

Jürgen Riethmüller
Ästhetische Fiktionen

Jürgen Riethmüller

Ästhetische Fiktionen

Perspektiven transmedialer Fiktionstheorie

Kulturverlag Kadmos Berlin

Mein besonderer Dank für die großzügige Unterstützung zur Drucklegung gilt der Merz Akademie, Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien, Stuttgart

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.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2026

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Waldenserstr. 2-4 · 10551 Berlin · info@kulturverlag-kadmos.de

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: readymade, Berlin

Umschlagabbildungen: Hieronymus Bosch, Garden of Delight (Ausschnitt)

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: MCP

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-631-2

Dem Andenken meiner Mutter Doris
(1940–2022)

Danksagung

Mein ganz besonderer Dank gilt dem Merz Bildungswerk und insbesondere unserem Gründungsrektor Markus Merz – ohne ihre großzügige Unterstützung wäre diese Publikation nicht möglich gewesen!

Ebenso bin ich der Merz Akademie als einem besonderen Ort des Nachdenkens über Kunst, Gestaltung und Medien zu Dank verpflichtet. Ihrem offenen, interdisziplinären Geist verdanke ich den transmedialen Fokus dieser Arbeit. Meinen geschätzten Kolleg:innen danke ich für zahlreiche Anregungen – und ganz besonders unserer Rektorin Dr. Barbara M. Eggert, die mich zu diesem Projekt stets ermutigt hat.

Nicht zuletzt danke ich meiner Frau Lily für ihre vielfältige Unterstützung und vor allem für ihre Geduld.

Inhalt

Ästhetische Fiktionen

Danksagung	6
------------------	---

Ästhetische Fiktionen: Perspektiven transmedialer Fiktionstheorie

Prolog: Erfundene Geschichten, Bilder des Erdachten	13
1. Ästhetische Fiktionen und der antifiktionale Affekt.	13
2. Viele ästhetische Praxisformen, eine Kulturtechnik	24
I. Fiktion und Nicht-Fiktion.	30
1. Transmedialer Begriff ohne transmediale Theorie	30
2. Der nicht-ästhetische Begriff der Fiktion.	42
3. Zum transmedialen Konzept der <i>ästhetischen</i> Fiktion: ein Definitionsvorschlag	61
4. Theoretische Implikationen	76
5. Das Problem der maximalen Begriffsextension: Abgrenzung zum Panfiktionalismus.	122
6. Einzelbilder als Sonderfall ästhetischer Fiktionalität	137
7. Grenzfälle ästhetischer Fiktionalität: Architektur, Design und Lyrik .	149
II. Rahmungen einer Theorie der ästhetischen Fiktion.	161
1. Fiktion und <i>Narration</i>	170
Die ästhetische Fiktion: eine Spielart der Erzählung?	181
Besondere Fiktionen: zur Narrativität von Einzelbildern	189
Fazit zur Narrativität ästhetischer Fiktionen	207
2. Die <i>Virtualität</i> der Fiktion.	210
Virtualität, Potentialität, Fiktionalität	210
<i>Das, was in der Wirklichkeit der Anlage nach möglich ist, vorführen:</i> zu den Realfolgen der ästhetischen Fiktion	218
3. Fiktion und <i>Mimesis</i>	236
Mimesis zwischen Darstellung, Nachahmung und Anähnlichung. . .	240

Andere Auffassungen der Mimesis	250
Drei Lesarten des klassisch-aristotelischen Mimesisbegriffs	259
Realismus	279
Antimimetischer Affekt und Antirepresentationalismus.	304
Eine untote ästhetische Kategorie	325
Zwischenfazit zur Mimesis	331
4. Die ästhetische Illusion: zum <i>Schein</i> als willkommene Täuschung. . .	337
Gedoppelter Schein: der Realitätscharakter der Zeichen und ihre Fiktionalisierung.	341
Eine Täuschung, bei der sich niemand täuscht	355
Fiktionalisierung als rezeptive Plausibilitätsprüfung	362
Zwischenfazit zum Schein bzw. der ästhetischen Illusion.	378
III. Wahrheit und Wirklichkeit der Fiktion	384
1. Fiktion und Wahrheit	384
Kunst als Lüge.	384
Wahrheit und Unwahrheit der ästhetischen Fiktion	388
Ästhetische Wahrheit.	398
Zur Wahrheitsfähigkeit fiktionaler Propositionen	405
Glauben an ästhetische Fiktionen?	420
Zwischenfazit zur Wahrheitsfrage	429
2. Die Wirklichkeit der ästhetischen Fiktion	431
Verloren zwischen Irrealität und Wirklichkeit	431
Die Wirklichkeit des Medialen	433
Fiktionalität und der Status der »wirklichen Wirklichkeit«	435
Ein vermeintlicher Gegensatz: Fiktion und Wirklichkeit.	443
Der Wirklichkeitsbezug.	457
Realien in der Fiktion	463
Zwischenfazit zur Wirklichkeit der Fiktion	471
IV. Die beiden Leitunterscheidungen der ästhetischen Fiktion:	
Medialität und die Unterscheidung »faktual/fiktional«	476
1. Medialität als erste Leitdifferenz ästhetischer Fiktionalität	476
Zum Medienbegriff.	481
Fiktionstheoretische Implikationen und mögliche Gruppeneinteilungen	496
2. Die Unterscheidung »fiktional/faktual« als zweite Leitdifferenz ästhetischer Fiktionalität	513

Die zweite Leitdifferenz.	513
Faktuale Medienartefakte und die Diskursivität des Dokumentarischen	517
Hybridformen von <i>fiction</i> und <i>faction</i>	532
Überlegungen zur ›dokumentarischen Fiktion‹: eine Negation der zweiten Leitdifferenz?	551
Exkurs: Rancière und die ›dokumentarischen Fiktion‹ als durchkreuzte Fiktion	573
Die Option des Weder-noch	585
Synopsis: faktual motivierte Medienartefakte und das <i>pretense</i> auf Metaebene	592
V. Ausgewählte Problemfelder in Hinblick auf eine allgemeine Theorie der ästhetischen Fiktion.	601
1. Die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst	611
2. Was macht die Fiktion aus?	619
3. Prinzipielle Bildhaftigkeit	636
4. Phantasie und Fiktion: ›ekstatische Reise‹ oder nur Regelfolgen?	642
5. Autorschaft und gedoppelte Subjektivität	663
6. Die ästhetische Fiktion: ein anthropologisches Universal?	677
Epilog: Perspektiven transmedialer Fiktionstheorie	684
Fazit.	684
Ausblick.	697
Literaturverzeichnis.	705

**Ästhetische Fiktionen:
Perspektiven transmedialer Fiktionstheorie**

Prolog: Erfundene Geschichten, Bilder des Erdachten

»Ihr sprödes, kühles Lächeln beweist, wie niedrig Sie eine Phantasie einschätzen, welcher in ihrer Kraftlosigkeit ein leeres Zimmer nicht genügt, um in ihm alle Visionen des Universums aufzurollen...«¹

Marcel Proust

»Nun bin ich fern von jeder Welt, ein sanftes Rot umhüllt mich ganz...«²

Arno Holz

»[...] er tat vor sich selbst, als wolle er die Nachtigall hören [...].«³

Theodor Storm

Ästhetische Fiktionen und der antifiktionale Affekt

Mit dem Begriff der Fiktion sind besonders jahrtausendealte Kulturtechniken angesprochen. Auch heute scheinen die inzwischen an die Milliarden zählenden Menschen, deren Lebensstil dem in den Nationen des globalen Nordens üblichen zumindest insofern entspricht, als der abendliche TV-Krimi oder die Streaming-Serie, das fiktionale Computerspiel oder der Roman vor dem Einschlafen zu den täglichen Feierabendritualen gehören, nach erfundenen Geschichten und Bildern fast schon süchtig.

Dass man den Begriff der Fiktion sinnvollerweise auch für bestimmte Rechtsfiguren, philosophische und wissenschaftliche Gedankenexperimente, aber auch metaphorisch für ein imaginäres Konstrukt, eine Illusion usw. verwendet, die dann wie eine ästhetische Fiktion gedacht werden, wird im Folgenden nur eine Nebenrolle spielen – da jene in all ihren Varianten ganz im Zentrum der Untersuchung stehen soll: Mangas und Comics, der (Spiel-)Film, inklusive TV-Serien und Kurzfilmen, weiterhin Trick- bzw. Animationsfilme sowie selbstverständlich und weitgehend ungebrochen die Belletristik, das traditionelle, dramentextorientierte Theater, die

¹ Marcel Proust: »XIII: Der Fächer«, in: *Fragmente einer italienischen Komödie* (1896)

² Arno Holz: »Mählich durchbrechende Sonne« (1898/1899).

³ Theodor Storm: Immensee [1851], in: ders.: *Sämtliche Werke* 1. Gedichte, Novellen 1848–1867. Hg. v. Dieter Lohmeier, Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker-Verlag 1998.

Oper, das Ballett, manche Performances und in zweiter Linie auch (konventionelle) Hörspiele, Musicals und phantastische Computerspiele usw.⁴ Ästhetische Fiktionen sind auch alle Bilder und Skulpturen phantastischen, irrealen Gehalts, oder auch gewisse humorvolle Bild-Text-Kombinationen wie etwa die als Cartoon nur schwer zu beschreibenden Arbeiten Robert Gernhardts und besonders F. K. Waechters.

Trotz des für manche Kulturkritiker:innen offenbar immer noch konstitutiven »ewigen Endens« – für einige der Literatur, des Kinos, der Comics, der Oper u. v. a. m. – scheint insgesamt eine ungebrochene kulturelle Relevanz spezifisch ästhetischer Fiktionalität zu konstatieren – »ästhetisch« hier, dezidiert ohne jeden Kunstbezug, als so etwas wie »auf die αἴσθησις *aísthēsis* bezogen«, also »für die sinnliche Wahrnehmung gemacht«.

Ein Indiz dafür ist, dass die von manchen als künstlerischer Epochenbegriff für die Gegenwart – nach Moderne und Postmoderne – hochgehaltene Metamoderne, von der etwa Moyo Okediji, Andre Furlani, Alexandra Dumitrescu und besonders Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker geschrieben haben, ihre exemplarische Kunst in den zeitgenössischen, besonders filmischen ästhetischen Fiktionen haben soll.⁵ Jedenfalls gilt dies, wenn man der Vielzahl von Beiträgen zum Stichwort im Netz folgt, und damit hätten sie, als (überwiegend) Phänomene jenseits der Kunst, die in der klassischen Moderne paradigmatische abstrakte Malerei bzw. in der Postmoderne paradigmatische avantgardistische Architektur abgelöst.

Die Leitmotive der zwischen Moderne und Postmoderne vermittelnden Metamoderne werden mit Vermeulen und van den Akker als eine Art »informierte Naivität, ein pragmatischer Idealismus« beschrieben, wobei insbesondere die postmoderne Kultur des Relativismus, der Ironie und der Pastiche in Zeiten von Fanfiction, Memesphere und *activistic turn* auf der Strecke geblieben sei – wenngleich neben der Moderne als »neue Antike« auch das postmoderne Intermezzo punktuell, besonders als gebrochene Ironie, nachwirke.

Vorbei seien in Zeiten der »neuen Aufrichtigkeit« gleichermaßen das moderne Streben nach Objektivität bzw. Intersubjektivität, ersetzt durch die Autorität der Erfahrung persönlicher Betroffenheit, wie auch die moralische Indifferenz der Postmoderne verdrängt sei durch eine fundamentale Sensibilität, der neben Diversität *awareness* zum wichtigen sozialen Wert wird. Engagement, Innerlichkeit, Affektivität und das überwiegend um multidiverse Identitäten und die zugehörigen

⁴ Computerspiele sind in Hinsicht auf Fiktionalität ambivalent, weil die Games heute in einer derart großen Mannigfaltigkeit existieren, dass die Frage ihrer etwaigen Fiktionalität im Grunde nur individuell, d. h. für jedes einzelne Spiel, das ja seine eigenen Regeln setzt, beantwortet werden kann.

⁵ Die soziologische und philosophische Dimension dieser Begriffe einmal ausgeklammert; richtiger noch wäre kunstbezogen vielleicht die Formulierung »... Malerei und Literatur«, »... Architektur und Literatur«. Was hingegen als metamodern empfunden wird, variiert: Gehandelt werden etwa die Serien (ausgerechnet) *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (1997–2003, R.: Joss Whedon), *BOJACK HORSEMAN* (USA 2014–2020, Will Arnett, Raphael-Bob Waksberg u. a.), *RUSSIAN DOLL* (USA 2019–2022, Natasha Lonne, Amy Poehler u. a.), *TED LASSO* (USA 2020–2023, Brett Goldstein, Jason Sudeikis u. a.), *COMMUNITY* (USA 2009, Jim Rash, Dan Harmon) und *THE GOOD PLACE* (USA 2016–2020, Michael Schurr, Josh Siegal) und an Filmen *HER* (USA 2013, R.: Spike Jonze), *INSIDE* (USA 2021, R.: Bo Burnham), *THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY* (USA 2013, R.: Ben Stiller) und *EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE* (R.: Daniel Scheinert 2022). Denken könnte man aber auch bereits an *GIRLS* (2012–2017, R.: Lena Dunham) oder vielleicht auch diverse Independent-Filme, etwa Greta Gerwigs *FRANCES HA* (USA 2012) oder Abdellatif Kechiches *BLAU IST EINE WARME FARBE* (F ES BEL 2013) u. v. a. m.

Befindlichkeiten kreisende multiperspektivische Geschichtenerzählen würden in den zeitgenössischen Fiktionen, insbesondere in Streaming-Serien und anderen, meist crossmedial aufgestellten »digitalen Fiktionen« ebenso kunstvoll wie paradigmatisch miteinander zur *signature art* der Epoche vereint, heißt es.⁶ Als Kennzeichen dieser Geschichten gelten Nostalgie, Selbstreflexivität, Emotionalität und deren gleichzeitige ironische Brechung.

Offen lassen kann man an diesem Punkt, ob die Ursache ihrer Beliebtheit nicht doch, um einiges schlichter und ganz ungebrochen, in der angestammten Funktion der ästhetischen Fiktionen zu erblicken wäre: Alexander Gottlieb Baumgarten umriss diese Funktion 1750 folgendermaßen: »Nicht nur Dinge, die dem Wahren am nächsten sind, sondern auch die meisten im strengsten Sinne wahren Dinge selbst können nur mithilfe von Erdichtungen im weiteren Sinne [...] gedacht werden.«⁷

Sicher auch aufgrund der gesamtulturellen Prominenz des seit langem nicht mehr auf einige wenige Medien beschränkten Phänomens ästhetischer Fiktionalität konnte im Verlauf des 20. Jahrhunderts und insbesondere seit den 1990er Jahren eine erstaunlich verspätete Ausweitung des Gegenstandsfelds der Fiktionstheorie beobachtet werden, die – zögerlich – ebenfalls transmedial wurde, d. h. nicht mehr auf Fragen literarischer und filmischer Fiktionalität zu reduzieren ist.⁸ Von ihrem angestammten Ort in den Kulturwissenschaften, insbesondere denen der Literatur – hier einmal inklusive der Theaterwissenschaften, sofern ihr Fokus auf den Aufführungen des traditionellen dramatischen Theaters liegt – wurde die Kategorie damit nicht nur auf Spielfilme, sondern zunehmend auch auf Comics bzw. Mangas bis hin zu Computerspielen ausgeweitet.⁹

Trotz der traditionellen Verweigerung der akademischen Kunstgeschichte hinsichtlich des Begriffs der Fiktion strahlte der immer stärker erweiterte fiktionstheoretische Fokus nun zumindest in kunsthistorischen Einzelstudien ab und an sogar

⁶ Mir scheint der wilde Mix aus Identitätspolitik, *digital culture* und US-Literatur zwischen Jonathan Franzen und Dave Eggers im Zeitalter globaler politischer Refundamentalisierung nur halb überzeugend. Vgl. dazu Lene Rachel Andersen: Metamodernity. Meaning and Hope in a Complex World. Kopenhagen: Nordic Bildung 2019. Während Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker: Notes on metamodernism, in: Journal of Aesthetics & Culture. Bd. 2, Nr. 1 (2010), S. 5677, online unter doi:10.3402/jac.v2i0.5677 noch die Fotografie Gregory Crewdsons, die Elbphilharmonie oder Malerei Kaye Donachis oder David Thorpes bei ihren (eher willkürlich gewählten) Beispielen anführten, wird heute überwiegend das Genannte thematisiert, vgl. etwa den euphorischen Beitrag von Greg Dember: »Metamodernism: A response to modernism and postmodernism. A return to human interiority«, in: iai vom 29. 11. 2023, online unter <https://iai.tv/articles/metamodernism-a-response-to-modernism-and-postmodernism-greg-dember-auid-2682>.

⁷ »Non proxima solum veris, sed et ipsa strictissime vera plurima, non nisi fictionibus latius dictis pulcre cogitari sensitivaeque possunt.« So Alexander Gottlieb Baumgarten: Aesthetica, Bd. I. Frankfurt a. d. Oder: J. C. Kleyb 1750, § 506. [Hier zit. nach ders.: Ästhetik Bd. 1. Neudruck Lateinisch – Deutsch mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. Dagmar Mirbach. Hamburg: Felix Meiner 2007, S. 485].

⁸ Ich verwende »transmedial« hier im Weiteren durchgehend im Sinne von »nicht auf ein Medium beschränkt« oder auch »medienübergreifend«, weniger im gleichfalls gängigen von »auf andere Medien ausstrahlend«.

⁹ Die einschränkenden Adjektive beim Theater und bei den Hörspielen sollen andeuten, dass die jeweiligen postdramatischen Varianten aufgrund ihrer antimimetischen und repräsentationskeptischen Tendenzen in Hinsicht auf ihre Fiktionalität oft zweifelhaft sind; in vielen Fällen handelt es sich um eine spezielle Art von Fiktionalität, die ich als transfiktional bezeichnen möchte.

auf Bilder der Kunst aus, für die der Gedanke, sie seien *fictiones* – oder Trugbilder –, allerdings bereits in der antiken Philosophie, etwa bei Augustinus, vorgedacht war.¹⁰

An Kandidaten *erfundener Bilder* – also Bildern mit ›ausgedachten‹ Bildgegenständen – fehlt es in der Geschichte der Kunst nicht, angefangen bei den antiken Darstellungen phantastischer, *Wunder-voller* Wesen, Ereignisse, Szenerien und ausgedachter Landschaften eigentlich aller Hochkulturen; in der Frühen Neuzeit finden sich besonders viele Beispiele in der Malerei des Manierismus, etwa bei Hieronymus Bosch oder Giuseppe Arcimboldo, in der modernen Kunst waren vor allem im Symbolismus und Surrealismus dezidiert fiktionale Bildstrategien gängig.

Die akademische Kunstgeschichte hat sich allerdings seit ihren Anfängen im ausgehenden 18. Jahrhundert vollständig desinteressiert an der Kategorie der Fiktionalität gezeigt.¹¹ Für fotografische Bilder, die qua Indexikalität ihrer Zeichen prinzipiell als Abbild der Dinge, so wie sie sind, galten, schien sich eine solche Einstufung ohnehin von selbst zu verbieten, wie noch in den 1980er Jahren vielfach vehement bekräftigt wurde.

Den eher lose geknüpften Faden, der von diesen allgemeinen Beobachtungen ausgeht, will diese zweiteilige Arbeit aufgreifen, um das, was an diesbezüglichen Ansätzen vorhanden ist, versuchsweise zu systematisieren. Indem sie sich derart grundsätzlich mit der bedeutenden, aber eben auch jahrtausendealten Kulturtechnik der ästhetischen Fiktion beschäftigt, ist diese Untersuchung damit eine für kulturwissenschaftliche Verhältnisse vergleichsweise späte. Gleichwohl ist der Zeitpunkt für eine Bilanz ideal, weil das Aufkommen generativer KI gerade auch für dieses Feld eine maximal transformative Potenz besitzt und dabei nicht nur das ›Spiel‹, sondern auch die ›Spielregeln‹ komplett verändern dürfte.¹² (Das obwohl noch nicht einmal die grundlegendsten Fragen, die sich fiktionstheoretisch stellen, etwa die nach dem Verhältnis von Narrativität und Fiktionalität oder dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit oder die Adäquatheit der Praktiken der Zuschreibungen fiktional oder faktual hinsichtlich bestimmter Medienartefakte, als abschließend geklärt gelten können.)

Genauer gesagt, soll im ersten Schritt versucht werden, die Möglichkeiten und Grenzen einer transmedialen Theorie der ästhetischen Fiktionalität zu prüfen, um auf dieser Basis im zweiten über die Diskussion des besonders heiklen Falls des fotografischen Einzelbilds, die in der Fotografietheorie wie auch in medienästhetischen bzw. kunstwissenschaftlichen Theoriebildungen bis heute offen gebliebene Frage nach der spezifisch fotografischen Fiktionalität zu beantworten.

¹⁰ Fiktion leitet sich erstaunlich ungebrochen von lateinisch *factio*, »Gestaltung«, »Erdichtung«, aber auch »Personifikation«, bzw. von *ingere* »gestalten«, »formen«, »sich ausdenken« ab und ist im Gegensatz zum Trugbild (φάντασμα, phantasma) einer der wenigen wirklich zentralen ästhetischen Begriffe, die ohne altgriechisches Pendant sind.

¹¹ Zudem ist das, was in Einzelstudien für die fiktionale Potenz von Werken der phantastischen Kunst der Vormoderne herausgearbeitet wurde, im Kernbereich der Fiktionstheorie, den Literaturwissenschaften und später der Filmtheorie, traditionell kaum beachtet worden.

¹² Ich habe diesen Zusammenhang vor kurzem an anderer Stelle skizziert, weshalb ich ihn hier nur *en passant* erwähne. So Jürgen Riethmüller: Was tun mit einem ›stochastischen Papagei‹, der malen, dichten und komponieren kann? Generative KI und die Künste: Eine kulturtheoretische Perspektive, hg. Barbara M. Eggert. Stuttgart: Merz Akademie 2024, online unter <https://www.merz-akademie.de/blog/generative-ki-und-die-kuenste-juergen-riethmueller/>, S.1–57.

Gegen dieses Vorhaben könnte eingewendet werden, dass die erste Frage bereits beantwortet sei und beispielsweise eine literarische Fiktionstheorie nichts Neues mehr beitragen könne, was nicht bereits in der Romantheorie längst und viel präziser ausformuliert ist, weiter dass die zweite Frage unter post-digitalen Verhältnissen überholt und jedenfalls von eher geringer Relevanz sei: Für die digitale Bilderflut, insbesondere in den sozialen Medien, scheinen Überlegungen hinsichtlich der Fiktionalität einzelner unter den jeden Tag über hundert Millionen produzierten und/oder geposteten Fotografien in der Tat von eher nachrangigem Interesse. Konkret gesprochen, wird es im zweiten Schritt um eine Auseinandersetzung mit diversen, auf den ersten Blick wenig gegenwartsrelevanten Bildern der Fotografiegeschichte gehen, die der piktorialen Phantastik zugerechnet werden können.¹³

Insgesamt mag es auf den ersten Blick sogar ein wenig eskapistisch wirken, sich ausgerechnet heute mit Fragen der ästhetischen Fiktionalität zu beschäftigen – in einer Zeit tiefgreifender Erschütterungen auch fast aller politischen Gewissheiten, in der erfundene Geschichten wieder offizielles Mittel der Mobilisierung geworden zu sein scheinen (»In Springfield, they are eating the dogs. The people that came in, they are eating the cats. They're eating – they are eating the pets of the people that live there...«).¹⁴

Für die Gegenwartskünste – und mehr noch die zugehörige Theorie – macht sich überdies seit längerem ein, wenn auch inzwischen wieder leicht abebbender trans- oder gar antifiktionaler Affekt bemerkbar, der z. B. Doris Lessing 1962 im *Goldenen Notizbuch*, für das sie nicht zuletzt den Literaturnobelpreis 2007 bekommen hat, ihre stark autobiografisch gefärbte Protagonistin in ihr »schwarzes Notizbuch« schreiben lässt: »[...] Warum habe ich nicht einen Bericht über das geschrieben, was wirklich passiert ist, anstatt eine ›Geschichte‹ zu gestalten, die nichts mit dem Material zu tun hatte, aus dem sie sich speiste? Natürlich wäre der direkte, einfache, formlose Bericht kein ›Roman‹ gewesen, wäre nicht veröffentlicht worden, aber ich war wirklich nicht interessiert daran, ›Schriftstellerin zu sein‹ [...]. Ich rede nicht von dem Spiel, das Schriftsteller mit sich selbst spielen, wenn sie schreiben, dem psychologischen Spiel – der Transposition eines realen Ereignisses in ein Literaturereignis, eines Menschen in eine Kunstfigur, der Psychologie einer realen Beziehung in eine fiktive, abbildhafte Beziehung. Ich frage mich einfach: Warum überhaupt eine Geschichte – was nicht heißt, dass das eine schlechte Geschichte war oder eine unwahre, oder dass sie irgendetwas verfälscht hat. Aber warum nicht einfach die Wahrheit?«¹⁵

– Hintergrund ist hier noch der (vage) marxistische, vom russischen Konstruktivismus her bekannte Impuls, der die Kunst insgesamt einem gesellschaftlichen Zweck unterwirft und die Veränderung der Realität hin zum kommunistischen

¹³ Es kursieren diverse Begriffsbestimmungen der Phantastik, die fast alle literatur- oder (seltener) filmzen-triert sind und mal das Religiös-Wunderbare, mal Märchen, mal Science-Fiction und ab und an sogar die Fantasy ausnehmen, mit jeweils mehr oder minder guter Begründung.

¹⁴ Jede Trumpf-Rede im Wahlkampf 2024 war gespickt mit Falschbehauptungen; diese ist nur besonders prominent geworden. Zit. hier nach <https://www.bbc.com/news/articles/c77128myezko>. Ausgedacht hat sich diese Geschichte wohl J. D. Vance, der sich als Autor der *Hillbilly Elegy* (2016) als Literat einen Namen gemacht hat, ehe er sich der Politik zuwandte.

¹⁵ Doris Lessing: Das Goldene Notizbuch. Übers. Iris Wagner. Frankfurt a. M.: Fischer 1986, S. 103f.

Ideal priorisiert, sodass selbst der Realismus nur eine notdürftige Krücke der Kapitalismuskritik oder eben ein Lobgesang auf den sozialistischen Alltag zu sein hat. Unabhängig von diesem politischen Hintergrund, ist der hier aufscheinende Affekt älter und kennzeichnend für die antifiktionale Tendenz vieler Kunstschafter geblieben; er richtet sich übrigens hier bei Lessing nicht von ungefähr gegen die (vulgär-)psychoanalytische Lesart von Kunst als nichtgelebtem Leben. In der allergrößten Verkürzung sagt der modern-antifiktionale Affekt, der sich bis zum ästhetischen »Ekel« steigern kann, von dem Roland Barthes gesprochen hat, das Folgende: Warum nicht direkt das sagen oder ins Bild setzen, was einen dazu bringt, sich eine Geschichte auszudenken; weshalb dieser Umweg über die Fiktion, und wozu die scheinbar sinnlose »Unehrlichkeit«, sich selbst und die Wahrheit hinter erdachten Figuren und Geschichten zu verstecken?

Ein verwandter Impuls richtete sich, meist von der poststrukturalistischen Subjekt- und Repräsentationskritik und/oder sich als transhuman etikettierenden Theoriebildungen ausgehend, prinzipiell gegen das (multi-)mediale Erzählen oder Darstellen von mehr oder minder packenden Geschehnissen und Bilderwelten, die von irgendwelchen Autorsubjekten erdacht wurden. Die besonders ausgeprägt im postdramatischen Theater greifbare Tendenz wendet sich gleichermaßen gegen die überkommene Idee der Autorschaft, gegen die »»spielende« Realitätsverdopplung« (Niklas Luhmann) der Fiktion, gegen ihre anthropomorphe Figürlichkeit, gegen den Kult um Spannung und Immersion und besonders gegen die zugehörigen Konventionalitäten, etwa der »Heldenreise«. ¹⁶ Dies reicht bis zu einer Kritik aller etablierten Genre- und Mediengrenzen – all das scheint, aus dieser Perspektive, verstaubt und ohnehin endgültig an den massenkulturell-kulturindustriellen Komplex und seine Akteur:innen ausgelagert. Mithin erscheinen dessen Hervorbringungen dann, ob als »Megaseller« im Games- und Comicsektor, als Hollywoodkino-Blockbuster, Streaming-Serien-Hit, als neue »Musicalsensation« oder Bestseller des Unterhaltungsromans, in all ihren Varianten dezidiert nicht als Formen relevanten Kunst-, Theater-, Film- und Literaturschaffens – wenn auch prominenten Künstler:innen nach Andy Warhol ab und an ein mehr oder minder augenzwinkernder Flirt mit dem Mainstream gestattet wird. ¹⁷

Sogar in den Feldern, wo ein fiktionaler Rest kaum zu vermeiden scheint, bei Comics, in der Literatur oder im Spielfilm, wird dann all das bevorzugt, was sich möglichst weitgehend von der klassisch-fiktionalen Form und ihren Konventionen emanzipiert hat: Bei Comics sind das dann etwa dokumentarische Ansätze wie Keiji Nakazawas »Barfuß durch Hiroshima« (1972) oder Joe Saccos Comic-Reportage »Palästina« (1993). ¹⁸ In der Literatur des 20. Jahrhunderts wären die späten Romane von James Joyce, Samuel Beckett, weiter Texte etwa von Peter Handke oder Elfriede Jelinek und besonders der *nouveau roman*, etwa bei Nathalie Sarraute, Robert Pinget oder Michel Butor zu nennen. Im Filmbereich, als Autorenfilm des

¹⁶ Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 391.

¹⁷ Aktuell erscheint vielen der Mainstream selbst ein aussterbendes Phänomen, eine Beobachtung, für die mir in Zeiten von Taylor Swift oder den SOPRANOS, BREAKING BAD bzw. GAME OF THRONES usw. die Belege zu fehlen scheinen.

¹⁸ Dazu Felipe Muanis: »Dokumentarische Comics als Übersetzung des Alltäglichen«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft Jg. 6, Heft 11 (2/2014): Dokument und Dokumentarisches, S. 49–64.

Dokumentarfilms oder »gefundene Fiktion« (Frieda Grafe) wäre der Essayfilm im Stile Agnès Vardas oder Chris Markers, Derek Jarmans oder, hierzulande, Alexander Kluges, Hartmut Bitomskys oder Harun Farockis ein gutes Beispiel, denn bei aller Unterschiedlichkeit eignet diesen Filmen eine Tendenz zum freischwebenden Metaphorisieren, losgelöst von allen Konventionen des Spiel- wie auch des Dokumentarfilms (insbesondere als Bruch mit den Prinzipien der Kohärenz, Kausalität und Kontinuität von Raum und Zeit).¹⁹

Daneben erblickt eine von der genannten gut zu unterscheidende andere intellektuelle Tendenz angesichts der zunehmend sichtbaren geopolitischen Konflikte des 21. Jahrhunderts, der fortdauernden sozialen Kämpfe unterdrückter und marginalisierter Menschengruppen in aller Welt und vor allem der Verheerungen des Anthropozäns im Erschaffen weiterer künstlerischer Fiktionen eine nur sekundär gegenwartsrelevante Anstrengung, wo man sie nicht sogar pauschal unter den Verdacht des Neobiedermeierlichen stellt.²⁰ Johannes Franzen erinnert dies aus literaturwissenschaftlicher Perspektive an die um 1968 gängige Ablehnung ästhetischer Fiktionalität: Die »identitätspolitischen und moralischen Spielarten der Fiktionskritik lassen sich [...] 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«.²¹

Erschwerend hinzu kommt, dass die Phantastik im weitesten Sinne insgesamt – als Extremform der ästhetischen Fiktion – fast schon traditionell im Verdacht des politisch Reaktionären steht.²² (Mit Blick etwa auf die phantastische Literaturge-

¹⁹ Frieda Grafe: »Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion«, in: Christa Blümlinger; Constantin Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992, S. 139–143.

²⁰ Wobei man etwa die literarische Epoche differenzierter als das Spitzweg-Klischee beurteilen muss; dazu etwa Michael Titzmann (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen: Niemeyer 2002. – Der Poststrukturalismus hatte von Anfang an diese Tendenz, vergleiche etwa den Rückblick von Bill Nichols: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana UP 1991, S. 175: »Through most of the seventies [...] post-structural criticism had realism under siege. The attempt to represent a world illusionistically had the quality of deceit about it.« Das ist eine Haltung, die in deutlichem Kontrast zu der der kritischen Theorie des 20. Jahrhunderts steht; hier war noch nicht einmal Adorno mit seiner Vorliebe für das Negative, Schwarze, Unverständliche in der Kunst antifiktional eingestellt. In Bezug auf einen recht schlichten Mörike-Vers aus dem Gedicht vom verlassenen Mägdlein, der ihn rührt und den er »todtraurig« findet, lobt er z. B.: »Die behutsame Fiktion des Volkslieds lässt das Mädchen als eines von vielen sprechen.« So Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hg. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 440f., Zitat S. 441.

²¹ Johannes Franzen: »Fiktionskritik. Überlegungen zur ›Unwahrheit‹ des literarischen Erfindens«, in: ders.; Patrick Galke-Janzen; Frauke Janzen; Marc Wurich (Hg.): Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept. Baden-Baden: Ergon 2018, S. 269–284, hier S. 280.

²² Vgl. zur literarischen Phantastik einführend Uwe Dürst: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin: Lit Verlag 2007. Zum Verdikt wider die Phantastik für die Literatur immer noch sehr erhellend Peter Cersowsky: »Ja, mein Lieber, wir sind konservativ. Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus«, in: Franz Rottensteiner (Hg.): Die dunkle

schichte von Miguel de Cervantes, Jonathan Swift bis hin zu Herman Melville, Franz Kafka, John R.R. Tolkien bis Margaret Atwood u. v. a. m. lässt sich dieser eigenartige Verdacht allerdings schwerlich bestätigen.²³⁾

Sicher ist jedes Kunstwerk – wie auch jedes technische Gerät, jede mathematische Formel, jedes Kleidungsstück und jedes Gebäude – von irgendwem und in irgendeiner Weise ›erdacht‹, woran sich der angesprochene trans- oder antifiktionale Affekt nicht stört; der Impuls richtet sich vielmehr gegen einige Züge, die typischer- und vielleicht auch notwendigerweise zu einer ästhetischen Fiktion wie etwa einem Roman oder einem Fernsehfilm gehören und von denen die Gegenwartskunst über das Bekenntnis zu wahlweise Abstraktion, Konzeptualismus, Wissensbildung, aktivistischem Engagement oder den Einsichten des *nonhuman turn* u. v. a. m., nun ganz frei sein soll: insbesondere Mimesis, aber auch so etwas wie ein Unterhaltungswert, dann das notorische Als-ob der fiktionalen Elemente, der ästhetische Schein, die Bezugnahme auf ein klassisches Autor:innensubjekt und überhaupt die Trennung von Autor:innen und Publikum, oft sogar die Repräsentationslogik insgesamt.

Ab und an wird im weiteren Kontext des *activistic turn* – eine vage spätavantgardistische Geste – neuerlich die (durch die Fiktionalität recht notwendigerweise betonte) Differenz von Kunst und Leben moniert. Auch von hier aus steht dann die Phantastik im weiten Sinne unter besonderem Verdacht.

(Die bereits für Kafka und die moderne Literaturgeschichte höchst fragwürdige *grundsätzliche* Skepsis gegenüber dem Phantastischen in der Literatur bzw. Kunst hatte man aufseiten der modernen Avantgarde, insbesondere von der Strahlkraft des Dadaismus und des Surrealismus her, überwiegend nicht geteilt; für das in Hinsicht des Reaktionären sicher unverdächtige Avantgarde-Theater der 1950er Jahre etwa waren Fiktionalität und namentlich die dezidiert phantastische Fiktion noch das Maß aller Dinge, etwa mit dem neben Samuel Beckett bedeutendsten Vertreter des absurden Theaters, Eugène Ionesco, dessen programmatische Klage damals lautete: »Das Theater könnte der Ort der größten Freiheit, der tollsten Phantasie sein, und es ist der Ort der größten Beschränktheit, eines Systems von geronnenen Konventionen, ob sie nun realistisch genannt werden oder nicht. [...] Ich möchte auf der Bühne eine Schildkröte erscheinen lassen, sie in ein Rennpferd verwandeln, dann dieses in einen Hut, in ein Lied, einen Kürassier, in Quellwasser. Man kann auf dem Theater alles wagen, und es ist der Ort, wo man am wenigsten wagt.«²⁴⁾

Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 33–59. Ich gehe im Folgenden mit Blick auf alle Varianten der ästhetischen Fiktionen von einem Maximalbegriff der Phantastik aus, der alle nicht-realistischen erzählenden und nicht-erzählenden Medienartefakte der Phantastik zurechnet, in deren fiktionalem Kosmos die Naturgesetze der Welt der Rezipient:innen zumindest teilweise außer Kraft gesetzt sind oder die, als piktoriale Phantastik, Panoramen mit Wesen, Artefakten und Naturgegenständen zeigen, von deren Art es in ›unserer‹ Welt keine gibt.

²³ Auch wenn man umgekehrt die berühmtesten ultrareichen bis faschismusanahen Autor:innen Filippo Tomaso Marinetti, Maurice Blanchot, Ezra Pound, Ernst Jünger, Knut Hamsun, Ayn Rand, Louis-Ferdinand Céline, D. H. Lawrence betrachtet, fällt rein poetisch eher ihre Distanz zur Phantastik auf.

²⁴ Eugène Ionesco: »Das Avantgarde-Theater«, in: Die Nashörner. Erzählungen. Erinnerungen. Manifeste. Zürich: Arche 1960, S. 71–82, hier S. 77. Die Verteidiger:innen der Phantastik betonen auch heute noch deren subversives Potential: »Eine Beschäftigung mit Fantasy und Phantastik ist eine Konfrontation mit den eigenen Ängsten, aber auch Wünschen und Sehnsüchten. Schließlich waren Formen des Phantastischen immer weit mehr als bloße Eskapismus. Die erfundenen Welten sind nur denkbar auf der Folie der wirklichen – und bieten mithin eine Möglichkeit zur kritischen Kultur- und Gegenwartsreflexion.«

Mit Blick auf im weiteren Sinne poststrukturalistisch informierte Theoriebildungen seit den späten 1960er Jahren zeigt sich zudem eine merkwürdige Verschiebung: Der Fiktionsbegriff hat hier überall, insbesondere im Feld der Gegenwartsdiagnose, große Konjunktur, nur nicht in Bezug auf die Kunst und verwandte ästhetische Praxisformen. Die eigenartig undifferenzierte Ablehnung fiktionaler Strategien ausgerechnet in ihrem angestammten Feld, womöglich kombiniert mit dem Hinweis, die (epistemologisch) »unsichere Realität« sei längst selbst »von Fiktionen durchsetzt« o. Ä., scheint über weit ein halbes Jahrhundert nach der Publikation der diesbezüglich maßgeblichen transhumanen, subjekt- und repräsentationskritischen Texte allerdings eher Symptom einer gewissen theoretischen Phraseologie als Lösung eines tatsächlichen Problems geworden zu sein; auf die Gegenwartskunst bezogen, handelt es sich um eine puristische Position, die nicht nur mit Blick auf die politische Wirkmacht von Utopien und Dystopien aller Art arg geschmäckerlich daherkommt, denkt man nur an die große Tradition des literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts oder überhaupt an die politische bzw. engagierte Literatur, zu denken wäre z. B. an so unterschiedliche Werke wie die Émile Zolas, Heinrich Heines, Aldous Huxleys, George Orwells, Jean Genets, Toni Morrisons, Abdulrazak Gurnahs, Laila Lalamis oder Tsitsi Dangarembgas, nicht zu vergessen das politische Theater z. B. Georg Büchners, Gerhard Hauptmanns, Bertolt Brechts oder Dario Fos, der in dem szenischen Monolog *Mistero Buffo/Obszöne Fabeln* (1969) sogar ein fiktives Mittelalter inszenierte. Auch die fiktionalen unter den Werken der politischen Kunst, etwa John Heartfields, Martha Roslers, Adrian Pipers, Barbara Krugers, Ana Mendieta, Valie Exports, Judy Chicagos & Miriam Schapiros, der Gorilla Girls bis zu Pussy Riot sprechen gegen einen pauschalen Antifiktionalismus, der als intellektuelles Ressentiment am ehesten als vager Rest eines arg protestantisch daherkommenden Nüchternheitsdiskurses gelesen werden kann.²⁵

Mit Luhmann, der in seiner soziologischen Kunsttheorie noch in den 1990ern den umgekehrten Fehler machte und Kunst und Fiktion weitgehend identifizierte, was höchstens für die vormoderne Literatur passend ist, kann daran erinnert werden, dass ein solcher antifiktionaler Affekt weder neu noch an sich politisch ist: »Noch lange nach der Einführung von Schrift [...] erschien es [...] eine Zumutung, sich mit rein fiktionalen Texten zu beschäftigen.«²⁶

Um nicht allzu sehr zu pauschalisieren, kann im Minimum gesagt werden, dass das vom trans- oder gar antifiktionalen Affekt beförderte Vorurteil, welches Fiktionalität u. a. als veraltete künstlerische Strategie ansehen und überwinden will, als mehr oder

So Manuel Bauer: »Jenseits der Wirklichkeit, diesseits des Eskapismus« (2018), online unter <https://literaturkritik.de/fantasy-phantastik-vorbemerkungen-zum-schwerpunkt-der-maerzt-ausgabe,24297.html>.

²⁵ Vgl. zum Dokumentarischen als »discourse of sobriety« Nichols, *Representing Reality* (1991), S. 3f. Ein zurückhaltendes Verständnis politischer Kunst habe ich vorgeschlagen in: »(Wann) soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden?«, in: eJournal – p/art/icipate #02. Kultur aktiv gestalten. eJournal des Programmbereichs Contemporary Arts & Cultural Production Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum (3/2013). www.p-art-icipate.net.

²⁶ Und weiter: »Wie unwahrscheinlich die Erzählungen immer sein mochten, sie befassten sich mit der allen vor Augen liegenden Welt – weshalb man sich auch gleich dieser zuwenden könne, so das entsprechende Argument. So Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, Bd. 1, S. 268. Richtig dagegen, insbesondere für Musik und Bildende Kunst, Adorno, *Ästhetische Theorie* (2003), S. 20: »Das Moment der Fiktion an den Kunstwerken wird von allen Positivisten [...] maßlos überschätzt.«

minder stark klassistisch gefärbtes Urteil nach wie vor vertreten wird.²⁷ Dasselbe gilt für die Einschätzung, welche kontemporäre ästhetische Fiktionen als Kunsthandwerk mit zugehörigen kulturindustriellen, auf zielgruppenaffine Massenunterhaltung abzielenden Standards medialer Berieselung auffasst (Games, TV-Spielfilme, Hollywood-Mainstreamkino, Vorabendserien, Genreromane, Superhelden- oder Wendy-Comics usw.). Sie erscheinen dann als ein jedweder gegenwartsrelevanten Kunstintention diametral entgegenstehenden Bereich der Alltagskultur, der bestenfalls zum Referenzobjekt medien- und kulturkritischer Kunst taugt. Latent ist die zugehörige, eher reservierte Einschätzung fernab solcher Vorurteile wohl bereits strukturell in den aktuell kunsttheoretisch dominierenden Paradigmen angelegt. Seit der Jahrtausendwende haben neben der digitalen Revolution (von der net.art zur Post-Internet-Art mit den zugehörigen Debatten vom Cyborg über die Virtualisierung bis zu NFTs usw.) drei große Paradigmen die kunsttheoretische Diskussion bestimmt – wie auch, erstaunlich weitgehend, das Kunstgeschehen: Da ist das dokumentaristische Paradigma mit dem Leitbild des Archivs bzw. des (kulturellen) Gedächtnisses, dann das der künstlerischen Forschung mit dem Leitbild der Wissensproduktion und schließlich, aktuell am wirkmächtigsten, das (identitäts-)politische mit dem Leitbild der Achtsamkeit und des Aktivismus.²⁸ Insbesondere die ersten beiden Paradigmen stehen zwar nicht in vollständigem, aber doch in weitgehendem Gegensatz zu klassisch-fiktionalen Strategien.

Die damit nur grob angedeutete intellektuelle Distanz zum Fiktionalen ist gewiss nichts prinzipiell Neues; bei etwas genauerer Betrachtung unterlag die grundsätzliche Wertschätzung der Fiktionalität kunst- und kulturhistorisch schon immer auffälligen zyklischen Schwankungen.²⁹ Und in der kurzen Ära der von ästhetischen Fiktionen in einem historisch bis dahin ungekannten Ausmaß grundierten Pop- und Alltagskultur

²⁷ Für die Hochmoderne (und damit die Anfänge der antifiktionalen Tendenz in der Kunst) bringt Adorno, *Ästhetische Theorie* (2003), S. 36 dies folgendermaßen auf den Punkt: »Phantastische Kunst, die romantische wie Züge davon in Manierismus und Barock stellen ein Nichtseiendes als seiend vor. Die Erfindungen sind Modifikationen von empirisch Vorhandenem. Der Effekt ist die Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch. Er wird erleichtert durch die Herkunft aus der Empirie. Die neue Kunst nimmt diese, gebeugt unter ihrer unmäßigen Last, so schwer, dass ihr der Spaß an der Fiktion vergeht.«

²⁸ Sie stellen keineswegs Gegensätze dar, vielmehr überlappen sie sich und konvergieren zunehmend, sodass Donna Haraway manchen als so etwas wie der Platon des 21. Jahrhunderts erscheint (so sagt es wenigstens Ines Kleesattel im Gespräch mit den Mitherausgeberinnen »Am Küchentisch. Ein Streitgespräch mit der Ästhetik«, in: Sofia Bemepeza; Christoph Brunner; Katharina Hausladen; Ines Kleesattel; Ruth Sonderegger (Hg.): *Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung*. Wien: transversal texts 2019, S. 15–38, hier S. 27). Zu ersterem, freilich als Künstler:in selbst überhaupt nicht antifiktional eingestellt, bspw. Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant 2008, zu zweiterem bspw. Tom Holert: *Knowledge beside itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*. Berlin: Sternberg 2020, zu letzterem bspw. Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin: Sternberg 2019. Vgl. auch Boris Groys: *In the Flow*. London; New York Verso 2016, der argumentiert, auffällig sei der »direkte Realismus« einer fluide gewordenen Kunst, die nicht mehr primär Werke produziere, sondern mit dem Außerkünstlerischen (von der Politik bis hin zu Lebensstilen und der Technologieentwicklung) aufs Engste verwobene Praktiken, paradigmatisch abzulesen etwa an der Konjunktur des künstlerischen Aktivismus in der Gegenwartskunst (so ebd., S. 43–60).

²⁹ Sichtbar etwa als Differenz der Wertschätzung des Fiktionalen in der spätantiken und dann der weitgehenden Abkehr der frühmittelalterlichen Dichtung von den erfundenen Geschichten, oder in der bildenden Kunst an der zentralen Rolle des Phantastischen im Manierismus im Kontrast zur vorangegangenen Epoche der Renaissance usw.

seit den 1920er Jahren – vergleichbar prominent ist diesbezüglich höchstens die Rolle des Sports –, dominierten jeweils unterschiedliche Spielarten des Fiktionalen. Allerdings konvergiert seit den 1960er Jahren zunehmend alles, entweder vom Rand her (Pop) oder vom Zentrum (Actionfilme, Marvel-Kosmos) des Feldes.

Im Minimum möchte ich mit Helmut Draxler aus der Perspektive eines imaginären substanziellen Kunstbegriffes für den zunehmend als Randbereich der Sphäre der ästhetischen Fiktionen aufzufassenden White Cube – und für das Zentrum des Unterhaltungssegments: Mangas, Games, Hollywoodkino usw. ohnehin – argumentieren, dass »die seit den 1980er Jahren in mehreren postmodernen Wellen ›wiederkehrende‹ Aufnahme von konventionellen Medien, Erzähltechniken [...] in den verschiedenen Künsten nicht grundlegend als reaktionär abgelehnt werden« sollte; das gilt im zweitgenannten Bereich für den Mainstream und seine Konventionalitäten recht analog.³⁰

Hinsichtlich des antifiktionalen Affekts lohnt es also zu differenzieren: Wer beispielsweise das Heil der Gegenwartskunst in einer ›Wissensbildung‹ und damit, ein wenig konkreter, in szientistisch, ästhetisch oder anderweitig *forschenden* Arbeiten sieht, der oder dem wird eine fiktionale Strategie oft nicht als das Mittel der Wahl ihrer oder seiner künstlerischen Arbeit erscheinen, was aber noch nichts hinsichtlich einer privaten Ablehnung ästhetischer Fiktionen heißen muss.³¹ Nicht selten werden gleichwohl für die eigene Arbeit im Zweifel (hybrid-)dokumentarisch argumentierende oder eben am Rand der *sciences* forschende Ansätze privilegiert werden.³²

Weiter gilt in Zeiten des *activistic turn* festzuhalten, dass dieser hinsichtlich der Wertschätzung ästhetischer Fiktionalität insgesamt eher eine Abkehr vom antifiktionalen Affekt bewirkt hat. Nicht nur aufgrund des Booms der Autofiktion, sondern auch, weil etwa der Einsatz gegen diverse Diskriminierungs- und Marginalisierungstendenzen gemäß der bekannten intersektional-identitätspolitischen Matrix bis hin zu unternehmerischen DEI-Anstrengungen ein vollständig transmediales Phänomen zeitgenössischer Populärkultur ist, das nicht nur auf die Kunst, sondern via Zeitgeist auch auf die Macher:innen hedonistisch-unterhaltender ästhetischer Fiktionen ausstrahlt – wie auch auf den kulturwissenschaftlichen Diskurs.³³ Insofern erscheint nur konsequent, wenn die diesbezüglich engagierten Künstler:innen

³⁰ Helmut Draxler: Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst. Berlin: b-books 2007, S. 163.

³¹ Ähnliches gilt ab und an mit Blick auf die soziale Realität für die diversen künstlerischen Dokumentarismen zu etwa queerfeministischen Fragen oder solchen der Dekolonialisierung, die insofern hier einmal der Einfachheit halber mitgerechnet werden können. Vgl. dazu bereits den Band aus dem Jahr 2009 von Elke Bippus (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich: Diaphanes 2012, darin insb. der programmatische Beitrag von Kathrin Busch (ebd., S. 141–158).

³² Die Rolle der Institution blende ich hier einmal aus – *artistic research* hat sich etwa hochschulbürokratisch als recht erfolgreiche Defensivstrategie gegen neoliberalistische Kürzungsfantasien im Kunst- und Kulturbereich erwiesen.

³³ Nicht immer zu dessen Vorteil, vgl. etwa die Forderungen nach einer »deep internationalization« der Medien- und Kulturwissenschaften, wie sie etwa Carola Richter; Melanie Radue; Christine Horz-Ishak; Anna Litvinenko; Hanan Badr; Anke Fiedler (Hg.): Cosmopolitan Communication Studies. Toward Deep Internationalization. Bielefeld: transcript 2025 erheben, nämlich »that acknowledging and incorporating epistemologies, topics, and methodologies from diverse regions, contexts, and backgrounds will enhance the comprehensiveness and relevance of their discipline«. (Klappentext). In der Wissenschaft ist indes über die Publikation der jeweiligen Erkenntnisse eine Integration in den globalen Diskurs bereits vollständig gegeben; man kann Wissenschaftler:innen fördern, ihnen aber vom Geburtsort her besondere Episte-

und Macher:innen auch und sogar mit einer gewissen Vorliebe auf die diversen Formen angesagter ästhetischer Fiktionalität zwischen den populärsten zeitgenössischen Games und den erfolgreichsten Streaming-Serien setzen. Feministisches *game design* wie auch seine diversen strukturellen Inhibitoren sind nicht nur in der Theorie ein wichtiges Thema geworden, und selbst noch im zu Unrecht als unpolitisch geltenden Feld der Comics lässt sich weltweit ein Boom empowernder Titel konstatieren.³⁴ So mögen z. B. in »La Guardia« (2019) der US-Literaturprofessorin Nnedi Okorafor, Illustrationen von Tana Ford, Außerirdische vorkommen, auch diverse intelligente Pflanzenwesen, aber dass es bei der gleichermaßen von den Traditionen der Afrofiction und der Autofiktion geprägten Geschichte der Heldenin Future und ihres Neugeborenen ausschließlich um zeitgenössischen Rassismus und die zeitgenössische, ganz auf Abschottung setzende Migrationspolitik geht, dürfte jedem/r Leser:in klar sein.

Auch mit Fokus auf dem White Cube kann gesagt werden, dass aus einer solchen intersektionalen Perspektive den Möglichkeiten der ästhetischen Fiktionalität überwiegend viel offener gegenübergestellt wird als dort, wo, etwa von neomaterialistischen Ansätzen her, eine Annäherung an die *sciences* angestrebt wird. Gerade von hier (und überwiegend von jüngeren, multimedial arbeitenden Künstler:innen) ausgehend, hat die ästhetische Fiktion ihre letzte Bastion im Sinne der vormoderne Gleichung Kunst = Fiktion in der zeitgenössischen Kunst behaupten können.

Viele ästhetische Praxisformen, eine Kulturtechnik

Über die fortgesetzte Adäquatheit fiktionaler Strategien in der Gegenwartskunst – insbesondere unter post-digitalen Bedingungen – kann man geteilter Meinung sein. Seitdem mit den letzten Ausläufern des Surrealismus und Neomanierismus in den frühen 1960er Jahren Einzelbilder phantastischen, ganz irrealen Inhalts definitiv nicht mehr im Zentrum der Kunst stehen, lässt sich die immer größer gewordene Distanz zu fiktionalen Bilderwelten nahezu paradigmatisch in der zeitgenössischen Malerei, aber auch in der Installations- und Objektkunst sowie im Bereich der künstlerischen Forschung zeigen; weniger stark ausgeprägt ist sie hingegen bei zeitgenössischen Performances.

Weitgehende Einigkeit dürfte jedoch darüber bestehen, dass inzwischen viele andere Formen der »ästhetischen Praxis« zu so etwas wie dem »natürlichen Habitat« der ästhetischen Fiktionen geworden sind.³⁵ Zu denken ist hier insbesondere an

mologien, Themen und Methoden zuzuschreiben, ist eine ganz seltsame Annahme, deren Absurdität die Übertragung des Vorschlags solch einer »Integration« auf das Feld der Mathematik andeutete.

³⁴ Z. B. Mario Faust-Scalisi: »How to discuss sexual identity, minority rights and society in Chile? – The case of Katherine Supnem's »underground« comics«, in: Harriet E. H. Earle; Martin Lund (Hg): Identity and History in non-anglophone Comics. London: Routledge 2023, S. 187 ff.; vgl. auch die portugiesischen Beispiele ebd., S. 171 ff. in Pedro Mouta: »Dissent and Resistance in contemporary Portuguese Comics«.

³⁵ Der insbesondere »in der empirischen Kulturforschung und der Pädagogik gängige Terminus der ästhetischen Praxis ist ob seiner Neutralität in Richtung der Kunst höchst brauchbar – vgl. dazu Raika Lätzer: »Ästhetische Praxis« (2020), online unter: <https://www.socialnet.de/lexikon/Aesthetische-Praxis>: Der sozialwissenschaftliche Begriff meint hier »einerseits intendierte, praktische und rezeptive Erfahrungen in den einzelnen künstlerisch-ästhetischen Sparten [...], wie etwa Bildende Kunst, Musik, Theater, Literatur,

das weite Feld der zeitbasierten Medien von Mangas bis zum Spielfilm und fiktionstheoretischen Exotika wie Fotoromanen, der Slam Poetry und den Auftritten von Comedians, insofern diese mit Sketchen oder als ›typische‹ Figuren auftreten.

In den zunächst genannten Feldern – gleich ob die jeweilige Hervorbringung kommerziell oder, etwa im Bereich der Literatur, des Films, der Oper und des Tanzes, avantgardistisch motiviert ist – wird die grundsätzliche Legitimität ausgedachter Bilderwelten und Geschichten nur selten in Zweifel gezogen, wie es im avancierteren Theaterbereich oder dem Kunstfeld gängig geworden ist.

Für einige Formen ästhetischer Praxis ist dabei, aus jeweils unterschiedlichen Gründen, nie einhellig geklärt worden – d.h. letztlich vom Begriff der Fiktion abhängig –, ob man sie als Medien ästhetischer Fiktionalität auffassen soll oder nicht. Das gilt etwa für die interaktive Medienkunst der 1980er Jahre, für einige performative Formen der Kunst wie das Happening, aber auch für die *net.art*. Bereits für die klassischen, nicht-zeitbasierten Bildmedien Malerei und Bildhauerei wurde Fiktionalität als Kategorie lange Zeit überhaupt nicht diskutiert. Besonders für die Fotografie ist oft dezidiert bestritten worden, sie könne ein Medium des Fiktionalen sein. Auch für die Lyrik kann die Frage der Einstufung als Spielart der ästhetischen Fiktion als ungeklärt gelten; dasselbe gilt für das Lied bzw. Songtexte. Darauf, wie auch auf die Architektur und das Design, möchte ich unten bei den Grenzfällen ästhetischer Fiktionalität noch einmal zurückkommen.

Für die vielen ›phantastischen‹ Gesellschafts- und Rollenspiele wie »Die Siedler von Catan« oder gängige Escape Games, die Bilder der Werbung, aber auch auf sogenannte Sketche oder viele mehr oder minder gesciptete Reels in den verschiedenen sozialen Medien – insbesondere bei *TikTok* und *Instagram* – ist die Kategorie der Fiktionalität eher selten bemüht worden, obwohl sie auch hier passend sein kann.

Am schwierigsten und zugleich theoretisch am spannendsten ist sicher die Frage nach der möglichen Fiktionalität instrumentaler Musik: Es ist nicht nötig aufzulisten, was alles gegen ihre Deutung als fiktionsfähig spricht; im Kern geht es um die Frage ihrer Fähigkeit, einigermaßen intersubjektiv Vorstellungsbilder zu erzeugen. Bejaht man diese Frage, muss man auch der Klangkunst die Fähigkeit zusprechen, einen fiktionalen Kosmos zu entwerfen, in den imaginativ eingetaucht werden kann. Für viele Musiktheoretiker:innen ist es ausgemacht, dass hier auch die Möglichkeit eines Als-ob und sogar die, Figuren zu skizzieren, gegeben ist. Siegfried Borris benennt ein Beispiel aus Alban Bergs Oper »Lulu« (1935): »Berg hat in der Lulu mit äußerster Konsequenz subtilste Mittel für die Darstellung der zwischenmenschlichen Verflechtungen erfunden. Aus einer einzigen Zwölftonreihe, deutlich tonal disponiert durch je eine 6-Tonfolge im Bereich ›B‹ und ›E‹, wird das gesamte Themenmaterial entwickelt. Wenn zum Beispiel das klangliche Symbol für Lulus Liebhaber Alwa aus

Comic, Fotografie, Design oder Film. Ästhetische Praxis kann sich hier sowohl auf die Rezeption als auch auf die Produktion beziehen [...]. Ästhetische Praxis meint andererseits aber auch alltagsästhetische Erfahrungen, bei der die Wahrnehmung und die dazugehörige Deutung seitens der wahrnehmenden Person hinterfragt und reflektiert werden«.

deren Ur-Reihe systematisch (durch Auswahl jedes siebten Reihentons) abgeleitet ist, so reicht dieses Verfahren bis in tiefenpsychologische Regionen.«³⁶

Für die Einzelbilder der traditionellen Bildmedien konnte lange Zeit als Konsens gelten, was Joachim Küpper hinsichtlich der Malerei schreibt – es besteht wenig Zweifel, dass er das für andere Einzelbilder, etwa der Bildhauerei oder Zeichnungen, ebenso sieht: »Für die Malerei stellt sich die Frage der Mimesis, aber recht eigentlich nicht die der Fiktion.«³⁷

Vor der Beantwortung der Frage nach der Möglichkeit malerischer, zeichnerischer, skulpturaler und fotografischer Fiktionalität kann mit Lukas R. Wilde also festgehalten werden: »Theorien der Fiktion haben sich lange Zeit allein auf literarische [und später filmische, J. R.] Werke bezogen und die bildenden Künste gar nicht oder allenfalls beiläufig zur Kenntnis genommen. Dies gilt auch umgekehrt: Der Begriff der ›Fiktion‹ spielt in bildtheoretischen Ansätzen eine [...] eher untergeordnete [...] Rolle.«³⁸

Blickt man auf alle Formen der ästhetischen Praxis, die auf Fiktionalität basieren, sind die meisten, etwa solche der Werbung, der Games oder auch aus dem Bereich der Comedy fiktionstheoretisch Neuland. Die Fiktionalität der zugehörigen Hervorbringungen wird dabei kulturwissenschaftlich zwar nicht bestritten, aber sie scheint, mutmaßlich infolge fehlenden Kunstbezugs dieser Medienartefakte, uninteressant.

Anders verhält es sich hinsichtlich der Fotografie, wo lange Zeit Konsens war, dass die Fotografie als fiktionsunfähiges Medium angesehen werden müsse. Im Hintergrund steht dabei eine einflussreiche Theorielinie, die im Grunde schon bei William Henry F. Talbot und seinen Zeitgenoss:innen beginnt und über Charles Sanders Peirce, André Bazin bis teilweise, mit anderer Akzentuierung, noch Rosalind Krauss und Philippe Dubois u. v. a. m. die Fotografie ontologisch auf deren, mit Peirce, *indexikalischen* Charakter festschrieb, was wiederum für eine besondere Kapazität hinsichtlich der ›wahrheitsgetreuen‹ Abbildung des Wirklichen stehen soll.³⁹ Diese Idee stellt allerdings eine Verkürzung des tatsächlichen Zusammenhangs dar; zu Recht merkt Volker Wortmann für den Zusammenhang wahrheitsgetreuer bzw.

³⁶ Siegfried Borris: Einführung in die moderne Musik. 1900 – 1950. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979, S. 148.

³⁷ Joachim Küpper: »Mimesis und Fiktion in der Literatur, Bildenden Kunst und Musik«, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft No. 53, 2 (2008), S. 169–190, hier S. 189. Zur Frage der piktorialen Fiktion grundlegend Lukas R. A. Wilde: »Fiktion«, in: IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft 33, 1 (2021), S. 73–100, online unter: <https://publish.fid-media.de/server/api/core/bitstreams/1446d98f-3533-4255-a313-6acc69bca698/content> [= Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus Jörg R. Schirra; Dimitri Liebsch; Mark Halawa; Elisabeth Birk; Eva Schürmann (Hg.): Glossar der Bildphilosophie. Online-Publikation 2013]; Lut Missinne; Beatrix Theresa van Dam; Ralf Schneider (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität. Berlin: de Gruyter 2020 [im Folgenden abgekürzt: *Missinne; Schneider; van Dam (Hg.): Handbuch Fiktionalität*]; Regina Wenninger: »Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften«, in: Tobias Klauk; Tilmann Köppe (Hg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: de Gruyter 2014, S. 467–495; Anne Enderwitz; Irina O. Rajewsky (Hg.): Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Berlin: de Gruyter 2016.

³⁸ Wilde, Fiktion (2021), S. 73.

³⁹ Aktuellere fotografietheoretische Entwürfe sind diesbezüglich deutlich differenzierter, vgl. etwa Joanna Zylinka: Nonhuman Photography. Cambridge, Mass.; London: MIT Press 2017; François Laruelle: Non-Photografie / Photo-Fiktion. Übersetzt von Ronald Voulié. Berlin: Merve 2014 oder auch Daniel Rubinstein: Fotografie nach der Philosophie. Repräsentationsdämmerung. Übersetzt von Tom Wohlfarth. Berlin: Merve 2020.

authentischer Repräsentation und Indexikalität an: »Die Geschichte authentischer Darstellung ist gleichsam die Geschichte indexikalischer Referenzialität«, und dies stellt für ihn eine folgeschwere theoretische Fehleinschätzung dar.⁴⁰ Sogar Walter Benjamin, dessen Einschätzung der Fotografie besonders in seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931) und im *Passagenwerk* viel weniger einseitig war als die Talbots und später Bazins, schrieb vom »Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Fotografie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus)«, und erblickte an besagtem »Reproduktionsmittel« zunächst einmal das Symptom der Krise der Kunst, die sie auslöste, als wesentlich.⁴¹

Was die piktoriale Fiktionalität – ein symptomatischerweise ganz ungebräuchlicher Begriff – betrifft, stellt die besonders an phantastischen Einzelbildern wie etwa einem antiken Medusenhaupt zu machende Beobachtung den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen, dass sie, als »erfundene Bilder«, d. h. Bilder des Erdachten, keinesfalls notwendig mit Narrativität einhergehen.⁴²

Eine medienübergreifende, kulturtheoretische Theorie der Erzählung konnte es erst geben, als man begriffen hatte, dass die Erzählung kein literarisches Phänomen allein und auch keines nur der Künste ist, sondern eine Grundtatsache menschlichen In-der-Welt-Seins, das basale Strukturelement der Alltagskultur und zugleich der Grundmodus menschlicher Weltwahrnehmung schlechthin: jede:r als Held:in seines oder ihres Lebenskampfs, der sich immerzu als ein bestimmter Punkt einer Geschichte manifestiert.

Die folgenden Anmerkungen sollen nun zeigen, dass es verkehrt wäre, diese Denkfigur auf den Begriff der Fiktion zu übertragen: Eine transmediale Theorie der Narration hat, unabhängig von allen realexistierenden Erzählungen in den unterschiedlichsten Medien, einen Angelpunkt, das besagte Strukturprinzips menschlichen

⁴⁰ Volker Wortmann: »Was wissen Bilder schon über die Welt, die sie bedeuten sollen? Sieben Anmerkungen zur Ikonographie des Authentischen«, in: Susanne Knaller; Harro Müller (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink 2006, S. 163–184, hier S. 174. Bereits die Bilderkritik Platons zeigt, dass das Repräsentationsproblem unabhängig von der Natur der repräsentierenden Zeichen ist; Platon argumentiert, dass das Wahrnehmungsbild ein Kunstprodukt der ψυχή, psychē ist: Der reale Gegenstand wird in seiner Totalität zunächst durch die einzelnen Sinne zergliedert in optische, akustischem taktile, olfaktorische usw. Eindrücke, um dann innerpsychisch wieder künstlich zum mentalen Bild des Gegenstands zusammengefügt zu werden (d. h., selbst das mentale Bild bzw. der »Eindruck« einer einfachen Sinneswahrnehmung sind weder authentisch noch »wahr«). Ein materielles Bild (im Englischen »picture«), z. B. ein Gemälde, verkürzt dieses falsche Bild nun auch noch (was es noch künstlicher, verzerrter macht), es potenziert also ein Trugbild. Insofern es behauptet, seinen Gegenstand wahrhaftig abzubilden, lügt es. Nichts an dieser unwiderlegbaren Kritik, die modern gesprochen zur Formel verkürzt werden kann: (authentische) Repräsentation ist unmöglich, ist im Fall eines auf indexikalischen Zeichen basierenden Bildes, etwa der Fotografie, suspendiert. Vgl. für diese Zuspitzung von Platons klassischem Argument etwa David Summers: »Representation«, in: Robert S. Nelson; Richard Shiff (Hg.): Critical Terms for Art History. Chicago: University of Chicago Press 1996, S. 4f.

⁴¹ Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [1936], in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 7–63, hier S. 20. Der Fotografie-Aufsatz: ders.: »Kleine Geschichte der Fotografie« [1931], in: ebd., S. 67–93.

⁴² Insofern er ungebräuchlich ist, ist er auch nicht definiert. Gefunden habe ich den für eine transmediale Perspektivierung ästhetischer Fiktionalität fast schon notwendigen Begriff bei Wilde, Fiktion (2021), S. 74 (Fn.). Gemeint sind hier und im Folgenden insbesondere die Fiktionen, die auf medial auf einem *picture* basieren, insbesondere aber Einzelbilder.

Denkens bzw. In-der-Welt-Seins. Eine transmediale Theorie der Fiktion verfügt nicht über einen solchen Angelpunkt.

An diesem Punkt kann lediglich auf die ursprüngliche antike Auffassung verwiesen werden, welche die auf die Zwecke der äußeren Wirklichkeit bezogenen menschlichen Erfindungen auf Basis des *ingenium* (technische, materielle Erfindungen, die heute im Regelfall patentiert werden) von den *fictiones* als Erfindungen auf Basis der *imaginatio* geschieden hat, und dabei die jeweilige Technizität bzw. Materialität ignorierte.⁴³

Tatsächlich ist ästhetische und sogar juristische oder wissenschaftliche Fiktionalität – als z. B. Gedankenexperiment – in deutlichem Unterschied zu Narrativität seit dem Ende des präliteralen Zeitalters weitgehend an technisch-mediale Artefakte gebunden, zunächst vor allem als Skulpturen, Bilder und insbesondere Schriften (Manuskripte). Von römischen Gesetzen über philosophische Texte bis hin zu den diversen Spielarten ästhetischer Fiktionen im weiten Feld seit den 100 Gesängen in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* (1321) und mehr noch den 100 Novellen in Giovanni Boccaccios *Das Decameron* (1353) zieht sich hier eine Linie medialer Erweiterung bis hin zu diversen *Netflix*-Serien, Computer- und Online-Rollenspielen oder Escape Games. Fiktionalität ist dabei kein grundlegendes Strukturprinzip des Denkens wie Narrativität; sie ist als in vielen Kulturkreisen gängige Kulturtechnik immer an konkrete Hervorbringungen gebunden. Das aber könnte heißen: Es kann keine allgemeine Theorie der ästhetischen Fiktionalität geben.

Hier nun untersucht werden, inwiefern diese Folgerung zutrifft. Der von der Ethnologie und namentlich Clifford Geertz geborgte methodische Ansatz einer »dichten Beschreibung«, welche das Phänomen der ästhetischen Fiktionalität zuvorderst als Kulturtechnik begreift und so zunächst einmal gewisse historisch gewachsene Vorstellungsstrukturen freilegen will, die das diesbezügliche Handeln der Subjekte leiten, und andererseits, unter Rückgriff auf (insbesondere) die Literaturwissenschaften, die Filmtheorie und die Philosophie, ein in transmedialer Hinsicht geeignetes Begriffssystem entwickeln möchte, muss ihren Gegenstand aus ganz unterschiedlichen Perspektiven möglichst erschöpfend in den Blick bekommen.⁴⁴ Dieser Ansatz erzwingt im Folgenden allerdings diverse Wiederholungen.

Vom theoretisch unter allen Varianten der ästhetischen Fiktion (mit) problematischsten Fall, der fotografischen Fiktion, lassen sich, anstelle einer allgemeinen Fiktionstheorie, viele der diesbezüglich relevanten Problemkreise in anderer Weise auffächern.⁴⁵ Das soll der Ansatz des insofern komplementären zweiten Teils sein,

⁴³ Das ist der ursprüngliche Wortsinn, wie in der Wendung »fictum esse ab aliquo«, für »jmds. Phantasie entsprungen« greifbar; die *fictio* als Bildung bzw. Gestaltung aus der Phantasie heraus, und damit das Erdichtete. Nur weil das antike Denken insbesondere bei Aristoteles (Tragödien-)Dichtung und Kunst synonym sieht, ist dem Begriff der Konnex mit der Narrativität sozusagen in die Wiege gelegt, aber noch nicht einmal für die antike Literatur geht die Gleichung »fiktional = narrativ« vollständig auf.

⁴⁴ Vgl. dazu Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Aus dem Amerikanischen von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ³1994, S. 7–43.

⁴⁵ In fiktionstheoretischer Hinsicht ähnlich problematisch, wenn auch aus anderen Gründen, ist die (instrumentale) Musik. Hier ist das wohl entscheidende Hindernis, dass ästhetische Fiktionen wie auch die Poesie insgesamt immer konkret sind, während die Musik weit stärker abstrakt ist; der Zusammenhang vom auktorial »Vor-Gestellten« (Bilder und/oder Sätze mit eindeutig identifizierbaren Referenten) zu den rezeptiven Vorstellungsbildern ist viel straffer geknüpft als im Bereich der Musik. Eindeutig fiktionale

der sich als Einzelstudie die Frage dieser *poor fiction* vornimmt – die weder Fiktions-signale noch Narrativität noch Figuren kennt. Beide Untersuchungen folgen also aus unterschiedlichen Perspektiven derselben Fragestellung, der nach der gegenwärtigen Rolle der alten Kulturtechnik und damit zugleich der kulturtheoretischen Relevanz eines antiken Konzepts unter post-digitalen Verhältnissen. Insofern lassen sie sich unabhängig voneinander oder auch als Teile einer Untersuchung lesen.

Die leitende Annahme ist, dass das (gewiss nicht unproblematische) Konzept ästhetischer Fiktionalität gerade aufgrund seiner inhärenten Transmedialität noch für die heutige Diskussion, die in einzelnen Feldern von einer gewissen Fiktions-müdigkeit gekennzeichnet ist, wertvolle Impulse liefern kann – jedenfalls sofern man einige gängige, womöglich vorschnelle fiktions- und im zweiten Schritt dann fotografietheoretische Implikationen kritisch hinterfragt.

Computerspiele (nicht alle *games* sind fiktional) hingegen weisen mit ihrer starken Interaktivität nur eine Besonderheit auf und sind ansonsten recht typische ästhetische Fiktionen.

I.

Fiktion und Nicht-Fiktion

1. Transmedialer Begriff ohne transmediale Theorie

Ästhetische Fiktionalität meint nach (zunehmend) verbreiteter Einschätzung ein grundsätzlich transmediales Phänomen diverser ästhetischer Praxisformen: Die Poiesis von komplexeren erdachten Geschichten und Bildern ist prinzipiell nicht an bestimmte Medien gebunden.

Allerdings ist der (ästhetische) Fiktionsbegriff trotz dieser Ausweitung seines Gegenstandsbereichs ohne eine transmediale Theorie geblieben, was primär eine Spätfolge einerseits der Geschichte der Künste als disjunkte Felder der Kultur und mehr noch der Heterogenität der jeweils ›zuständigen‹ akademisch-kulturwissenschaftlichen Disziplinen seit dem 19. Jahrhundert sein dürfte. Die idealistisch-ästhetische Theorie, die kunstextern, sozusagen von den Höhen der Philosophie herab, ihren prinzipiell transmedialen Fokus auf die klassischen Künste gerichtet hatte, hatte sich erstaunlich wenig für die Kategorie der Fiktionalität interessiert; der Begriff der Fiktion hatte im 18. Jahrhundert seine Verortung ausschließlich im Diskurs um die Dichtkunst (als Poetik).

Die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein prägende Verschwisterung mit der Literatur hat ihren sprechenden Ausdruck in der Bedeutung des Worts ›fiction‹ im Englischen für eben ›Dichtkunst‹, ›Literatur‹ – und nicht ›Fiktion‹ – gefunden; erst mit dem Aufkommen des Spielfilms als massenkulturellem Phänomen wurde zögerlich gesehen, dass ästhetische Fiktionalität etwas Transmediales ist, ohne dass daraus akademisch in nennenswertem Umfang Konsequenzen gezogen worden wären.

Nicht nur insofern gehört der auf den ersten Blick schlagend einfache Begriff der (ästhetischen) Fiktion mit der starken Konnotation des Ausgedachten, Erdichteten, ›Fingierten‹, aber auch der ›Figuren‹, des bloß ›Fiktiven‹ oder, weniger gebräuchlich, des ›Figments‹ (als Einbildung) tatsächlich zu den eher schwierigen philosophisch-ästhetischen Begriffsbildungen. Es gibt keine klare Zuständigkeit einer bestimmten kulturwissenschaftlichen Disziplin für die Theorie der Fiktionalität; vielmehr ist das meiste, was hierzu publiziert wurde, in der Tradition Käte Hamburgers literaturwissenschaftlicher Provenienz, mit dem entsprechend verengten Fokus auf die Werke der *fiction*.¹ Besonders wegweisend waren hier die Ansätze Gérard Genettes, Wolfgang

¹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart ³1977 [1957]. Selbst für die Literatur existiert keine allgemein akzeptierte Theorie der Fiktion. Benjamin Gittel: »Fiktion und Genre. Systematische Überlegungen zu ihrem Verhältnis als Beitrag zur Historisierung und ›Kulturalisierung‹ von Fiktionalität«, in: Franzen; Galke-Janzen (Hg. u. a.), Geschichte der Fiktionalität (2018), S. 41 versucht einen tabellarischen Überblick über die (literarischen) Fiktionstheorien, ganz grundsätzlich unterschieden nach begriffsorientierten und phänomenorientierten Theorien. Zetterberg Gjerlevsen, »Fictionality« (2016), online unter <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lnh/node/138.html>, die dasselbe versucht,