

Fiktionskritik. Überlegungen zur ‚Unwahrheit‘ des literarischen Erfindens

Johannes Franzen

I.

Fiktionalität bedeutet Freiheit: Indem ein Autor einen Text als ‚fiktional‘ markiert, erwirbt er sich das Recht, bestimmte Lizenzen in der Darstellung wahrzunehmen. Der Verfasser eines fiktionalen Textes ‚darf‘ mehr als der Verfasser eines faktuellen Textes. Ein Romancier muss sich nicht an dieselben Regeln halten wie eine Journalistin, ein Theaterautor hat mehr Freiheiten als eine Historikerin. Diese Freiheit beruht auf dem Versprechen, das fiktionale Texte ihren Lesern in einer konventionalisierten Kommunikationssituation vermitteln: Für die bedeutsamen Elemente der hier dargestellten Handlung (und das heißt in den meisten Fällen für die Protagonisten) existieren keine Referenten in der Alltagswirklichkeit – es handelt sich um erfundene Figuren.¹

Zu den meistgenannten Lizenzen, die sich aus dieser markierten Erfundenheit ableiten lassen, gehören das Recht auf umfangreiche Bewusstseinsdarstellungen; das Recht darauf, die Struktur der Handlung nach den Kriterien literarischer Kohärenzbildung (Leitmotive, *poetic justice*) zu gestalten, sowie das Recht, von den konventionalisierten Regeln der Wahrscheinlichkeit abzuweichen (Phantastik). Weniger oft genannt, aber meines Erachtens von ebenso großer Bedeutung, ist das Recht auf Rücksichtslosigkeit: Erfundene Figuren können den Autor nicht verklagen oder ihm wütend die Freundschaft kündigen. Eine fiktive Figur kann auch durch die gnadenloseste Charakterisierung nicht verletzt werden – die Nicht-Referenz fiktionaler Texte befreit ihre Verfasser also von Rücksichtnahme.²

Allerdings ist die Praxis der Fiktion, das markierte Erfinden von Figuren, Schauplätzen und Ereignissen, immer auch historisch und kulturell bedingten Reglementierungen unterworfen. Denn die Freiheit, die den Autoren fiktionaler Texte zukommt, wird je nach soziokulturellem Kontext auch als Gefahr wahrgenommen. Die Vorstellung, dass Fiktion Lizenzen besitzt, begleitet grundsätzlich auch die Angst davor, dass diese Lizenzen missbraucht werden könnten. *Fiktionskritik* findet hier ihren Gegenstand: Sie ist darum bemüht, vor den negativen

¹ Ich orientiere mich in dieser Studie an einer *institutionellen Theorie der Fiktionalität*, vgl. Tilman Köppe (2014) „Die Institution Fiktionalität“. *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/ders. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 35–59 und grundlegend Frank Zipfel (2001) *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.

² Zu den Lizenzen der Fiktionalität vgl. Johannes Franzen (2017) „Ein Recht auf Rücksichtslosigkeit. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität“. *Non-Fiktion* 12. S. 31–48.

moralischen, politischen und ästhetischen Begleiterscheinungen des literarischen Erfindens zu warnen. Fiktionskritik beschäftigt sich mit der Frage, was mit fiktionalen Texten falsch gemacht werden kann, und wo, notfalls mit institutionalisierter Gewalt, die Freiheiten, die mit diesem Textstatus einhergehen, eingeschränkt werden müssen.

Vor dem Hintergrund dieses Legitimationsproblems hat sich ein einflussreiches Narrativ der Literaturwissenschaft formiert, welches davon ausgeht, die Geschichte des literarischen Erfindens habe sich als Fortschritt vollzogen. Als Beispiel sei nur der Titel des Aufsatzes *The Rise of Fictionality* von Catherine Gallagher genannt. Demnach handelt es sich bei Fiktionalität um einen Modus, der sich erst entwickeln musste, sich dann gegen anfängliche Skepsis und Kritik durchzusetzen vermochte und sich im literarischen Feld etablierte, um schließlich zum eigentlichen und unangefochtenen Wesensmerkmal literarischer Werke aufzusteigen.³ Diesem Siegeszugnarrativ zufolge gab es einen Moment, in dem das Legitimationsproblem der Fiktion überwunden wurde.

Die literarische Praxis des Erfindens musste sich also gegen heftige, teilweise universelle Vorbehalte religiöser, epistemologischer oder ästhetischer Provenienz zur Wehr setzen. Als Kronzeuge einer solchen allgemeinen Fiktionskritik gilt Platon, der die Dichter aus seinem Musterstaat ausschließen wollte, da sie im Sinne der Ideenlehre nur Nachahmer von Scheinbildern seien, durch ihre unmoralischen und blasphemischen Erfindungen die Jugend verderbten und die schlechtesten Seelenteile der Menschen auffreizten.⁴ Vor diesem Hintergrund kann auch die Geschichte der Fiktionskritik als die Geschichte historischer Fußnoten zu Platon gelesen werden. Ähnlich verhält es sich mit den Argumenten der Verteidigung, die im Wesentlichen auf die *Poetik* des Aristoteles zurückgeführt werden. Beides beruht, wie verschiedentlich angemerkt wurde, auf vereinfachenden Lesarten Platons und Aristoteles', die allerdings in der Bewertungsgeschichte der Fiktionalität eine wichtige Rolle gespielt haben.⁵

Das Legitimationsproblem zieht sich als roter Faden durch die Geschichte der Fiktion; diese ist voll von Stimmen, die ihr Trivialität oder Frivolität, Verzerrung der Wahrheit oder einen Mangel an politischer Wirksamkeit unterstellen, oder sie eben gegen diese Vorwürfe verteidigen. Dieser Umstand lässt sich nicht nur

³ Vgl. Catherine Gallagher (2006) „The Rise of Fictionality“. *The Novel*. Vol 1. Hg. Franco Moretti. Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press. S. 336–363 und Nicholas Paige (2011) *Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

⁴ Zur antimimetischen Polemik Platons vgl. Jean-Marie Schaeffer (2010) *Why Fiction?* Lincoln: University of Nebraska Press. S. 15–30.

⁵ Zur komplexen Frage nach dem Status von Platon und Aristoteles in der Geschichte der Fiktionalität vgl. Wolfgang Rösler (1980) „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike“. *Poetica* 12. S. 283–319. Ein Beispiel der fiktionstheoretischen Aristotelesrezeption behandelt Uwe Spörl (2012) „Aristotelische Argumentationen zur fiktionalen Erzählprosa in deutschsprachigen Barockpoetiken“. *Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoretische Texturen ‘ungebundener Rede’ in der Literatur des 17. Jahrhunderts*. Hgg. Thomas Alt-haus/Nicola Kaminski. Berlin: Peter Lang. S. 69–91.

an den einflussreichen Einlassungen Platons und Aristoteles' ablesen, sondern etwa auch an der Romankritik des 17. Jahrhunderts oder den fiktionsskeptischen Forderungen nach einer faktualen Dokumentarliteratur in den 1960er Jahren.⁶ Dazu kommen die zahlreichen poetologischen Apologien – beispielsweise Philip Sidneys *The Defence of Poesy* – die zeigen, dass es sich bei Fiktion um eine Kulturtechnik handelt, die gegen Kritiker verteidigt werden muss.⁷ Als Telos des Siegeszugnarrativs gilt die moderne Praxis des uneingeschränkten literarischen Erfindens, die sich nicht erst durch Nützlichkeit- oder Harmlosigkeitsbeteuerungen legitimieren muss, sondern im Gegenteil die künstlerische Autonomie, die der Fiktionalitätsstatus eines Textes den Autoren gewährt, poetologisch affiniert und sogar dessen Überlegenheit gegenüber faktualen Texten propagiert.⁸ Dieses Aufstiegsnarrativ stützt sich auf die ungeheure Verbreitung fiktionaler Texte in der Gegenwartskultur: Wir sind umgeben von unzähligen erfundenen Geschichten, nicht nur im Bereich der Feuilletonliteratur, sondern in Filmen, im Fernsehen, in Computerspielen und im ganzen Bereich der sogenannten Unterhaltungsliteratur. Fiktion ist eine alltägliche Selbstverständlichkeit und intuitiv erscheinen aus der Retrospektive die historischen Versuche, sie anzugreifen oder zu verteidigen, zumindest seltsam.

Im Folgenden werde ich nicht versuchen, ein eigenes Progressionsmodell der Fiktionsgeschichte zu entwerfen. Mir geht es vor allem darum, einige grundlegende argumentative Muster der Fiktionkritik darzustellen und auf die Kontinuitäten hinzuweisen, die sich durch die Bewertungsgeschichte des literarischen Erfindens ziehen, und zwar, wie ich zeigen möchte, bis in die Gegenwart. Damit soll zunächst ein Beitrag zur Schärfung des Konzepts ‚Fiktionkritik‘ geliefert werden. Die Beispiele, die ich anführen werde, sind teilweise historisch und kulturell weit voneinander entfernt, wodurch eine gewisse Kontinuität der grundlegenden Argumentationsmuster suggeriert wird. Die Kritik am Modus der Fiktionalität, so die vorläufige These meines Aufsatzes, bezieht ihre polemische Kraft im Wesentlichen aus ihrem negativen Potential, (1) die Dinge falsch darzustellen und (2) die falschen

⁶ Auf die Ähnlichkeit eines „seit 1660 etwa entstandene[n] negative[n] Fiktionsbewußtsein[s]“ mit der linken Polemik gegen eine als bürgerlich empfundene Form der Fiktion um 1968 hat Gerhard Sauder hingewiesen, vgl. Gerhard Sauder (1976) „Argumente der Fiktionskritik 1680–1730 und 1960–1970“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 26. S. 129–140, hier S. 132, 137.

⁷ Vgl. Wilhelm Voßkamp (1973) *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg*. Stuttgart: Metzler, sowie Tilmann Köppe (2014) „Fiktionalität in der Neuzeit“. *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/ders. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 419–440.

⁸ Vgl. Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (2009) „Radikal historisiert. Für einen pragmatischen Literaturbegriff“. *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York: de Gruyter. S. 3–40, hier S. 19: „Historisch betrachtet, hat diese klare Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität eine lange Tradition: So wurde Fiktion bekanntlich als ‚Schein‘ aufgefasst, in Gegensatz zum ‚Sein‘ gestellt und als im Vergleich mit der Wirklichkeit defizitär kritisiert. In der Moderne dagegen wird die Wertung oftmals umgekehrt: Als defizität gilt nun die Realität, als reicher und vollständiger die Fiktion.“

Dinge darzustellen. Auf diesen Gefahren basieren die verschiedenen Formen der Fiktionskritik, seien sie ästhetischer, politischer oder moralischer Natur.

Es handelt sich dabei meist nicht um eine universelle Ablehnung, welche die Gesamtheit der kulturellen Praxis ins Zwielicht rückt, sondern um eine partielle Fiktionskritik, die bestimmte Wirkungsprobleme aufzeigt und Grenzen des Erfindens in Bezug auf bestimmte Gegenstandsbereiche einfordert. Historisch verändert haben sich Intensität, Verbreitung und Gegenstand, nicht aber die grundsätzlichen Argumentationsmuster. Einen umfassenden historischen Anspruch, den Charakter der Fiktionskritik zu allen Zeiten erschöpfend darzustellen, kann ein Essay wie der vorliegende natürlich nicht einlösen. Es bleibt den entsprechenden Disziplinen überlassen, den komplexen und kulturell distinkten Status der Fiktionskritik in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten aufzuarbeiten und so zu einer Wertungsgeschichte der Fiktionalität beizutragen. Allerdings gehen meine Überlegungen davon aus, dass solche Studien zeigen können, dass die Fiktionsskepsis vergangener Zeiten möglicherweise ebenso überschätzt wird wie die Fiktionsakzeptanz der Moderne.

II.

Fiktionskritik und Fiktionslob beruhen auf der selben Prämissen, dass nämlich fiktionalen Texten eine spezifische Erkenntnisleistung und ein hohes Wirkungspotential zukommt. Das Gefährliche der Fiktion ist die Kehrseite ihrer positiven Kräfte. Ihre Wirkung erklärt sich aus dem Konzept einer ‚Wahrheit der Fiktion‘, der Vorstellung also, mithilfe erfundener Geschichten könne etwas Wahres über den Menschen oder die Welt gesagt werden.⁹ Spätestens seit Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt das literarische Feld eine starke Tendenz, die generelle Überlegenheit fiktionaler Texte, was Erkenntniswert und Gestaltungsmöglichkeiten angeht, hervorzuheben.¹⁰ Diese Tendenz wird durch die Literaturtheorie mehr oder weniger bestätigt: So lautet, um nur wenige Beispiele zu nennen, der Titel einer einflussreichen Studie Walter Haugs *Die Wahrheit der Fiktion*, Wolfgang Kayser nennt ein kurzes Buch *Die Wahrheit der Dichter* und Käte Hamburger widmete eine Arbeit dem Problem von *Wahrheit und ästhetischer Wahrheit*.¹¹ Franz K. Stanzel schreibt in *Typische Formen des Romans*:

⁹ Mein Beitrag möchte sich dezidiert nicht an der Diskussion darüber beteiligen, ob fiktionale Literatur Wissen enthalten kann bzw. ob man aus literarischen Texten etwas lernen kann; es geht um die Aufarbeitung und Analyse des diskursiven Phänomens der Fiktionskritik, die von der kulturell verbreiteten Vorstellung ausgeht, dass es eine Wahrheit der Fiktion gibt. In Bezug darauf, ob diese Vorstellung zutrifft, möchte ich hier bewusst agnostisch bleiben.

¹⁰ Zum Überlegenheitsdiskurs der Fiktionalität in der Gegenwart vgl. Johannes Franzen (2016) „Mehr Bild als Roman“. Fiktionalität, Faktualität und das Problem der Bewertung. *Der Deutschunterricht* 4. S. 20–28.

¹¹ Vgl. Walter Haug (2003) *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer; Wolfgang Kayser (1959) *Die*

Roman ist Fiktion, ist gedichtete Welt, in der eine – mit Hegels Worten – „der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit“ zur Darstellung gelangt. Solcherart dargestellte Wirklichkeit ist der historischen oder empirischen Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung überlegen. Sie weist ein bedeutendes Sinngefüge auf, wo die Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung bedeutungsarm, ohne inneren Zusammenhang, ungegliedert, chaotisch zu sein scheint.¹²

Zuletzt hat Gottfried Gabriel – wohlgemerkt in der *Historischen Zeitschrift* – auf die überlegene „Erkenntnisleistung“ von Literatur hingewiesen. „Trotz ihrer Fiktionalität“, schreibt er, „kommt die Dichtung der Lebenswirklichkeit häufig näher als die Historie, und zwar gerade deshalb, weil es in ihren ästhetisch prägnanten Darstellungen nicht auf das Bestehen singulärer Tatsachen ankommt.“¹³ Beide, Stanzel und Gabriel, beziehen sich implizit und explizit auf die aristotelische Vorstellung, dass Dichtung ‚philosophischer‘ sei als faktuale Texte, die an die oft arbiträr und unbedeutend erscheinende Welt des Realen gebunden sind. Die Gestaltungsfreiheit fiktionaler Texte ermöglicht es demnach, durch formale Kohärenzbildung der Essenz der Dinge näher zu kommen; sie erlaubt, um mit Gabriel zu sprechen, eine „exemplarische Vergegenwärtigung der *conditio humana*.“¹⁴ Angesichts dieser Einschätzungen, die durch die Überlegungen eines literaturphilosophischen *Kognitivismus* gestützt werden, könnte man davon ausgehen, dass sich in der Gegenwart die ‚aristotelische‘ These der Fiktionsüberlegenheit endgültig durchgesetzt hat.¹⁵

Auch die *Fiktionskritik* beruft sich auf das besondere Vermögen fiktionaler Texte, mit erfundenen Geschichten Wahres über die Welt zu sagen. Dies birgt nämlich auch Gefahren. Die Rede von der „Erkenntnisleistung“ von Fiktionen, die Frage nach dem Konkurrenzverhältnis von Dichtung und Historie, geht ja bereits von einer Bewertbarkeit fiktionaler Texte nach den Maßstäben ihres Wahrheitsgehaltes aus. Und sie impliziert damit auch das Gegenteil: Wenn es eine ‚Wahrheit der Fiktion‘ gibt, dann muss es auch eine ‚Unwahrheit der Fiktion‘ geben. Da es sich bei Fiktionalität um einen markierten Textstatus handelt, der Nicht-Referenzialität verspricht, kann man diesen Texten nicht den Vorwurf der konventionellen Täuschung machen. Die Verfasser kennzeichnen ja deutlich, dass die von ihnen erfundenen Geschichten keine realen Entsprechungen in der Alltagswirklichkeit besitzen. Es handelt sich um eine besondere Art, etwas Falsches zu sagen. Daraus lassen sich zwei grundsätzliche Gefahren des literarischen Erfindens ableiten, nach der sich die *Fiktionskritik* klassifizieren lässt:

¹² *Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur*. Hamburg: Rowohlt; Käte Hamburger (1979) *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart: Klett-Cotta.

¹³ Franz K. Stanzel (1993) *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 5.

¹⁴ Gottfried Gabriel (2013) „Fakten oder Fiktionen? Zum Erkenntniswert der Geschichte“. *Historische Zeitschrift* 297.1. S. 1–26, hier S. 11.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Zum Kognitivismus vgl. die Beiträge in: Hgg. Christoph Demmerling/Íngrid Vendrell Ferran (2014) *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*. Berlin: de Gruyter.

(1) Fiktion kann die Dinge falsch darstellen.

Und daraus abgeleitet:

(2) Fiktion kann die falschen Dinge darstellen.

Nun handelt es sich hierbei um Vorwürfe, die man zunächst auch gegen faktuale Texte erheben kann. Wahrheit und Angemessenheit erscheinen sogar als grundsätzliche Maßstäbe, an denen realitätsgtreue Darstellungen gemessen werden, während man fiktionale Texte davon eher entlasten würde. Beide Einwände beziehen sich in diesem Zusammenhang aber auf eine fiktionsspezifische Art der Falschdarstellung: Der erste Vorwurf – Fiktion kann die Dinge falsch darstellen – gewinnt seine Virulenz daraus, dass die Freiheit der Erfindung dem Autor Darstellungsmittel zur Verfügung stellt, die auf der Ebene des Exemplarischen und des Ästhetischen größere intellektuelle und emotionale Wirkung entfalten können. Der Autor erweckt allerdings nur den Anschein, Anspruch auf die ‚Wahrheit der Fiktion‘ zu erheben, bietet aber ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit – mit gravierenden Rezeptionsfolgen. Die Möglichkeit etwa, die Innenwelt einer Figur exzessiv und überzeugend zu repräsentieren, kann, wie Alexander Bareis gezeigt hat, im Fall von Vladimir Nabokovs *Lolita* zu äußerst irritierenden Rezeptionserscheinungen führen.¹⁶

Der zweite Vorwurf – Fiktion kann die falschen Dinge darstellen – bezieht sich auf die Gegenstände, die in fiktionalen Texten vorkommen dürfen. Es geht also weniger um das *Wie* der Darstellung als um das *Was*. Bestimmte Gegenstände, z.B. Gewalt, Sex, bestimmte politische Ansichten, böse Menschen etc., sollen demnach auch dann nicht erfunden werden, wenn sie wahrheitsgetreu dargestellt werden. Verfasser fiktionaler Texte haben die Freiheit, die Gegenstände ihrer Erzählung selbst zu selektieren. Der Historiker kann die Gräueltaten eines Krieges oder die sexuellen Ausschweifungen eines Herrschers nicht einfach in seiner Geschichtsschreibung aussparen. Aber warum sollte der Dichter unangenehme, aufreizende oder unmoralische Handlungen noch zusätzlich erfinden? Die Freiheit der Fiktion beinhaltet also auch die Verantwortung für die Selektion der angemessenen Gegenstände.

Als Beispiel für die Regeln, die sich aus diesem Argument ableiten lassen, können die Roman-Apologien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts genannt werden: Die topische *Amadis*-Kritik polemisierte nicht nur gegen die Lügenhaftigkeit des Werkes oder die falsche Darstellung der Dinge, sondern auch gegen die Selektion unmoralischer Gegenstände, insbesondere der Liebeshandlungen.¹⁷ So schreibt Andreas Heinrich Bucholtz im Vorwort seines Romans *Herkules und Valiska*:

¹⁶ Alexander Bareis (2014) „Empathie ist immer gut“ – Literatur, Emotion und imaginative resistance am Beispiel von Vladimir Nabokovs *Lolita*. *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*. Hgg. Claudia Hillebrandt/Elisabeth Kampmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 128–152.

¹⁷ Walter Ernst Schäfer (1965) „Hinweg nun Amadis und deinesgleichen Grillen.“ Die Polemik gegen den Roman im 17. Jahrhundert. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 15. S. 366–384.

Das schandsuechtige AmadisBuch hat mannichen Liebhaber / auch unter dem Frauenzimmer / deren noch keine dadurch gebessert / aber wol unterschiedliche zur unziemlichen Frechheit angespornt sind / wann sie solche Begebnissen vor Augen gemahlet sehen / welche wol die unverschaemtesten unter der Sonnen zu verrichten scheu tragen.¹⁸

Dagegen fordert Bucholtz für einen guten Roman zum einen, die Dinge wahrhaftig darzustellen, zum anderen eine Selektion der Gegenstände nach moralischen Kriterien, womit hier die Maßstäbe christlicher Unterweisung gemeint sind. Die Apologeten des literarischen Erfindens im 17. Jahrhundert erkennen an, dass Fiktion gefährlich sein kann, und legitimieren ihre eigenen Entwürfe mit dem Verweis auf deren Wahrheit und Angemessenheit, welche dann auch die Nützlichkeit solcher erfundenen Geschichten begründen sollen.¹⁹

Ein ähnliches, davon historisch weit entferntes Beispiel für eine fiktionskritische Reglementierung des Erfindens ist der *Motion Picture Production Code*, der die Spielfilmproduktion in den USA von 1930 bis 1968 beherrschte. Es handelte sich hierbei um einen Katalog religiös grundierter Repräsentationstabus. Dieser umfasste zunächst einfache Darstellungsverbote für bestimmte Handlungsweisen wie „excessive and lustful kissing“, „sex perversion“, „white slavery“, „scenes of actual childbirth“ und viele mehr.²⁰ Zusätzlich wurden aber auch klare Anweisungen für die Sympathie lenkung der Zuschauer vorgegeben: Gewaltverbrechen oder Ehebruch durften zwar dargestellt werden, allerdings nicht *en détail* und vor allem nur dann, wenn das Böse als böse erscheint und angemessen behandelt wird. So heißt es gleich zu Beginn: „no picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of the crime, wrongdoing, evil or sin.“²¹ Zudem forderte der *Production Code* den Schutz gesellschaftlicher Autorität: Respekt für die Gesetze sollte aufrechterhalten werden, Kirchenmänner durften nicht als Schurken oder komische Charaktere auftreten.²² Die Angst vor den Lizenzen der Fiktion ist diesem Regelkatalog deutlich abzulesen: Demnach sind populäre erfundene Geschichten dazu in der Lage, das Böse als gut erscheinen zu lassen und die Berechtigung der politischen Ordnung in Zweifel zu ziehen, kurzum *die Dinge falsch darzustellen*. Sie sind aber auch dazu in der Lage, durch unangemessene Selektion *die falschen Dinge darzustellen*: Geburten eben oder zu lustvolles Küssen – beides Ereignisse, die – obwohl sie ja offenkundig existieren – nicht Teil einer erfundenen Geschichte sein sollten.

¹⁸ Andreas Heinrich Bucholtz (1999) [1659] „Freundliche Erinnerung An den Christlichen Tugendliebenden Leser des Teuschen Herkules“. *Romantheorie. Texte vom Barock bis in die Gegenwart*. Hgg. Hartmut Steinecke/Fritz Wahrenburg. Stuttgart: Reclam. S. 48–53, hier S. 49.

¹⁹ Zur Apologie des Erfindens im Barockroman vgl. Anm. 7.

²⁰ Zitiert aus Leonard J. Leff/Jerold L. Simmons (2001) *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code*. Lexington: The University Press of Kentucky. S. 287–288

²¹ Leff/Simmons (2001). S. 286.

²² Ebd., S. 287, 300.

Es handelt sich, wenn man so möchte, um eine Art platonische Fiktionskritik. Platon warnt im zweiten Buch der *Politeia* davor, die Jugend mit erdichteten Geschichten zu konfrontieren, welche die Götter und Heroen als schlechte, fehlerbehaftete Figuren zeigen: Denn Gott sei doch in Wahrheit gut und also auch als gut darzustellen. So sei die Erzählung vom Kampf des Kronos mit seinem Sohn vor diesem Hintergrund keine brauchbare Geschichte, sondern im Gegenteil eine gefährliche, da sie einen jungen Menschen dazu verführen könnte, schweres Unrecht zu begehen oder sich an seinem ungerechten Vater zu rächen.²³ Diese Befürchtung findet, wenn auch weniger subtil vorgetragen, eine Entsprechung in dem religiös motivierten *Motion Picture Production Code*, der zwar nicht die Fiktion als gefährliche Kulturtechnik insgesamt verabschieden möchte, deren destruktives Potential er aber durch ein Arsenal detaillierter Einschränkungen und Regeln zu domestizieren versucht.

III.

Im Hintergrund solcher Fiktionskritik steht grundsätzlich die Angst vor den Rezeptionsfolgen, vor der gefährlichen Wirkung erfundener Geschichten. Die genannten Einwände auf der Ebene der Produktion fiktionaler Texte grundiert – explizit oder implizit – die Sorge um einen Leserkreis, dem die gebotene Fiktionskompetenz fehlt. Der Begriff ‚Fiktionskompetenz‘ bezeichnet zunächst „die Fähigkeit zur gegenstandsadäquaten Kategorisierung von Texten (wie auch Bildern, Filmen, TV-Sendungen etc.) entlang der Differenz Fiktion/Nichtfiktion.“²⁴ Damit ist eine ganze Reihe von kognitiven und intellektuellen Voraussetzungen angesprochen, die ein Leser benötigt, um zwischen einem fiktionalen und einem faktuellen Text zu unterscheiden. Aus der Perspektive der Fiktionskritik scheinen diese Voraussetzungen keine Selbstverständlichkeit zu sein – es droht die Gefahr einer Fiktionsinkompetenz, die Menschen, die darunter leiden, besonders anfällig für die ‚Unwahrheit der Fiktion‘ macht.

Zwei miteinander verbundene Rezeptionsgefahren stehen dabei im Vordergrund: Zum einen die Gefahr der Verwechslung von Fiktion und Realität, die zu einer wahnhaften Identifikation mit den erfundenen Figuren und ihrer Welt führen kann. Prototyp einer solchen Rezeptionskatastrophe ist die Figur des Don Quijote, der durch die Lektüre von zu vielen schlechten Ritterromanen irgendwann selbst daran glaubt, ein Ritter zu sein. Damit verbunden ist die Gefahr der Inspiration zur Nachahmung. In diesem Fall identifizieren sich die gefährdeten Leser zwar nicht in wahnhafter Weise mit dem Dargestellten – sie wissen, dass es sich um Erfundenes handelt; allerdings beziehen sie ihr Handlungswissen aus

²³ Platon (2006) *Der Staat*. Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart: Reclam. S. 150–153.

²⁴ Norbert Groeben/Carsten Dutt (2011) „Fiktionskompetenz“. *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Matías Martinez. Weimar: Metzler. S. 63–67, hier S. 63.

den Geschichten und lassen sich so zu unmoralischem oder unbedachtem Verhalten hinreißen. Als Prototyp dieser Lesergruppe kann Gustav Flauberts Emma Bovary gelten, deren eskapistische, identifikatorische Romanlectüre zu romantischen Illusionen und schließlich zu katastrophalen emotionalen und sozialen Verwicklungen führt. Es ist kaum verwunderlich, wenn Dorothee Birke diese beiden Figuren zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung des gefährdeten Lesers, des „Quixotic Readers“, macht: „Reading is dangerous. That, at least, could be the conclusion drawn from looking at some of the classics of European literature: think of Don Quijote, intemperate consumer of medieval romances and charger of windmills. Think of Emma Bovary, wanton lover of romance novels, later on adulterer and suicide.“²⁵

Über diese Grundstruktur der geläufigen Leserpathologien hinaus kennt die Fiktionskritik, je nach historischem und kulturellem Kontext, immer auch einen besonders gefährdeten Rezipientenkreis, eine bestimmte Art von Lesern, die wegen moralischer und kognitiver Schwächen besonders anfällig für die Gefahren erfundener Geschichten sind, die also nicht über die gebotene Fiktionskompetenz verfügen. Dazu gehören fast immer Kinder und Jugendliche, wahlweise aber auch Frauen, die ungebildeten Massen, psychisch labile oder sozial isolierte Menschen und andere, die nicht in der Lage zu sein scheinen, sich der Anfechtungen schlechter Fiktionen zu erwehren. Im Fall der *Amadis*-Kritik von Bucholtz waren es die ‚Frauenzimmer‘, die durch die erfundenen Geschichten zu ‚unziemlicher Frechheit‘ angespornt wurden; im Fall des *Motion Picture Production Code* betrifft die Furcht vor dem Einfluss fiktionaler Darstellungen die Jugend und die Unterschicht. So wird, um die besonderen moralischen Verpflichtungen des Films zu begründen, spezifisch auf den Massencharakter des Mediums verwiesen:

Most arts appeal to the mature. This art appeals at once to every class, mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal. Music has its grades for different classes; so has literature and drama. This art of the motion picture, combining as it does the two fundamental appeals of looking at a picture and listening to a story, at once reaches every class of society.²⁶

Diese Angst vor den Rezeptionsfolgen schlechter Fiktionen, die Angst also um die moralische und intellektuelle Gesundheit gefährdeter Leser, hat sich als wichtiger Teil des Diskurses um erfundene Geschichten bis heute erhalten. Zwar hat sich die Intensität des Misstrauens gegen fiktionale Texte verändert, vielleicht sogar verringert, allerdings plagt gegenwärtige Fiktionskritiker noch immer die Sorge um zeitgenössische Don Quijotes und Emma Bovarys. Die Gegenstände der Kritik haben sich allerdings verschoben. Das zeigt ein Blick auf den Bereich des deutschen Jugendschutzes. Die *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien* hat in den letzten Jahrzehnten nur selten tatsächlich Romane auf den Index gesetzt.

²⁵ Dorothee Birke (2016) *Writing the reader. Configurations of a cultural practice in the English novel*. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 3.

²⁶ Leff/Simmons (2001). S. 293–84.

Eine Ausnahme ist das Buch *American Psycho* von Bret Easton Ellis, das 1995 wegen massiver Gewaltdarstellungen indiziert wurde.²⁷ Tatsächlich hat sich der Jugendschutz in den letzten Jahrzehnten eher Filmen und insbesondere Computerspielen zugewandt: Dabei steht, wie auch bei historischen Formen der Fiktionskritik, die Angst vor der Inspiration zur Nachahmung im Vordergrund. Medien, die Gewalt/Drogenkonsum/Nationalsozialismus ‚verherrlichen‘, sind jugendgefährdend, weil sie falsches Handlungswissen verbreiten. Gründe für Nicht-Indizierung wären dagegen bei Computerspielen, wenn „unblutige“ Lösungen eines Problems als Alternative angeboten werden, oder wenn „Tötungsvorgänge gegen Menschen verfremdet dargestellt werden“, bei Filmen wird nicht indiziert, wenn beispielsweise Gewalt als abschreckend dargestellt wird oder generell „Nachahmungseffekte“ nicht zu vermuten sind.²⁸

Das Identifikationsproblem entwickelt ein besonderes Potential, wo Computerspiele für sogenannte Amokläufe oder andere Formen von Jugendgewalt verantwortlich gemacht werden. Das gilt fast ausschließlich für Ego-Shooter, Spiele also, bei denen der Spieler aus Figurenperspektive eine Waffe hält und gegnerische Figuren erschießt. Denn hier muss der labile Rezipient nicht erst den Umweg der Einfühlung in eine fiktive Figur machen, sondern verkörpert sie als direkt Handelnder von Anfang an, betrachtet das Geschehen durch ihre Augen und betätigt eigenhändig den Abzug. Die Kontroversen, die nach jugendlichen Gewaltausbrüchen über die Gefährlichkeit solcher Spiele geführt werden,²⁹ sind im Wesentlichen fiktionskritisch.³⁰ Die falschen Gegenstände, nämlich exzessive Gewalt, werden falsch, nämlich verherrlichend und damit aufreizend dargestellt; und das mit dem zusätzlichen Identifikationsfaktor der partizipatorischen Rezeption, die sich direkt in die Nachahmung der gewalttägigen Handlungen umsetzt.

Ähnliches gilt für kulturkritische Angriffe gegen ‚eskapistische‘ Unterhaltungskultur, welche die Freiheit der Fiktion nutzen würde, um ein harmonisiertes Weltbild zu verkaufen, das bei den Rezipienten dann falsche Vorstellungen über die Welt hervorzubringen in der Lage sei. 2008 veröffentlichte *Time* einen Artikel, der den Titel trug: „Are romantic movies bad for you?“³¹ Darin wurden soziologische Studien zitiert, die herausgefunden haben wollen, dass der unangemessene Konsum von *Romantic Comedies* zu realitätsfernen Vorstellungen bei den Rezipienten führe und so auch lebenspraktisches Leid auslösen könne.

²⁷ Matthias N. Lorenz (2009) *Literatur und Zensur in der Demokratie. Die Bundesrepublik und die Freiheit der Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 173–195.

²⁸ BPJM (2016) *Aufgaben und Arbeitsweise der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien*. <http://www.bundespruefstelle.de/RedaktionBMFSFJ/RedaktionBPjM/PDFs/bpjm-thema-jugendmedienschutz,property=pdf,bereich=bpjm,sprache=de,rwb=true.pdf>.

²⁹ Rich Stanton (2016) „Do video games make children violent? Nobody knows – and this is why“. *Guardian*. 9. März.

³⁰ Jesper Juul (2011) *Half-Real. Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge, MA: MIT Press.

³¹ Eben Harrel (2008) „Are Romantic Movies Bad For You?“ *Time*. 23. Dezember.

Überhaupt beinhaltet die Hierarchisierung zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur immer auch ein gewisses fiktionskritisches Moment, indem sie deutlich zwischen guten und schlechten Arten des Erfindens unterscheidet. Der passive Fernsehzuschauer, der seinen Geist mit Soap-Operas betäubt, steht dem Leser anspruchsvoller Romane entgegen. Im ersten Fall wird Erfindung genutzt, um ein gesäubertes, vor allem aber leicht verdauliches Weltbild zu vermitteln, im zweiten Fall wird diese Freiheit gerade zur Dekonstruktion solcher Weltbilder eingesetzt.

Weitere Formen von politischer und moralischer Fiktionskritik beziehen sich etwa auf die Gefahr, dass erfundene Texte falsche Ideologien vermitteln und attraktiv machen können. So bei der Frage, ob Ethnien, sexuelle Orientierungen oder Geschlechter in angemessenem Umfang und vor allem auf angemessene Weise dargestellt werden. Der Vorwurf des Klischees impliziert in diesem Zusammenhang immer auch den Vorwurf, der Wirklichkeit einer Identität nicht gerecht zu werden. Einer solchen ‚Verzerrung‘ wird im Falle von Minoritätserzählungen eine gefährliche Wirkung zugeschrieben, nämlich die Reproduktion falscher Rassen-, Klassen- oder Gendervorstellungen. Wie in Fiktionen die Mitglieder unterschiedlicher Religionsgruppen oder Geschlechter dargestellt werden, wird mit gefährlicher oder nützlicher Bewusstseinsbildung in Zusammenhang gebracht. So wird in den USA seit einigen Jahren wieder verstärkt die Kontroverse um die Repräsentation von Frauen in Filmen und Computerspielen geführt. Zum Einsatz kommt dabei etwa der Bechdel-Test, benannt nach der feministischen Comic-Autorin Alison Bechdel, den nur solche Erzählungen bestehen, in denen mindestens zwei Frauen auftreten die sich miteinander unterhalten, und zwar über etwas anderes als einen Mann.³²

Einen Sonderfall moralischer Fiktionskritik stellt die Einschränkung der Erfindungsmöglichkeiten in Bezug auf problematische Sujets dar. Dem liegt die Frage zugrunde, ob es Gegenstände gibt, bei denen sich der Zugriff literarischer Fiktion verbietet. Zu nennen wäre vor allem der Komplex der Holocaustliteratur. Darf man einen Roman mit erfundenen Figuren und Ereignissen über die Judenverfolgung schreiben? Ich möchte dieses Problem zunächst mit einem imaginären Beispiel illustrieren: Ein Autor, der einen Roman über das Versailles Ludwigs XIV. schreibt, wird ohne Probleme einen motorisierten Eiswagen über das Gelände des Schlosses fahren lassen dürfen. Kritiker und Leser werden das im besten Fall als bewussten Anachronismus eines postmodernen historischen Romans gelten lassen. Würde aber der Autor in einem anderen Roman denselben Eiswagen über das Gelände des Konzentrationslagers Bergen-Belsen fahren lassen, würde das (durchaus berechtigt) als schwerwiegendes moralisches Problem wahrgenommen werden.

³² Christa van Raalte (2015) „No Small-Talk in Paradise: Why Elysium Fails the Bechdel Test, and Why We Should Care“. *Media, Margins and Popular Culture*. Hgg. Einar Thorsen u.a. London: Palgrave Macmillan. S. 15–27.

Das eine ist erlaubt, das andere nicht. Die fiktionskritische Angst davor, literarische Erfindung könnte die Dinge falsch darstellen, impliziert in diesem Fall die Möglichkeit eines absoluten Fiktionsverbots.³³ Auf ein solches „rigorose[s] Fiktionsverbot“, das Claude Lanzmann gegen den Film *Schindler’s List* in Stellung brachte, hat Silke Horstkotte hingewiesen.³⁴ Lanzmann schrieb damals: „Die Fiktion ist eine Übertretung, und es ist meine tiefste Überzeugung, daß jede Darstellung verboten ist.“³⁵ Ähnlich vermerkte Moritz Baßler in einer Polemik gegen Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser*, den er in seiner narrativen Konstruiertheit für moralisch und ästhetisch fragwürdig hielt: „Wäre es für die Darstellung von NS-Verbrechen nicht angebracht, auf den reichen Fundus des historisch Verbürgten zurückzugreifen, anstatt sich solche wilden Szenarien auszudenken?“³⁶

Denn schon die geringste Erfindung könnte eine Verzerrung bedeuten. Dazu kommt die Frage nach der Autorisierung: Wenn es fiktionale Erzählungen des Holocaust geben kann, wer darf sie dann schreiben? Nur die Betroffenen? Ihre Nachkommen als Mitbetroffene? Und wenn Fiktion erlaubt ist, dann mit welchen Mitteln? Erfordert die fiktionale Behandlung dieses Sujets beispielsweise eine besondere metafiktionale Distanz, die das Problem bewusstsein der Autoren immer wieder zum Ausdruck bringt? Die Freiheit der Fiktion findet, so scheint es, ihre Grenzen angesichts eines Ereignisses, dessen faktische Stabilität für die Erinnerungskultur der Gegenwart eine ungeheure Bedeutung besitzt.

Diese identitätspolitischen und moralischen Spielarten der Fiktionskritik lassen sich allerdings durch ein spezifisch politisches Misstrauen gegen das literarische Erfinden ergänzen, welches fiktionale Literatur aus Nützlichkeitsbedenken verabschieden will. So hat Gerhard Sauder festgestellt, dass sich Analogien zwischen der religiös motivierten Fiktionskritik gegen Ende des 17. Jahrhunderts, etwa eines Gotthard Heidegger, und der linksbewegten Fiktionskritik der 1960er und 70er Jahre erkennen lassen. Autoren wie Hans-Magnus Enzensberger lehnten die Fiktionen der bürgerlichen Romanliteratur ab, denen sie ihre Wirksamkeit im politischen Kampf absprachen. Der Liedermacher Franz-Josef Degenhardt dichtete damals: „Schöne Poesie ist Krampf / im Klassenkampf. / Einen Scheißhaufen zu malen / das nutzt gar nichts. Der muss weg / Und trotz aller schönen Künste / stinkt der Dreck nach Dreck.“³⁷ Mit dieser Verabschiedung der Fiktion unter poli-

³³ Vgl. Sue Vice (2000) *Holocaust Fiction*. London: Routledge. S. 1. „To judge by what many critics have to say, to write Holocaust fictions is tantamount to making a fiction of the Holocaust.“

³⁴ Silke Horstkotte (2009) *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau. S. 219.

³⁵ Claude Lanzmann (1994) „Ihr sollt nicht weinen“. *FAZ*. 5. März.

³⁶ Moritz Baßler (2005) *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck. S. 74.

³⁷ Franz Josef Degenhardt: „Manchmal sagen die Kumpanen“ [1968]. *Väterchen Franz. Franz Josef Degenhardt und seine politischen Lieder*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Hamburg: Rowohlt 1975. S. 131 f.

tischen Nützlichkeitsbedenken ging eine Hinwendung zur Dokumentarliteratur einher, die das Exempel realweltlicher Geschichten bevorzugte.³⁸

Diese politischen Einwände beruhen auf dem Kriterium der ideologischen Effektivität und sind insofern in gewisser Hinsicht auch ästhetisch motiviert. Sie antworten auf die Frage, wie eine angemessene Literatur auszusehen hat, wenn sie bestimmte Rezeptionseffekte erzeugen oder vermeiden möchte. Vor diesem Hintergrund sei abschließend auch auf die verwandte ästhetische Fiktionskritik hingewiesen. Diese wendet sich von der zu Beginn dieses Aufsatzes skizzierten Vorstellung von der Überlegenheit fiktionaler Texte ab und postuliert im Gegen teil eine literarisierte Form faktualer Texte als zeitgemäßes ästhetisches Paradigma. Insbesondere der *New Journalism* trat seit den 1970er Jahren dazu an, den klassischen Roman zu „entthronen“, wie einer seiner wichtigsten Vertreter, Tom Wolfe, behauptete. Dabei sollten die Texte, wie das berühmte Beispiel von Truman Capotes Tatsachenroman *In Cold Blood* illustriert, dieselben literarischen Mittel wie konventionell fiktionale Literatur zur Anwendung bringen, allerdings einen faktuellen Geltungsanspruch vertreten. Damit wurde der Anspruch auf die mögliche Literarizität faktualer Texte deutlich ausgesprochen. Dieser enthielt zudem eine Polemik gegen die klassischen Fiktionen. Es handelt sich um eine einflussreiche Verkehrung der aristotelischen Fiktionsüberlegenheit: Die faktuellen Texte des *New Journalism* sollten mehr Welt, mehr Realität und mehr Gegenwart enthalten, als die weltabgewandten Erfindungen der Romanliteratur.³⁹

Der Einfluss dieser poetologischen Position zeigt sich etwa am großen Erfolg zahlreicher literarischer Autobiographien in der Gegenwart: Rezeptionsphänomene wie der internationale Erfolg der Bücher Karl Ove Knausgård's oder die Aufmerksamkeit, die Benjamin von Stuckrad-Barres und Thomas Melles Krankheitsgeschichten *Panikherz* bzw. *Die Welt im Rücken* erfuhren, wurden – ähnlich wie die Emergenz des *New Journalism* – als Zeichen eines „Fiktionalitätsüberdrusses“ gedeutet, der auf einer Sehnsucht nach faktuellen Geschichten als eigentlich angemessene literarische Ausdrucksform beruht. Einen solchen Überdruss attestierte sich der Kulturjournalist Peter Praschl im Januar 2017 in einem persönlichen Essay selbst. Ein regelrechter „Fiktionalitäts-Ennui“ habe ihn überkommen: „Ich war der erfundenen Geschichten überdrüssig geworden, sie kamen mir zu ‚billig‘ vor, wie eine Masche, die ich längst durchschaut hatte und auf die ich nicht mehr hereinfiel [...].“⁴⁰ Stattdessen ziehe es ihn zu radikal autobiographischen Ich-Texten à la Knausgård und Melle, in denen sich die realen Autoren selbst investiert haben. Diese Texte seien „wahrhaftiger, gesättigter von Leben, es mutiger mit ihm aufnehmend“ als die klassische Fiktion.

³⁸ Nikolaus Miller (1982) *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München: Fink. S. 8–18.

³⁹ Tom Wolfe (1972) „The Birth of the ‚New Journalism‘“. *New York Magazine*. 14. Februar.

⁴⁰ Peter Praschl (2017) „Lob des Ich-Sagens“. *Die Literarische Welt*. 7 Januar.

Diese Abwendung von der Fiktionalität ist natürlich in ihrer Radikalität einigermaßen idiosynkratisch, kann allerdings durchaus als Symptom für eine bestimmte Tendenz gelesen werden. So äußerte sich Richard Kämmelings in Bezug auf den Erfolg stark autobiographischer Erzählungen ähnlich wie Praschl, wenn er schreibt, dass Leser „wieder eine Sehnsucht nach dem wahren Leben entwickeln“.⁴¹ Diese Sehnsucht resultiere aus einer „Überpräsenz von Fiktionen aller Art“ und aus der Tatsache, dass sich „die großen historischen Stoffe erschöpft“ haben. Dahinter steht (in beiden Fällen) eine ästhetische Abwertung des literarischen Erfindens, das – eben aufgrund der Nicht-Existenz seiner Gegstände – an emotionaler Effektivität verloren.

*

Diese Beispiele politischer, moralischer und ästhetischer Fiktionskritik sollten die grundsätzlichen Argumente, die gegen die Praxis des literarischen Erfindens in Stellung gebracht werden, illustrieren. Die Angst vor Geschichten, die Fiktives enthalten, die Geringschätzung, die das Fiktionale aus unterschiedlichen Perspektiven erfährt – beides lässt sich auch im modernen literarischen Feld beobachten. Moderne Fiktionskritik widmet sich nicht nur den Gefahren erfundener Geschichten für fiktionsinkompetente Leser, sondern auch der Frage nach ihrer Effektivität und Brauchbarkeit im Sinne des künstlerischen Ausdrucks. Insofern kann man feststellen, dass Fiktionalität nach wie vor unter Druck steht, und dass ihre Zukunft als überlegener Status literarischer Erzählungen ungewisser erscheint, als man angesichts der Omnipräsenz narrativer Fiktionen glauben möchte. Eine Zukunft, in der das literarische Erfinden als gefährlich oder nutzlos verschiedet wird, ist durchaus vorstellbar.

Literatur

- Bareis, Alexander (2014) „Empathie ist immer gut“ – Literatur, Emotion und *imaginative resistance* am Beispiel von Vladimir Nabokovs *Lolita*. *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*. Hgg. Claudia Hillebrandt/Elisabeth Kampmann. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014. S. 128–152.
- Baßler, Moritz (2005) *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck.
- Birke, Dorothee (2016) *Writing the reader. Configurations of a cultural practice in the English novel*. Berlin/Boston: de Gruyter.

⁴¹ Richard Kämmelings (2016): „Status Quo Vadis“. *Die Literarische Welt*. 24 September.

- BPJM (2016) *Aufgaben und Arbeitsweise der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien*. <http://www.bundespruefstelle.de/RedaktionBMFSFJ/RedaktionBPJM/PDFs/bpjm-thema-jugendmedienschutz,property=pdf,bereich=bpjm,sprache=de,rwb=true.pdf>.
- Bucholtz, Andreas Heinrich (1999) [1659] „Freundliche Erinnerung An den Christlichen Tugendliebenden Leser des Teuschen Herkules“. *Romantheorie. Texte vom Barock bis in die Gegenwart*. Hgg. Hartmut Steinecke/Fritz Wahrenburg. Stuttgart: Reclam. S. 48–53.
- Degenhardt, Franz Josef: „Manchmal sagen die Kumpanen“ [1968]. *Väterchen Franz. Franz Josef Degenhardt und seine politischen Lieder*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Hamburg: Rowohlt 1975. S. 131 f.
- Demmerling, Christoph/Íngrid Vendrell Ferran, Hgg (2014) *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*. Berlin: de Gruyter.
- Franzen, Johannes (2016) „„Mehr Bild als Roman‘. Fiktionalität, Faktualität und das Problem der Bewertung““. *Der Deutschunterricht* 4. S. 20–28.
- (2017) „Ein Recht auf Rücksichtslosigkeit. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität“. *Non-Fiktion* 12. S. 31–48.
- Gabriel, Gottfried (2013) „Fakten oder Fiktionen? Zum Erkenntniswert der Geschichte“. *Historische Zeitschrift* 297.1. S. 1–26.
- Gallagher, Catherine (2006) „The Rise of Fictionality“. *The Novel*. Vol 1. Hg. Franco Moretti. Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press. S. 336–363.
- Groeben, Norbert/Carsten Dutt (2011) „Fiktionskompetenz“. *Handbuch Erzähl-literatur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Matías Martinez. Weimar: Metzler. S. 63–67.
- Hamburger, Käte (1979) *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Harrel, Eben (2008) „Are Romantic Movies Bad For You?“ *Time*. 23. Dezember.
- Haug, Walter (2003) *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Horstkotte, Silke (2009) *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau.
- Juul, Jesper (2011) *Half-Real. Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kämmerlings, Richard (2016): „Status Quo Vadis“. *Die Literarische Welt*. 24. September.
- Kayser, Wolfgang (1959) *Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur*. Hamburg: Rowohlt.
- Köppe, Tilmann (2014) „Die Institution Fiktionalität“. *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/ders. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 35–59.
- (2014) „Fiktionalität in der Neuzeit“. *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/ders. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 419–440.
- Lanzmann, Claude (1994) „Ihr sollt nicht weinen“. *FAZ*. 5 März.

- Leff, Leonard J./Jerold L. Simmons (2001) *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Lorenz, Matthias N. (2009) *Literatur und Zensur in der Demokratie. Die Bundesrepublik und die Freiheit der Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 173–195.
- Miller, Nikolaus (1982) *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München: Fink.
- Paige, Nicholas (2011) *Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- Platon (2006) *Der Staat*. Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart: Reclam.
- Praschl, Peter (2017) „Lob des Ich-Sagens“. *Die Literarische Welt*. 7. Januar.
- Raalte, Christa van (2015) „No Small-Talk in Paradise: Why Elysium Fails the Bechdel Test, and Why We Should Care“. In *Media, Margins and Popular Culture*. Hgg. Einar Thorsen u.a. London: Palgrave Macmillan. S. 15–27.
- Rösler, Wolfgang (1980) „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike“. *Poetica* 12. S. 283–319.
- Sauder, Gerhard (1976) „Argumente der Fiktionskritik 1680–1730 und 1960–1970“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 26. S. 129–140.
- Schaeffer, Jean-Marie (2010) *Why Fiction?* Lincoln: University of Nebraska Press.
- Schäfer, Walter Ernst (1965) „Hinweg nun Amadis und deinesgleichen Grillen.“ Die Polemik gegen den Roman im 17. Jahrhundert.“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 15. S. 366–384.
- Spörl, Uwe (2012) „Aristotelische Argumentationen zur fiktionalen Erzählprosa in deutschsprachigen Barockpoetiken“. *Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ‘ungebundener Rede’ in der Literatur des 17. Jahrhunderts*. Hgg. Thomas Althaus/Nicola Kaminski. Berlin: Peter Lang. S. 69–91.
- Stanton, Rich (2016) „Do video games make children violent? Nobody knows – and this is why“. *Guardian*. 9. März.
- Stanzel, Franz K. (1993) *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Vice, Sue (2000) *Holocaust Fiction*. London: Routledge.
- Voßkamp, Wilhelm (1973) *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: Metzler.
- Winko, Simone/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (2009) „Radikal historisiert. Für einen pragmatischen Literaturbegriff“. *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York: de Gruyter. S. 3–40.
- Wolfe, Tom (1972) „The Birth of the ‚New Journalism‘“. *New York Magazine*. 14. Februar.
- Zipfel, Frank (2001) *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.