Fokus liegt, ober-

¹⁸ Vgl. hierfür: Matthias Uecker: *Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*, Bern 2007, S. 49.

flächlich betrachtet, auf der Authentizität.¹⁹ Auf der anderen Seite gibt es dezidiert künstlerische Texte, die oft den Anschein machen, die verarbeiteten Dokumente nur als Sekundärwerkzeuge zu nutzen, um die Fiktionen auszuschnürceln. Hier verschiebt sich der Fokus deutlich in Richtung Ästhetizität.²⁰

Man könnte also schnell zu der Einsicht kommen, „dass literarisch mindergewertete Texte in stärkerem Maße als hochgewertete dazu tendieren, die fiktionale Welt als wirklich auszugeben“²¹. Bei genauerer Betrachtung ist eine so vereinfachende, schematisierte Einteilung, wie sie die Betrachtungsebene suggeriert, jedoch nicht haltbar.

Die vorliegende Arbeit soll gerade nicht alten Ressentiments das Wort reden und zu einer weiteren Manifestation der Unterscheidung von hoher und minder gewichteter Literatur beitragen. Vielmehr ist mir daran gelegen, aufzuzeigen, dass die bewusste Entscheidung für ein Anschließen der erzählten Welt an den Erfahrungshorizont des Lesers keine Frage der literarischen Güte des Textes ist. Genauso wenig stellt eine starke Orientierung auf Faktizität des Erzählten dessen Poetizität in Frage.

Wir finden den Versuch eines Anschlusses an die reale Welt sowohl in Texten der ‚Trivilliteratur‘, der ‚Dokumentarliteratur‘, in autobiografischen Werken und Tagebuchaufzeichnungen als auch in so genannten hochliterarischen Texten, die dem etablierten Literaturkanon zuzuordnen sind. Auch Lutz Rühling macht deutlich, dass die Auffassung, alle fiktionalen Texte seien zugleich literarisch und alle literarischen Texte seien zugleich fiktional, als unplausibel zu gelten hat.²² Daher soll in einem nächsten Schritt nun geklärt werden, was unter Fiktionalität zu verstehen

¹⁹ Aus der Menge der untersuchten Beispiele kommen einem hier die Texte von Wallraff, Runge und Teipel in den Sinn.

²⁰ Hier wären die Texte von Meinecke, Goetz und Kluge exemplarisch zu nennen.

²¹ Bernd Lenz: *Factifiction. Agentenspiele wie in der Realität. Wirklichkeitsanspruch und Wirklichkeitsgehalt des Agentenromans*, Heidelberg 1987, S. 272.

²² Vgl. Lutz Rühling: *Fiktionalität und Poetizität*, in: Heinz Ludwig Arnold; Heinrich Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 2001⁴, S. 25.

ist und welche Auffassung des Terminus ‚Fiktion‘ für die vorliegende Arbeit als weiterführend erscheint.

2 Bestimmung des Fiktionsbegriffs

2.1 Was ist Fiktion?

Der Versuch, eine möglichst allgemeine Explikation des Begriffs ‚Fiktion‘ zu finden, sähe zunächst vielleicht folgendermaßen aus: Fiktion ist die Erzählung einer erfundenen Gegebenheit oder einer Ansammlung erfundener Gegebenheiten, die zu einer Geschichte zusammengesetzt werden. Fiktionalität ist das Merkmal dieser Texte, welches sie von all denen unterscheidet, die keine erfundenen Gegebenheiten, seien es Gegenstände, Personen oder Handlungen, enthalten. Damit sind die zwei wichtigsten Merkmale der literarischen Fiktion benannt. Den meisten fiktionalen Texten kommt die Eigenschaft zu, Erfundenes darzustellen, also eine Wirklichkeit zu fingieren, und sie werden als eine Redeweise des Autors identifiziert. Das Erfundene kann sich dabei auf drei Bereiche der Darstellung beziehen. Gottfried Gabriel unterscheidet zwischen Bezugnahmen auf das Dasein, das Sosein und die Präsentation. Mit dem Fingieren des Daseins ist gemeint, dass man im fiktionalen Text vorgeblich behauptend über bestimmte Personen oder Objekte reden kann, obwohl sie nicht existieren. Fingieren des Soseins meint, dass Sachverhalte zwischen real existierenden Objekten angenommen werden, die nicht der Realität entsprechen, und Fingieren der Präsentation bedeutet, dass von Jemandem Präsentationsweisen von bestimmten Sachverhalten – etwa behauptend oder anzweifelnd – vorgegeben werden, die dieser gar nicht vertritt.¹

Forschungsgeschichtlich wurde die Fiktionstheorie durch zwei Traditionen geprägt. Es gibt die philosophische und die literaturtheoretische Fiktionsforschung. Die philosophische Forschung geht von der Frage

¹ Gottfried Gabriel: *Fiktion*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1, hg. v. Klaus Weimar u. a. Berlin, New York 1997, S. 594–598, hier: S. 595.

aus, „wie Dichtung trotz oder gerade wegen ihrer Aufhebung eines direkten Wirklichkeitsbezugs einen Wert und insbesondere einen Erkenntniswert haben kann.“² Angestoßen wurde diese Frage durch den Platon zugeschriebenen Vorwurf, dass die Dichter lügen. In seiner Nachfolge wurde immer wieder versucht, diesen Vorwurf zu entkräften, indem der Status von Fiktionen genauer bestimmt wurde. Die Überlegungen variierten dabei von einer grundsätzlichen Infragestellung des Unterschiedes zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten auf der Ebene der Textsemantik bis hin zur starken Verteidigung des eigenständigen Erkenntniswerts fiktionaler Literatur.³ Eine allgemein gültige Fiktionstheorie muss die Wissenschaft, auch aufgrund der sehr heterogenen Ansätze, bis heute schuldig bleiben.

Die literaturtheoretische Fiktionsforschung setzt in Deutschland stärker mit Käte Hamburgers Buch *Die Logik der Dichtung*⁴ ein. Hamburger versucht darin erstmals, die Funktion fiktionaler Texte zu bestimmen und Erkennungsmerkmale dieser Texte – allen voran das berühmte „epische Präterium“ – aufzustellen. Die Rezeption und Diskussion ihrer Positionen war von der Annahme geprägt, den Begriff der Fiktion, anders als die Begriffe ‚Dichtung‘ oder ‚Literatur‘, leichter bestimmen zu können.⁵ Wenn man allerdings die Forschungslage betrachtet und dabei die vielen konträren Positionen berücksichtigt, wird deutlich, dass die von Hamburger angestrebten objektiven Merkmale von Fiktionalität nicht existieren. Ganz im Gegenteil gibt es fiktionale Texte, die auf rein formaler Ebene von Sachtexten nicht unterscheidbar sind. Der Status eines Kunstwerks muss ihnen also auf andere Weise zugeschrieben werden, z.B. auf der paratextuellen Ebene, wo etwa mit Hilfe von Gattungszuschreibung ein deutliches Fiktionssignal gesetzt werden kann.

So divergierend die Ansätze in der Fiktionsforschung im Einzelnen auch sein mögen – sie alle betonen konstant, dass es sich bei Fiktionalität um erfundene Wirklichkeit handelt, auch wenn diese von der realen Wirklichkeit teilweise schwer unterscheidbar ist. Wir kommen nicht

² Gottfried Gabriel: *Fiktion*, S. 597.

³ Vgl. Gottfried Gabriel: *Fiktion*. Sowie erweiternd die Ausführungen zu Panfiktionalismus und Autonomismus in Kapitel I.2.3 dieser Arbeit.

⁴ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

⁵ Vgl. Gottfried Gabriel: *Fiktion*, S. 597.

umhin zu erkennen, dass der fiktionale Text neben fiktiven oft auch faktische Anteile enthält, die in diesem Text einen Doppelstatus erhalten. Sicher wäre es unangebracht, ihnen ihre eigentliche Bedeutung völlig abzusprechen, jedoch können sie im Kontext der Fiktionen Umdeutungen erfahren, die über ihre Referenz hinausreichen. Die Texte behalten ihren fiktionalen Status aber auch dann, wenn sie große Anteile nicht-fiktiver Textelemente enthalten. Die fingierte Wirklichkeit unterscheidet sich immer von der realen Wirklichkeit, und sei es auch nur in der pragmatisch notwendigen Fokussierung auf Einzelaspekte. Die Komplexität der Wirklichkeit ist mit Worten nicht zu fassen und das Einbringen von fiktiven Elementen oder Zusammenhängen beschränkt die Annäherung zusätzlich, auch wenn der Verfasser der Fiktion bestrebt ist, sie als Darstellung der Wirklichkeit erscheinen zu lassen.

Die Einsicht, sich der Wirklichkeit nur in Ausschnitten annähern zu können, eröffnet für die Fiktion Möglichkeiten, die über die des nicht-fiktionalen Textes weit hinausgehen. So ist es möglich, alternative Interpretationen von ‚Welt‘ zu konstituieren, die dazu führen können, dass eine Infragestellung der gegebenen Verhältnisse und ein Hinterfragen der eigenen Realitätsauffassung beim Rezipienten angeregt werden. Es sind die ‚Lust am Text‘⁶, der Spaß am Gedankenexperiment, die uns so oft zum fiktionalen Text greifen lassen. Die Verheißung eines Vergnügens schließt eben nicht aus, dass es einen darüber hinausgehenden Wissenszuwachs gibt. Der nichtfiktionale Text bewegt sich meist in viel engeren, zielgerichteteren Bahnen – zumindest ist Vergnügen wohl eher weniger die Intention bei seiner Rezeption.

Bevor die etablierten Strömungen der Fiktionstheorie näher betrachtet werden sollen (Kap. 2.3), empfiehlt es sich zunächst, das Verhältnis von Fiktionalität und Literarizität bzw. Poetizität näher zu beleuchten. Das erscheint mir wichtig, da hier häufig von einer gegenseitigen Abhängigkeit und Bedingung ausgegangen wird,⁷ die keineswegs prinzipiell gegeben sein muss. Wie kommt es dazu, dass Poetizität und

⁶ So der Titel von Roland Barthes' einflussreichem Plädoyer für das Lesen. Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt/Main 1974.

⁷ Sehr verdienstvoll ist hier die Zusammenstellung solcher Beispiele für Fiktion als Bestimmungskriterium von Literatur bei Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, Berlin 2001, S. 312 [Fußnote 63].

Fiktionalität synonym gebraucht werden, und was bedeutet eine solche Setzung für die Literatur?

2.2 Fiktionalität vs. Poetizität

Poetizität ist die Bezeichnung für die Sonderstellung des dichterischen Sprachgebrauchs. Es gibt also sprachliche Formen, die als ‚poetisch‘ gelten und daher besonders geeignet für Dichtungssprache scheinen. Damit ist Poetizität ein entscheidendes Merkmal zur Unterscheidung von literarischen und nicht-literarischen Texten.⁸

Andererseits erscheint es jedoch kaum haltbar, Fiktionalität und Poetizität als sich bedingende Konstituenten zu setzen. Es ist nämlich weder davon auszugehen, dass alle fiktionalen Texte literarisch sind, noch davon, dass alle literarischen Texte fiktional sind. Lutz Rühling zeigt dies deutlich in einem Aufsatz zu Fiktionalität und Poetizität.⁹ Als Beispiel für fiktionale Texte, die nicht literarisch sind, nennt er philosophische Lehrdialoge des 18. Jahrhunderts¹⁰, die vor allem dazu dienen, dem Leser den Zugang zu den enthaltenen Gedanken möglichst leicht zu machen. Beispiele für literarische Texte, die nicht fiktional sind, lassen sich noch leichter finden. Man denke hier an Tagebuchaufzeichnungen von Dichtern, literarische Blogs wie etwa jene von Rainald Goetz¹¹, Briefe, oder auch bestimmte autobiografische Werke. Ein Verzicht auf erfundene Figuren, Gegenstände, Ereignisse und Zusammenhänge unterminiert zwar die Fiktionalität der Texte, schließt deren Poetizität aber keineswegs aus. Bei Frank Zipfel führt dies dazu, dass er Fiktion und Literatur als zwei unterschiedliche soziale Praxen einander gegenüber-

⁸ Vgl. Willie van Peer: *Poetizität*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3, hg. v. Jan Dirk Müller u.a. Berlin, New York 2003, S. 111–113.

⁹ Vgl. für Folgendes: Lutz Rühling: *Fiktionalität und Poetizität*, S. 25 f.

¹⁰ Und selbst in philosophischen Abhandlungen des 20. Jahrhunderts finden wir noch solche fiktionalen Gedankenexperimente. Ein entsprechendes Beispiel wäre der Beginn des ersten Kapitels von Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/Main 1991.

¹¹ Rainald Goetz: *Abfall für Alle*, Frankfurt/Main. 1999 und ders.: *Klage*, Frankfurt/Main 2008.