



LITERATUR UND RECHT

BAND 7

Eric Achermann / Daniel Arjomand-Zoike /  
Nursan Celik (Hg.)

# Lizensur

Was darf fiktionale Literatur?



**J.B. METZLER**

---

# Literatur und Recht

Band 7

**Reihe herausgegeben von**

Klaus Stierstorfer, Münster, Deutschland

Die Reihe „Literatur und Recht“ bietet eine Publikationsplattform für Forschungen im interdisziplinären Gebiet zwischen Literatur und Recht. In Monographien und thematisch integrierten Sammelbänden erscheinen hier Arbeiten in deutscher Sprache, die dieses hoch aktuelle und sehr produktive Feld bearbeiten, erweitern oder neu vermessen wollen.

Wie bereits im Reihentitel angedeutet, liegt der Schwerpunkt nicht nur auf rechtstheoretischen, rechtssoziologischen oder rechtskulturellen Arbeiten, die die Rolle von Literatur im Rechtsdiskurs und dessen ‚Humanisierung‘ erkunden. Diese Form von Arbeiten, die v. a. im Nachgang des amerikanischen Law and Literature Movement seit den 1970er Jahren entstanden sind, wird durch eine neue Akzentsetzung weiterentwickelt. Hier treffen sich die beiden Disziplinen von Literatur- und Rechtswissenschaft auf Augenhöhe ohne monodirektionale Voreinstellung inhaltlicher, theoretischer, politischer oder ideologischer Art. Grundlagenforschung im interdisziplinären Bereich steht neben Einzelstudien zu einschlägigen Spezialthemen. Darüber hinaus soll die Reihe zwar zum einen Literatur und Recht im europäischen Kontext vertieft erkunden, zum anderen aber auch den Blick weiten auf rechtskulturelle und literarische Kontexte, die durch die traditionelle Recht- und Literatur-Forschung noch wenig erschlossen sind, namentlich in Osteuropa, Asien und Afrika.

---

Eric Achermann · Daniel Arjomand-Zoike ·  
Nursan Celik  
(Hrsg.)

# Lizensur

Was darf fiktionale Literatur?



**J.B. METZLER**

*Hrsg.*  
Eric Achermann  
Germanistisches Institut  
Westfälische, Wilhelms-Universität  
Münster, Deutschland

Daniel Arjomand-Zoike  
SFB 1385 „Recht und Literatur“  
Westfälische Wilhelms-Universität  
Münster, Deutschland

Nursan Celik  
SFB 1385 „Recht und Literatur“  
Westfälische Wilhelms-Universität  
Münster, Deutschland

ISSN 2730-7085

Literatur und Recht

ISBN 978-3-662-66333-2

<https://doi.org/10.1007/978-3-662-66334-9>

ISSN 2730-7093 (electronic)

ISBN 978-3-662-66334-9 (eBook)

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2023

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Titelbild: Franz Kafka: „Mann, eingezäunt“ (um 1905); Skizze zum Roman „Der Prozeß“ © Archiv K. Wagenbach/akg-images/picture alliance

Planung/Lektorat: Ferdinand Poehlmann

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Zum Spannungsverhältnis Fiktion und Lizenz</b> . . . . .	1
Eric Achermann, Daniel Arjomand-Zoike und Nursan Celik	
<b>Grundlagen, Ansätze, Grenzen</b>	
<b>Fiktionale Rede. Prolegomena zu einem grundlegenden Konzept</b> . . . . .	19
Nursan Celik	
<b>Imaginiertes Wissen? Fiktionslizenzen und das Erkenntnispotenzial literarischer Narration</b> . . . . .	39
Frank Zipfel	
<b>Brisante Hybride. Zur erweiterten Zensur konstitutiv wirklichkeitsbezogener Genres unter Berücksichtigung des zweifachen Referenzproblems</b> . . . . .	65
Daniela Henke	
<b>Formen der Erfindung. Zur Typologie und interpretatorischen Relevanz fiktiver Elemente</b> . . . . .	91
Michael Navratil	
<b>Geschichte, Entwicklung, Rezeption</b>	
<b>„Das Recht einer reizenden Verwirrung“. Zensur und Lektüre um 1800</b> . . . . .	119
Charlotte Coch	
<b>Bürgerliche Zensurfantasien und das Problem des Pöbels im langen 19. Jahrhundert</b> . . . . .	135
Florian Gassner	
<b>A ‚License to Kill‘ – oder darf Satire alles?</b> . . . . .	153
Gideon Stiening	
<b>Relational Authority, Jurisdiction, and the <i>captatio benevolentiae</i> as Metanarrative Device in Fictions by Gautier, Poe, Wilde, Kafka, and Borges</b> . . . . .	173
Jorge Estrada	

## Rechtsfälle, Normen, Urteile

<b>„so gut wie geschehen“? Überlegungen zu Zensur, Literaturprozessen und Ehrverletzung durch literarische Fiktion . . . . .</b>	<b>193</b>
Nikola Roßbach	
<b>Die Fiktionalitätsvermutung des Bundesverfassungsgerichts . . . . .</b>	<b>205</b>
Daniel Arjomand-Zoike	
<b>Die rechtliche Autonomie der Literatur . . . . .</b>	<b>225</b>
Thomas Gutmann	
<b>Quod licet Iovi, non licet bovi? – Zu den Gesetzen der Fiktion in Literatur und Recht von Klaus Mann bis Maxim Biller . . . . .</b>	<b>245</b>
Hans J. Lind	
<b>Law, Fiction, and Moral Standing . . . . .</b>	<b>279</b>
Eileen John	
<b>Personenregister . . . . .</b>	<b>297</b>

---

## Autorenverzeichnis

**Eric Achermann**, Prof. Dr., ist Professor für Neuere Deutsche Literatur am Germanistischen Institut der Universität Münster.

**Daniel Arjomand-Zoike**, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich „Recht und Literatur“ an der Universität Münster.

**Nursan Celik**, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut sowie am Sonderforschungsbereich „Recht und Literatur“ an der Universität Münster.

**Charlotte Coch**, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln.

**Jorge Estrada**, Dr., war Junior Fellow (2021) des Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin American (MECILA) und ist im Wintersemester 2022/2023 DAAD-Stipendiat an der KU Leuven.

**Florian Gassner**, Dr., ist Associate Professor of Teaching am Department of Central, Eastern and Northern European Studies der University of British Columbia.

**Thomas Gutmann**, Prof. Dr., ist Professor für Bürgerliches Recht, Rechtsphilosophie und Medizinrecht und Co-Direktor des Instituts für rechtsphilosophische Forschung an der Universität Münster.

**Daniela Henke**, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik an der Universität Gießen.

**Eileen John**, Prof. Dr., ist Professorin am Department of Philosophy an der University of Warwick.

**Hans J. Lind**, Dr., ist Instructor am Department of Germanic Languages and Literatures/Yale Summer Session der Yale University.



**Michael Navratil**, Dr., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literatur I der Universität Stuttgart.

**Nikola Roßbach**, Prof. Dr., ist Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Kassel.

**Gideon Stiening**, Prof. Dr., ist wissenschaftlicher Koordinator am Sonderforschungsbereich „Recht und Literatur“ an der Universität Münster.

**Frank Zipfel**, Prof. Dr., ist akademischer Direktor am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Johannes-Gutenberg Universität Mainz.



# Zum Spannungsverhältnis Fiktion und Lizenz

Eric Achermann, Daniel Arjomand-Zoike und Nursan Celik

Wenn Hanno Rauterberg die gegenwärtige Kunstlandschaft betrachtet, so stellt sich ihm ein düsteres Bild dar: „Gemälde werden abgehängt, Skulpturen vernichtet, Filmhelden ausradiert. Ein heftiger Kulturkampf durchzieht die Museen, Kinos und Theater. Sogar ein Gedicht wird übermalt. Droht das Ende der Kunstfreiheit, wie manche sagen? Eine Zensur von unten?“ (Rauterberg 2018, Klappentext). Diese Zensur von unten, die Rauterberg hier beobachtet haben will, ist keine, die durch das Recht oder staatliche Institutionen vorgenommen wird. Denn während Kunstfreiheit im Rechtsdiskurs immer wieder neuverhandelt wird, ja neuverhandelt werden muss, sieht Rauterberg gerade nicht-juristische Eingriffe in die Kunstfreiheit in jüngster Zeit als das drängendere Problem. Beispiele dafür lassen sich leicht finden: Eine Petition aus dem Jahr 2017 forderte die Verbannung des Gemäldes *Thérèse Dreaming* des Malers Balthasar Klossowski de Rola (kurz: Balthus) aus dem Museum of Modern Art. Der Auslöser: die Darstellung eines jungen Mädchens in lasziver Pose, die als sexuell aufgeladen, sexistisch und pädophil empfunden wurde. Im selben Jahr entfachte Dana Schutz' Gemälde *Open Casket*, das den Lynchmord am schwarzen Jungen Emmett Till im Jahr 1955 durch zwei Weiße thematisierte, im Zuge der *Black-Lives-Matter*-Bewegung eine hochpolitische Kontroverse darüber, ob eine weiße Künstlerin sich die Geschichte eines Schwarzen aneignen darf. Und nicht zuletzt wurde Eugen Gomringers

---

E. Achermann

Germanistisches Institut, Universität Münster, Münster, Deutschland

E-Mail: [acherman@uni-muenster.de](mailto:acherman@uni-muenster.de)

D. Arjomand-Zoike · N. Celik (✉)

SFB 1385 Recht und Literatur, Universität Münster, Münster, Deutschland

E-Mail: [ncelik@uni-muenster.de](mailto:ncelik@uni-muenster.de)

D. Arjomand-Zoike

E-Mail: [d\\_arjo01@uni-muenster.de](mailto:d_arjo01@uni-muenster.de)

Gedicht *Avenidas* aus dem Jahr 1953, das bis 2018 zwei Hausfassaden in Berlin Lichtenberg zierte, auf Initiative von Studierenden der benachbarten Alice-Salomon-Hochschule des sexistischen Gehalts wegen überpinselt. Seit 2019 wird es auf einer anderen Hausfassade unweit der ursprünglichen gezeigt.

Die auch bei Rauterberg genannten Beispiele gleichen sich dahingehend, dass sie die Kunstfreiheit dezidiert aus nicht-juristischer Perspektive problematisieren. Sie erproben sich „im Rücken des Rechts“ (Rauterberg 2018, 9) mal mehr, mal weniger erfolgreich in Grenzziehungsversuchen. Diese Grenzziehungsversuche betreffen, auch hier eine Gemeinsamkeit, ein Kunstwerk beziehungsweise ein institutionell als Kunst deklariertes Werk (etwa indem es im MoMA ausgestellt wird) der visuell-bildenden Künste.<sup>1</sup> Der Protestaktionismus gegen einzelne Kunstwerke, konkreter: gegen die Wahl der Darstellungsweise und des Sujets der umstrittenen Kunstwerke, wirft dabei zwei Fragen auf: Was darf Kunst? Und ferner: Wer entscheidet darüber, was Kunst darf? In den erwähnten Fällen lassen sich fast schon reflexartige Rollenverteilungen der Involvierten ausmachen: Die jeweiligen Verantwortlichen (beispielsweise Museumskuratorinnen und -kuratoren) meinen, die Funktion von Kunstwächterinnen und Kunstwächtern einnehmen und für die weitere Ausstellung der Kunstwerke eintreten zu müssen. Demgegenüber fordert eine (vermeintlich?) zahlenmäßig breit aufgestellte Öffentlichkeit deren Entfernung.

Auch literarische und somit nicht im strengen Sinne visuelle Kunstwerke führen mitunter zu erhitzten Debatten. Hierfür lässt sich beispielhaft etwa der 2019 im Verlag Hanser erschienene Roman *Stella* von Takis Würger nennen. *Stella*, der zu Zeiten des NS-Regimes spielt und von der Jüdin Stella Goldschlag handelt, wurde als Ärgernis, als Geschichtsklitterung, als Nazikitsch, ja sogar als „ein richtiges Vergehen“ (Wolff 2019) angegriffen. Dem Verlag wurde als prominentem Teil des deutschen Literaturbetriebs der Verlust eines ethischen wie auch ästhetischen Maßstabs vorgeworfen (Wolff 2019). Dabei waren auch Stimmen zu vernehmen, die auf die Intention von Fiktionalität des Romans hinwiesen und die verlautbarten Vorwürfe zu relativieren suchten. Sie wollten Fiktion als unbeschränkten Raum des Sag- und Darstellbaren erachtet sehen. Und jüngst wurde in einer weiteren Kontroverse um das *narrative Eigentumsrecht* (Franzen 2021) festgestellt, „dass Fiktionalität einen Schutzraum bildet, der es ermöglicht, eigene Erfahrungen zum Spielmaterial der Kunst zu machen, ohne die teilweise extrem gefährlichen Konsequenzen faktualen Schreibens tragen zu müssen“ (Franzen 2021). Anlass war dieses Mal die Erzählung *Cat Person* der amerikanischen Autorin Kristen Roupenian, die einer rücksichtslosen narrativen Aneignung und Anverwandlung der Lebensgeschichte der Autorin Alexis Nowicki beschuldigt wurde.

Das Verhältnis der Kunst zu ihren (normativen) Grenzen – ungeachtet, ob sie nun ästhetisch, ethisch oder rechtlich begründet sein mögen – ebenso wie die dies-

---

<sup>1</sup>Als Beispiel der sogenannten *Konkreten Poesie*, die figürlich in dem Sinne ist, dass Sprache bildlich nachzuzeichnen versucht wird, kann auch Gomringers *Avenidas*-Gedicht zur visuellen Kunst hinzugezählt werden.

bezüglichen Debatten sind kein Kind von Gegenwartsdiskursen. Im Vergleich zwischen visuell-bildender Kunst<sup>2</sup> und narrativ-literarischer Kunst kann zudem eine weitere Schwierigkeit festgestellt werden, die in den außerjuristischen wie auch juristischen Kunstfreiheitsdebatten in ihrer zusätzlichen Komplexität nicht immer erkannt wird. Die narrative Kunst in ihrer allen voran literarischen Ausprägung beruft sich nicht zuletzt auf ihren Status als Fiktion. Durch die Eigenschaft der Fiktionalität soll eine Abgrenzung zur Wirklichkeit signalisiert werden, wobei diese Abgrenzung nahelegt oder gar dazu auffordert, narrativ-fiktionale Kunst in Kunstfreiheitsdebatten als gesondert und zusätzlich lizenziert zu behandeln.

Bewegen wir uns von den nichtjuristischen Streitfällen hin zu juristischen Streitfällen hinsichtlich fiktionaler Kunst, so finden wir die Kunstfreiheitsdiskussion gepaart mit der Fiktionalitätsthematik prominent in der *Causa Esra* behandelt. Darüber hinaus hat die gerichtliche Befassung mit dem von Maxim Biller verfassten Roman *Esra*, der schließlich in der überwiegenden Bestätigung des Verbreitungsverbots durch das Bundesverfassungsgericht im Jahr 2007 kulminierte, weitere Fragen aufgeworfen. Obwohl es aus juristischer Sicht dem Grundrecht der Kunstfreiheit ohnehin nicht an Komplexität mangelt (vgl. hierzu exemplarisch Wittreck 2013, Rn. 35–44), wurde die Diskussion durch die Entwicklung eines eigenen Fiktionalitätskonzepts – der sogenannten Fiktionalitätsvermutung, die einen zusätzlichen Schutzmechanismus markiert – verkompliziert. Besagte Fiktionalitätsvermutung wurde bereits in der *Esra*-Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts als eine notwendige Folge aus der Kunstfreiheit und deren erweiterten grundrechtlichen Schutzraum dargestellt (BVerfGE 119, 1 [28]). Einerseits soll auf diese Weise der Besonderheit fiktionaler Werke in rechtlicher Hinsicht Rechnung getragen werden. Andererseits stellt diese Übernahme die Rechtswissenschaften vor das Problem, ein Fiktionalitätskonzept verwenden zu müssen, das sowohl die besondere Zuschreibung zu Texten berücksichtigt als auch eine Abwägung zwischen dem Grundrecht der Kunstfreiheit und anderen kollidierenden Grundrechten ermöglicht (vgl. Augsburg 2023; Arjomand-Zoike und Celik 2023). Das Recht gerät so immer wieder in die Situation, gewisse Lizenzen für die Kunst als gewährleistet vorauszusetzen, zugleich besagte Lizenzen jedoch nicht so großzügig gestalten zu können, dass andere Rechte nicht mehr wahrgenommen werden könnten.

Durch den Fall *Esra* wird zweierlei deutlich:

1. *Der bisherige Fokus auf den Zensurverdacht:* Bislang hat die Forschung Literaturprozesse primär zum Anlass genommen, über das Verhältnis zwischen Kunst und Recht respektive Zensur nachzudenken. Von einer Kunstzensur zu sprechen, oder konkreter von einer obrigkeitstaatlichen Literaturzensur beim besagten Beispiel, wäre jedoch alles andere als zutreffend. Eine solche findet im

---

<sup>2</sup>Die von Gomringer begründete *Konkrete Poesie* ist hierbei ein hybrider Sonderfall, der Poesie vorzüglich visuell interpretiert.

bundesdeutschen Raum längst nicht mehr statt, womit Verrechtlichungsprozesse von Kunstwerken seit der Einführung des Grundgesetzes in der Bundesrepublik Deutschland nicht mehr ohne Weiteres aus der Zensurperspektive betrachtet werden können. Da nicht mehr der Zensurvorwurf erhoben werden kann, sobald eine Justierung und ein Verbreitungsverbot literarischer Kunstwerke stattfindet, muss der Fokus verlagert werden: Weg vom Nicht-Dürfen hin zum Dürfen einzelner künstlerischer Praktiken. Um beim Beispiel *Esra* zu bleiben: Was darf fiktionale Literatur? Diese Frage führt uns weiter zu

2. *der Frage nach dem Verhältnis zwischen Fiktionalität und Justiziabilität*: Da es sich bei *Esra* um einen Roman handelt, der als fiktionaler auf den Markt gebracht wurde, stellt sich im Anschluss an das Romanverbot die Frage, wie weit selbst als fiktional gelesene beziehungsweise intendierte Kunstwerke gehen dürfen. Bevor hierauf eine Antwort gefunden werden kann, gilt es jedoch zu fragen, bis zu welchem Grade mehr erlaubt sein kann, sobald ein Werk nicht bloß als Kunstwerk, sondern außerdem als *fiktionales* Kunstwerk behandelt wird. Je nach Fiktionalitätskonzept (vgl. für eine konzise Übersicht aktuell florierender Fiktionalitätsansätze Missinne et al., 2020, insb. 17–21; etwas früher schon Blume 2004; Klauk und Köppe 2014; Konrad 2014 sowie nach wie vor aktuell Lamarque und Olsen 1994) können die eingeforderten Lizenzen nämlich unterschiedlich ‚groß‘ ausfallen. Charakteristisch ist jedoch, dass im genannten Beispiel mehrfach die Rede von einer „ästhetische[n] Realität“ (BVerfGE 119, 1 [30]) ist, was wiederum die Vorstellung eines eigenständigen Funktionssystems für Fiktionen nahelegt. Andere hingegen gehen noch weiter und stufen fiktionale Werke als frei von tatsächlich „behauptender Kraft“ (in der Fiktionstheorie spricht man hierbei oft vom *Pretense*-Modus fiktionaler Texte)<sup>3</sup> und nicht selten als a-justiziabel ein. Eines ist diesen Konzeptionen dabei häufig gemeinsam: Sie scheinen für fiktionale Texte im Kontrast zu etwa faktualen Texten *zusätzliche Lizenzen*, d. h. ein Mehr an Dürfen einzufordern.

Besagtes Mehr an Dürfen, ja das Dürfen überhaupt steht im Zentrum dieses Bandes. Es werden folglich nicht – wie so häufig – etwaige Restriktions-, sondern vornehmlich Autorisierungsprozesse fiktionaler Literatur behandelt. Die hier versammelten Beiträge setzen sich mit Funktionsweisen, Modalitäten und Konsequenzen unterschiedlicher Anspruchshaltungen von Fiktionalität auseinander. Prozesse und Phänomene solcher Art seien im Folgenden unter dem Neologismus der *Lizensur* verschlagwortet. Unter einer *Lizensur* sei auf basaler Ebene das Dürfen literarischer Fiktionen zu verstehen. In enger etymologischer Anbindung an das lateinische *licere* (insbesondere *licet* = es ist erlaubt,

---

<sup>3</sup>Als Wegbereiter der *Pretense*-Theorie von Fiktion, die Fiktionalität als einen Modus nicht-behauptenden Sprechens auffasst, vgl. Frege: „Nicht immer, wenn wir einen *Behauptungssatz* aussprechen, tun wir das mit behauptender Kraft. Der Schauspieler auf der Bühne, der Dichter, der aus seinen Werken vorliest, beide werden oftmals Behauptungssätze aussprechen; aber man entnimmt aus den Umständen, dass es nicht mit behauptender Kraft geschieht. Sie tun nur so als behaupteten sie“ (1969 [1914], 252; Hervorh. im Orig.).

man darf, es ist möglich) seien die Sondererlaubnisprozesse fiktionaler Literatur als ‚Lizensuren‘ markiert. Der besagte Neologismus soll mithin zum Ausdruck bringen, dass anders als beim Begriff der Lizenz der prozessuale und dynamische Charakter bei der Generierung von Lizenzen fiktionaler Texte maßgeblich ist. Vor allem möchten wir den Begriff der Lizenzur als einen analytischen Begriff verstanden wissen, der für den noch näher zu untersuchenden Konnex zwischen Fiktion und Lizenz eingeführt wurde. Eine Lizenzur im Hinblick auf fiktionale Literatur (und Kunst insgesamt) setzt einen Aushandlungsprozess voraus, der zu einer höheren Lizenziertheit des fiktionalen Schreibens führt und somit der Zensur als Restriktionsprozess diametral entgegengesetzt ist.

Ein kurzer Seitenblick in die Forschung genügt bereits, um die eingeforderte Lizenziertheit fiktionaler Kunst wiederzufinden: Unter Berücksichtigung der Faktur literarisch-fiktionaler Texte führt die Narratologin Dorrit Cohn einschlägig aus, dass „the license to tell a story is an idiom that corresponds to no manner of real-world, natural discourse“ (1999, 105). Damit reiht sich Cohn in eine lange Tradition ein, die schon Francis Bacon sagen lässt, Literatur sei „extremely licensed“ und „not tied to the laws of matter“ (1974 [1605], 96). Auf die ‚Lizenz zum Verstoß‘ fiktionaler Texte verweist auch Johannes Franzen (2017, 35), der hierbei allen voran die Abweichungserlaubnisse gegenüber denjenigen geltenden Regeln, die für faktuale Texte bestehen, hervorhebt. In der Tat häuft sich in Bezug auf literarisch-fiktionale Kunst die Rede von expliziten Lizenzen, gar zusätzlichen Lizenzen:<sup>4</sup> Remigius Bunia etwa spricht von zwei spezifischen Lizenzen, dem „Darstellen mit beschränkter Haftung und [der] Darstellung ohne zu viele Konsistenzüberprüfungen“ (2007, 148). Anders kategorisiert, aber ebenfalls von Lizenzen sprechend, betonen Johannes Franzen et al. „epistemologische, ästhetische und ethische Lizenzen“ (Franzen et al. 2018, 10), die einzelne literarische Texte mittels verschiedener Fiktionalitätssignale einfordern.

Der Nexus zwischen Fiktion und Lizenz beziehungsweise Sondererlaubnissen führt unweigerlich zur „Erfolgsgeschichte“ (Martens 2020, 236) der Kunst in deren selbstbegründenden Autonomiediskurs. In der Diskussion um die diversen Lizenzen fiktionaler Literatur findet sich ein doppeltes Autonomieverständnis, das der Kunst im Allgemeinen gilt: Zum einen eine rechtliche Autonomie in der Art von *Kunst als frei von* (u. a. juristischen Regulierungsmaßnahmen) und zum anderen eine kreative Autonomie in der Art von *Kunst als frei, um zu*. Vor dem

---

<sup>4</sup>Mithin wird in diesem Kontext auch der Freiheitsbegriff stark gemacht: „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 faktualen 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“ (Franzen et al. 2018, 269).

Hintergrund der Kunstfreiheit meint das Attribut ‚autonom‘ in enger Anlehnung an autonomieästhetische Bestrebungen vornehmlich seit Mitte des 18. Jahrhunderts außerdem die Abkehr von einer allzu strikten Befolgung von Wahrscheinlichkeitsforderungen. Es gilt nicht mehr, Kunst in den Dienst einer mimetischen, der Wirklichkeit verpflichteten Darstellungsweise zu stellen. Ja, ‚autonom‘ bezeichnet mithin die Unabhängigkeit Kunstschaffender wie auch der Kunstproduktion von allen – nicht nur den wirklichkeitskorrespondierenden – Fremdzwecken. Kunst als Zweck in sich selbst bedeutet so die Losbindung von geltenden moralischen beziehungsweise öffentlich-sittlichen Normen (Martens 2020, 236), wenn nicht gar von einer ‚ethizistischen‘ Vorstellung von Werthaftigkeit.<sup>5</sup> Mit Reinold Schmücker gesprochen meint Autonomie vor diesem Hintergrund vor allem die Verweigerung „jeglicher Nützlichkeitspostulate“ (2001, 15). Auf den Kant’schen Ausspruch der *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* gemünzt bezeichnet die Rede von der Autonomie somit die Eigenzweckhaftigkeit, Eigengesetzlichkeit, kurz: die Eigenständigkeit von Kunst. Ähnlich liest sich der *Mephisto*-Beschluss, der stellenweise von einem juristischen Bewusstsein besagter Kunstautonomie zeugt: „Die Kunst ist in ihrer Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit durch Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG vorbehaltlos gewährleistet“ (aus BVerfGE 30, 173 [191]). Gleichwohl muss angemerkt werden, dass trotz dieser betonten Eigengesetzlichkeit der Kunst durch das Recht, dies nicht bedeutet, Kunst sei vollkommen *frei von jeglichen* Einschränkungen. Das wird nun gerade nicht von der Rechtspraxis intendiert, was einige Beiträge dieses Bandes ausführlicher herausstellen.

Wird Zensur fiktionaler Literatur als ein Set zusätzlicher Lizenzen verleihender Autorisierungsprozess verstanden, dann stellt sich die Frage nach eben dieser Zusätzlichkeit. Die Formulierung suggeriert, dass es basale Lizenzen gibt, die der Kommunikation im Allgemeinen oder auch der Fiktion im Besonderen zukommen. Zusätzlichkeit wird von uns also in zweifacher Hinsicht begriffen: Zum einen handelt es sich um zusätzliche Lizenzen im Vergleich zu nicht-fiktionalen, primär faktualen Texten (*literatursystemexterne Zusätzlichkeit*). Zum anderen werden zusätzliche, d. h. fiktionseigene Lizenzen in Kontrast zu sonstigen literarischen Gattungs- und Textarten (*literatursysteminterne Zusätzlichkeit*) verliehen.

Diese Verleihungsprozesse vermögen in ästhetischer, epistemischer oder ethischer Hinsicht Quasi-Normen aufzustellen und durchzusetzen. Dabei lassen sich *interne Lizensuren* (die jeweiligen Lizenzen werden systemintern von der Literatur- und Fiktionsinstitution gewährt) und *externe Lizensuren* (die jeweiligen Lizenzen werden systemextern etwa von der Rechtspraxis gewährt) unterscheiden. Am deutlichsten äußern sich Zensurprozesse fiktionaler

---

<sup>5</sup> Unter *Ethizismus* der Kunstkritik wird hier der Maßstab einer ethischen Wertigkeit verstanden, den Kunst als ästhetisch hochwertige einzuhalten habe. Vgl. Näheres bei Gaut 2014, 59. Demgegenüber steht gewissermaßen der Autonomismus, der die Qualität von (fiktionaler) Literatur nicht von einer ethischen Begutachtung abhängig macht.

Literatur dort, wo Versuche der Selbstimmunisierung gegenüber staatlichen Regulierungsmaßnahmen zu beobachten sind.<sup>6</sup>

Diese eine, aber längst nicht einzige Spielart der Zensur greift zu einem Gutteil das aus der Kunstfreiheit folgende Verbot des Staates auf, „auf Methoden, Inhalte und Tendenzen der künstlerischen Tätigkeit einzuwirken, insbesondere den künstlerischen Gestaltungsraum einzuengen, oder allgemein verbindliche Regeln für diesen Schaffensprozeß vorzuschreiben“ (BVerfGE 30, 173 [190]). Der Ruf nach einer vom Recht und staatlichen Eingriffen unabhängigen Literatur erstreckt sich mitunter bis in die einzelnen Disziplinen, wenn etwa Richard Posner (2009, 140) für eine strikte Trennung von rechtsdogmatischer und literaturwissenschaftlicher Untersuchung des Gegenstandes Literatur plädiert (vgl. auch Kirste 2017, 315). Diese abwehrende Haltung wird zumeist mit dem Autonomiecharakter der Kunst begründet.

Einen wiederkehrenden Streitpunkt stellt die Frage dar, was einen Text überhaupt als fiktionalen erkennbar macht, ob der Fiktionalitätsstatus einem Text abgesprochen werden kann und wer gegebenenfalls hierüber entscheiden darf. Ein erster Blick in Kartierungsversuche unterschiedlicher Formen literarischer Fiktionalität lässt vorsichtige Annäherungen erkennen. So finden sich ebenso typische wie bezeichnende Formulierungen der Art „What all fictions seem to have in common is that they are aiming to get us to imagine a web of connected states of affairs“ (Stecker 2012, 13). Eher observierend als präskriptiv äußert sich Catharine Abell: „Works of fiction are often thought to bear a distinctive relation to the imagination, by appeal to which one can distinguish works of fiction from works of non-fiction“ (Abell 2020, 5). Auch kommt Monika Fluderniks Feststellung, „[f]ictionality typically surfaces in narrative form“ (Fludernik 1996, 39), ähnlich behutsam daher wie Benjamin Harshaws „fiction can be described as language propositions which make no claim for truth values“ (Harshaw 1984, 229). Es besteht kein Zweifel: Innerhalb der Literaturwissenschaft gibt es unzählige, zum Teil divergierende Ansätze, Fiktion und Fiktionalität zu definieren, mag die gegenwärtige Forschung auch eine stark pragmatische Tendenz erkennen lassen. Damit aus Fiktionstheorien jedoch nicht „world’s ugliest private languages“ (Greaney 2006, 9) werden, bedarf es wohl eines noch stärkeren Engagements, um das Fiktionale an Literatur genauer zu verstehen.

Die Suche nach einer adäquaten begrifflichen und konzeptuellen Definition ist jedoch bei weitem nicht der einzige Streitpunkt. Denn auch dort, wo die naive Dichotomie ‚Wirklichkeit und Fiktion‘ besonders deutlich zutage tritt, lassen sich theoretische Verwerfungen ausmachen. Dass fiktionale Texte nicht in einem abgesonderten Funktionsraum stattfinden, haben viele Fiktionstheoretikerinnen und -theoretiker bereits zu genüge dargelegt: Umberto Eco etwa spricht von unserer *Enzyklopädie* (Eco 1994, 153) als eine Art große epistemische Bibliothek

---

<sup>6</sup>Dass die juristische Begutachtung von fiktionaler Literatur jedoch zu brisanten Urteilsprozessen und Urteilsschwierigkeiten führt, sei hier keineswegs verschwiegen.



und unserem Weltwissen, das bei der Rezeption fiktionaler Texte als unverzichtbarer Bestandteil des Rezeptions- und Inferenzprozesses abgerufen wird. Unter der Bezeichnung *principle of minimal departure*<sup>7</sup> firmierend, spricht Marie-Laure Ryan gar davon, dass sich die diegetische Gestaltung und Ordnung fiktionaler Literatur sich dadurch auszeichne, auch bei hochgradig fiktiven Elementen so nah wie möglich an unserer Wirklichkeitsordnung zu verbleiben. Und die nicht abflachende Zentralisierung der Referenzialitätsfrage bei fiktionaler Literatur ist schließlich nur ein weiterer Beleg dafür, dass es sich mit einer strikten Trennung zwischen empirisch erfahrbarer und fiktional vorstellbarer Welt, wie sie nicht nur manche gerichtlichen Entscheidungen nahelegen, so einfach dann doch nicht verhält.

Eines dürfte klar geworden sein: Der Zusammenhang zwischen Fiktion und Lizenz wirft zahlreiche Fragen auf, deren Beantwortung oftmals aufgrund diverser Faktoren erschwert ist. Wie und wo sind Lizenzen zu lokalisieren? Wie entstehen sie? Welche Akteurinnen und Akteure sowie sozialen oder institutionellen Prozesse sind hieran beteiligt? Welche historischen Differenzen sind feststellbar und wie vollzieht sich der Wandel? Und nicht zuletzt: Wo werden Grenzen gezogen? Letzteres gilt insbesondere mit Blick auf die Rechtsprechung. Es geht schlicht um die Fragen: Was darf fiktionale Literatur? Wie wird dieses Dürfen begründet und legitimiert? Wie sind, um den hier zentralen Neologismus aufzugreifen, die *Lizensurprozesse* fiktionaler Literatur beschaffen?

Die Beiträge<sup>8</sup> dieses Bandes adressieren verschiedene Aspekte der Lizenzur fiktionaler Literatur. Hierbei werden im ersten Teil (*Grundlagen, Ansätze, Grenzen*) grundlegende Ansätze und Begrifflichkeiten aus literatursysteminterner Perspektive expliziert, die das Phänomen der Fiktionalität genauer zu erfassen versuchen und dabei auch Grenzfälle diskutieren. Was heißt es, dass ein Text ein fiktionaler ist und welche, sofern überhaupt vorhanden, konstitutiven Kriterien werden hierfür angenommen? In welchem Verhältnis stehen Fiktion und Wirklichkeit zueinander und welche Freiheiten respektive Lizenzen werden aus diesem Verhältnis und aus dem Fiktionsstatus generiert? Hieran anknüpfend stellt sich als Überleitung zur Genese und Entwicklung fiktionaler Praxis im zweiten Teil (*Geschichte, Entwicklung, Rezeption*) die Frage, welche Kontroversen sich beobachten lassen und welche Rücksichten in der Debatte um die Lizenzen fiktionaler Literatur formuliert werden. Der dritte und letzte Teil (*Rechtsfälle,*

---

<sup>7</sup>Der genaue Wortlaut bei Ryan lautet: „We construe the world of fiction and of counterfactuals as being the closest possible to the reality we know. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid“ (1980, 406).

<sup>8</sup>Der Großteil der Beiträge ist aus Vorträgen der im Sommer 2021 stattgefundenen Tagung „*Lizensur* fiktionaler Literatur. Modalitäten ästhetischer, epistemischer und ethischer Autorisierungsprozesse“, einer Tagung des Sonderforschungsbereich 1385 Recht und Literatur, hervorgegangen. Wir danken der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für die finanzielle Unterstützung bei der Realisierung dieses Bandes.

*Normen, Urteile*) behandelt das Dürfen fiktionaler Literatur aus juristischer Warte. Welche Voreinstellungen werden durch das Recht bei der Beschäftigung mit Literatur vorgenommen? Sowie: Welche Praxen hat das Recht zur Bewältigung dieser Beschäftigung entwickelt?

Um dem Verhältnis zwischen fiktionaler Literatur und etwaiger Lizenzen nachspüren zu können, liefert das erste Kapitel einen tentativen Überblick zum Fiktionalitätskonzept mit Stimmen und Ansätzen aus der gegenwärtigen Fiktionsforschung. In ihrem fiktionsexplikativen Beitrag geht Nursan CELIK der grundlegenden Frage nach, was die Vorstellung fiktionaler Rede im Literatursystem bedeutet. Sie legt dar, dass im Zuge der pragmatischen Wende innerhalb der Literaturwissenschaft das Konzept der Fiktionalität sich nunmehr zuvorderst kommunikationspragmatisch und weniger textinhärent äußert. Entsprechend sind es nicht syntaktisch-linguistische, lexikalische, semantische, ontologische oder etwaige andere Merkmale auf der Textebene, die fiktionale Rede signalisieren oder gar konstituieren, sondern vorrangig der kommunikative Status. Dieser lässt sich von der faktualen Rede eindeutig abgrenzen. Aus diesem Grund setzt der Beitrag bei dem sprechakttheoretischen Fiktionalitätsverständnis an. Daran anschließend wird aufgezeigt, dass die Lizenzen literarischer Fiktionschreibung nur aufgrund des sprechakttheoretisch besonderen Status fiktionaler Rede eingefordert werden können: Weil den Regeln und Konventionen der Fiktionspraxis gemäß Autorinnen und Autoren keine echten Behauptungen mit ihren Fiktionen äußern, können *üblicherweise* alle möglichen Inhalte zum Gegenstand fiktionaler Literatur avancieren.

An den kommunikationspragmatischen Status fiktionaler Rede knüpft Frank ZIPFEL mit „Imaginiertes Wissen? Fiktionslizenzen und die Erkenntnislizenz literarischer Narration“ an und geht hierbei einen Schritt weiter, indem er in seinem Beitrag das Erkenntnispotenzial fiktionaler Literatur diskutiert. Zipfel widmet sich der literatur- und fiktionsgeschichtlich bedeutungstragenden und nach wie vor kontrovers diskutierten Frage, wie Fiktionen, die einerseits im Aussagenmodus des So-tun-als-Ob stehen und andererseits zum Teil erfundene Handlungen und Gegenstände darstellen, als Quelle eines Neuwissens auf Seiten der Rezipierenden dienen können. Während Zipfel der Möglichkeit eines *Wissen, dass* qua Fiktion skeptisch gegenübersteht, spricht er fiktionalen Erzählungen die Möglichkeit von Erfahrungswissen (*Wissen, wie es ist*) zu und würdigt für diesen Zusammenhang den in narrativer Hinsicht zentralen Aspekt der *experientiality*.

Dass es sich mit dem Fiktionsstatus und damit einhergehend auch mit den Lizenzen so manch einer literarischen Produktion durchaus kontroverser verhält, sobald in offensichtlicher und verdichteter Weise Realreferenzen stattfinden, führt Daniela HENKE in ihrem Beitrag gebührend aus. Henke präsentiert und diskutiert hybride Erzähltextgenres, denen ein konstitutiver Bezug auf reale Ereignisse und Personen inhärent ist. Ausgehend von ihrer Kritik an der gängigen Dichotomie ‚Fiktionalität und Faktualität‘ behandelt sie den Status von Realreferenzen in hybriden Genres, und dies mit Blick auf die Lizenzurmöglichkeiten, die es bei Mischgenres zu differenzierten gilt.

Während Henkes Beitrag eine nähere Betrachtung hybrider Genres in referenz-theoretischer Hinsicht präsentiert, widmet sich Michael NAVRATIL vornehmlich der Bedeutung zweifellos als fiktiv bestimmbarer Elemente in fiktional-literarischen Darstellungen. Den Ausgangspunkt seiner Überlegungen in „Formen der Erfindung. Zur Typologie und interpretatorischen Relevanz fiktiver Elemente“ stellt die Beobachtung dar, dass sich die Fiktionsforschung seit geraumer Zeit primär auf Realitätsbezüge in Fiktionstexten fokussiert, und darüber die interpretative Funktion und der Stellenwert fiktiver Elemente schnell in Vergessenheit gerät. Um das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion eindeutiger kartieren zu können, legt er eine Typologie fiktiver Elemente vor, die im weiteren Schritt interpretationsimplikativ diskutiert werden. Dabei werden realistische und faktische Elemente in Fiktionstexten ebenso berücksichtigt wie fantastische und kontrafaktische.

Sind mit dem ersten Teil einige gegenwärtig florierende Grundansätze, Forschungstendenzen sowie auch Grenzfälle zu Theorie und Praxis der Fiktion eruiert worden, heißt es im zweiten Teil Schlaglichter auf die Genese und Entwicklung des literarischen Fiktionalitätskonzepts zu werfen. Nicht zuletzt, weil sich Fiktionalität (und damit zusammenhängend das Verhältnis zwischen Fiktion und Lizenz) in literaturgeschichtlicher Betrachtungsweise als moderne Errungenschaft erweist –, „Fiktionalität [nämlich] erscheint als etwas, das in einem historischen Prozess erst ‚erfunden‘ werden muss“ (so Franzen et al. 2018, 7) –, gilt es exemplarisch einige historische Stationen und Entwicklungsstufen nachzuzeichnen. Dabei konzentrieren sich die hierzu versammelten Beiträge ausschließlich auf das Phänomen der Fiktionalität seit der Moderne, d. h. seitdem Fiktionalität das Konzept der Mimesis sukzessive abgelöst hat.

Charlotte COCH setzt in ihrem Aufsatz um 1800 an und macht das erhöhte literarische sowie literatursysteminterne Bewusstsein gegenüber der medialen Faktur von Literatur zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen. Anhand von ausgewählten literarischen Texten, vornehmlich aus der Feder Friedrich Schlegels, legt sie exemplarisch metafiktionale Strategien (so etwa die Leseradressierung) dar, mit denen gezielt rezeptionelle Verwirrungsmomente erzeugt werden. Irritation und Unverständlichkeit auf Seiten der Leserschaft avancieren mithin zum Programm von literarischen Texten wie Schlegels *Lucinde*. Hierbei ist es allen voran die Divergenz zwischen der idealen Leserschaft auf der einen und der empirischen Leserschaft auf der anderen Seite, wodurch sich die Fiktionalitätslizenz solcher Verwirrungslektüren manifestiert.

Florian GASSNER widmet sich in seinem Beitrag „Bürgerliche Zensurfantasiën und das Problem des Pöbels im langen 19. Jahrhundert“ der sogenannten und im gegenwärtigen Diskurs überaus kontrovers diskutierten *Cancel Culture* als ein Verfahren der Lizenzrücknahme, die er jedoch als ein bloß vermeintlich neues Phänomen einstuft. Ausgehend von einer kritisch-historischen Begriffsanalyse verortet Gassner die Ursprünge der öffentlichen *canceling*-Praxis stattdessen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert – und dort vornehmlich als ein rhetorisches Unterdrückungs- und Herrschaftsinstrument der bürgerlichen Eliten und ihrer öffentlichen (Selbst-)Darstellung, mithin als eine „Fortsetzung exklusiver

Tendenzen“. Damit äußert sich *canceling* nun gerade nicht als ein antiliberales und antidemokratisches Mittel, stattdessen als ein Ausdruck kultureller Hegemonie.

Mit „A ‚License to Kill‘ – oder darf Satire alles?“ stellt Gideon STIENING das frühe 20. Jahrhundert in den Blickpunkt und unterzieht die Legitimität der Satire sowie der satirischen Schreibweise einer näheren Betrachtung. Am Beispiel der Causa ‚Kulka-Kraus‘ werden die Schwierigkeiten, die mit der Differenzierung von Satire und Strafrecht verbunden sind, unter besonderer Berücksichtigung der Öffentlichkeit als eine potenzielle Form der vierten Gewalt historisch und kontextsensitiv behandelt. Stiening plädiert dafür, die Frage nach den Lizenzen und der Legitimität der (fiktionalen) Satire immer wieder aufs Neue zu stellen und hierbei die historischen Bedingungen stärker in die Überlegungen miteinzubeziehen. Damit wirft Stiening zugleich auch einen Ausblick auf den gegenwärtigen Umgang mit der Satire als eine Manifestation fiktionaler Kunst.

Das zweite Kapitel schließt Jorge ESTRADA ab mit „Relational Authority, Jurisdiction, and the *captatio benevolentiae* as Metanarrative Device in Fictions by Gautier, Poe, Wilde, Kafka, and Borges“ und richtet somit den analytischen Schwerpunkt gleichermaßen auf literarische Beispiele des frühen als auch späten 20. Jahrhundert. Anhand ausgewählter moderner und postmoderner Literatur wird die seit der europäischen Antike kursierende rhetorische Figur der *captatio benevolentiae* als ein metanarratives Mittel literarästhetischer Gerichtsbarkeit und Autorisierung bestimmt. Auf diese Weise findet laut Estrada eine grundlegende Prägung des Rezeptionspublikums statt, insofern voreilige Annahmen und verkürzte Urteile vermieden werden sollen. Zugleich wird dargelegt, dass die durch das narrative Verfahren der *captatio benevolentiae* erzeugte Selbstlizenz literarischer Fiktionen stets nur eine relationale ist.

Der dritte und letzte Teil (*Rechtsfälle, Normen, Urteile*) nähert sich dem Dürfen fiktionaler Literatur aus juristischer Warte. Für juristische Zusammenhänge ist das Thema der Zensur nämlich nicht minder diffizil. In einem ersten Zugriff lässt sich sicherlich sagen, dass das Recht den Anspruch hegt, soziale Beziehungen normativ zu ordnen. Deshalb muss es qua der originären Aufgabenbeschreibung nötig sein, dass dem Dürfen fiktionaler Texte rechtliche Grenzen auferlegt werden. Wie aber und vor allem wo Grenzziehungsprozesse vonstattengehen, ist abhängig von der je eigenen Rechtskonzeption. Wird das Recht als eine Verwalterin einer bereits bestehenden Freiheit gesehen, oder verhilft das Recht aktiv als Gestalterin der Freiheit zum Durchbruch, indem überhaupt einmal die Voraussetzungen hierfür geschaffen werden? Ist das Recht etwa schlicht ein Mittel der Herrschaft, der sozialen Kontrolle? Daraus folgen unterschiedlich weit reichende Lizenzen des Rechts, selbst in einem Zensurprozess verschieden intensiv den Gegenstand normativ zu strukturieren. Wenn also das Recht auf seine Zensurpraktiken hin befragt wird, dann ergeben sich spannende Fragen und Perspektiven auf diesen Forschungsgegenstand, denen die Beiträge des dritten Teils multiaspektuell nachgehen. Sie nehmen einmal einen eher ethischen Standpunkt ein, fragen nach der tatsächlichen Möglichkeit einer Verletzung durch fiktionale Werke, diskutieren aber auch das Verhältnis zwischen Recht und Literatur, begutachten die

Funktionslogik des Rechts oder zeichnen eine Genealogie des Verhältnisses von fiktionaler Literatur und Gerichtsentscheidungen nach. Es geht dabei stets darum, wann und wie das Recht oder auch andere Systeme ein Urteil generieren und damit die Dürfensmodalitäten eines Gegenstandes regulieren.

Den Aufschlag zum dritten Teil macht Nikola ROSSBACH mit „so gut wie geschehen“? Überlegungen zu Zensur, Literaturprozessen und Ehrverletzung durch literarische Fiktion“. Während vor Gericht die Kunstfreiheit primär unter dem Gesichtspunkt einer potenziellen Persönlichkeitsrechtsverletzung betrachtet wird, fokussiert sich Roßbach auf die Möglichkeit einer Ehrverletzung qua literarischer Fiktion. Hierfür wird dem Zensurbegriff historisch als auch analytisch nachgegangen und im Anschluss die fundamentalen Unterschiede zwischen einer obrigkeitsstaatlichen Zensur einerseits und Abwägungsentscheidungen zwischen der Kunstfreiheit und dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht andererseits herausgearbeitet. Die Ergebnisse haben ihrerseits Auswirkungen auf die Frage, inwieweit fiktive Gegenstände auf real existierende Gegenstände referieren können.

Um das Verhältnis zwischen Kunstfreiheit und dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht geht es auch im Beitrag von Daniel ARJOMAND-ZOIKE. In diesem wird jedoch der Blick darauf gerichtet, wie das Recht mit der Literatur umgeht, also welches Verhältnis zwischen beiden Systemen aus der Warte des Rechts besteht. Arjomand-Zoike setzt den Fokus primär auf die seit der *Causa Esra* kursierende rechtsdogmatische Figur der Fiktionalitätsvermutung, deren rechtliches Zustandekommen im ersten Schritt nachgezeichnet wird. Im zweiten Schritt argumentiert Arjomand-Zoike dafür, die vom Bundesverfassungsgericht aufgestellte Fiktionalitätsvermutung, die allen literarisch-narrativen Kunstwerken zunächst zukommt, als eine juristische Lizenzur zu verstehen. Zugleich stellt er fehlende Stringenz in begrifflicher sowie konzeptueller Hinsicht fest, was die Fiktionalitätsvermutung in der Summe als ein noch ausbaufähiges gerichtliches Verfahren sichtbar werden lässt.

Aus einer nochmals stärker rechtstheoretischen Perspektive stellt Thomas GUTMANN mit seinem Beitrag „Die rechtliche Autonomie der Literatur“ die Eigenlogik der Justiz im Umgang mit Literatur (sowie Kunst insgesamt) in den Vordergrund. Denn das Recht ist als Konsequenz liberaler Rechtstheorie dazu berufen, Rechtskonflikte in Lizenzurprozessen in einen Ausgleich zu bringen. Dies setzt sich auch im Recht selbst fort. So ist das Verfassungsrecht gehalten, den Schutzbereich der Kunstfreiheit weit zu ziehen, jedoch gleichzeitig in einem Konfliktfall mit dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht diesen Konflikt zu moderieren und daraus Folgerungen für die Dürfensmodalitäten grundgesetzlicher Freiheiten zu ziehen. Gutmann betont, dass das Recht stets seinen eigenen Funktionslogiken folgen muss. Deshalb gilt es, intrikate Abwägungsüberlegungen nicht auf literaturwissenschaftliche Sachverständige auszulagern.

Hans J. LIND zeichnet in seinem Beitrag „Quod licet Iovi, non licet bovi? – Zu den Gesetzen der Fiktion in Literatur und Recht von Klaus Mann bis Maxim Biller“ eine Genealogie der rechtlichen Beurteilung von fiktionalen Texten in der deutschen Nachkriegsrechtsprechung nach. Diese nimmt Lind zum Anlass, über das Verhältnis von Recht und Literatur nachzudenken. Beide Systeme unter-

scheiden sich in gradueller Weise durch ihre unterschiedlichen Autoritäten. Dabei betrachtet er das Verhältnis als derart gestaltet, dass zwar einerseits ein rechtlicher Lizenzurprozess stattfindet, das Recht jedoch über die Ausgestaltung des Schutzbereichs der Kunstfreiheit wiederum beeinflusst wird. So hat die Literatur Zugang zu den externen rechtlichen Lizenzurprozessen. Diese Verworrenheit der Lizenzurpraktiken wird durch Genres wie die Autofiktion, so Linds Einschätzung, nur noch gesteigert.

Abschließend fragt Eileen JOHN mit „Law, Fiction, and Moral Standing“ nach den Voraussetzungen und Gemeinsamkeiten moralischer, juristischer und fiktionaler Urteile. Auf der Suche nach einem übergreifenden Urteilsmodell überführt sie die Rechtsfigur des *standing* aus dem US-amerikanischen Recht in einen ethischen sowie anschließend in einen fiktionalen Kontext. Das *standing* (ursprünglich als Bezeichnung für rechtliche Bedingungen, unter denen eine Klage erhoben werden kann) setzt das wie auch immer ausgestaltete persönliche Interesse an der Rechtsentscheidung voraus. Wenn also dem rechtlichen *standing* ein Eigeninteresse inhärent ist, warum, so John, soll dies nicht auch in anderen Kontexten der Fall sein? Bezogen auf fiktionale Werke ließe sich zunächst vermuten, dass Leserinnen und Leser aufgrund des fiktiven Inhalts das Dargestellte nicht in Beziehung setzen zum eigenen Standpunkt, stattdessen die gelieferte diegetische Perspektive übernehmen. Jedoch zeichnet John anhand von Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* (2015) nach, dass auch Fiktionstexte ein *standing* insofern verlangen, als dass auf experimentelle Weise praktisch-ethische Handlungsmöglichkeiten erprobt werden, die zur Reflexion, mithin zur Revision eigener Interessen und Standpunkte anregen können.

Die einzelnen Beiträge des Bandes gehen auf eine Tagung im Juli 2021 zurück, die aufgrund der Corona-Pandemie leider nicht in Münster, sondern per Videokonferenz stattfand. Für die Bereitschaft sich auf das Tagungsthema sowie auch auf dieses Format einzulassen, danken wir allen Beiträgerinnen und Beiträgern. Für die Unterstützung bei der Durchführung der Tagung sowie der Einrichtung der Beiträge sei an dieser Stelle Dorit Neumann, Aditi Kulkarni und Jessica Sanfilippo-Schulz nachdrücklich gedankt.

Münster, im September 2022

Nursan Celik, Daniel Arjomand-Zoike, Eric Achermann

---

## Literatur

- Abell, Catharine. 2020. *Fiction. A Philosophical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Augsberg, Ino. 2023. Ver-Gegenständlichung. Zum Kunstbegriff des Grundgesetzes. In *Literatur und Recht: Materialität. Formen und Prozesse gegenseitiger Vergegenständlichung*. Hrsg. Eric Achermann et al., Berlin: J. B. Metzler [i. D.].
- Arjomand-Zoike, Daniel, und Nursan Celik. 2023. Zur Einführung. In *Literatur und Recht: Materialität. Formen und Prozesse gegenseitiger Vergegenständlichung*. Hrsg. Eric Achermann et al. Berlin: J. B. Metzler [i. D.].

- Bacon, Francis. 1974 [1605]. *The Advancement of Learning and New Atlantis*. Hrsg. Thomas Case. London: Oxford University Press [Repr.].
- Blume, Peter. 2004. *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Erich Schmidt.
- Bunia, Remigius. 2007. *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Erich Schmidt.
- Cohn, Dorrit. 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Eco, Umberto. 1994. *Six Walks in the Fictional Woods. Charles Eliot Norton Lectures 1993*. Cambridge MA: Harvard University Press. Deutsche Ausgabe: Eco, Umberto. 1994. *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Harvard-Vorlesungen (Norton Lectures 1992–93)*. Übers. B. Kroeber. Wien: Carl Hanser.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London: Routledge.
- Franzen, Johannes. 2017. Ein Recht auf Rücksichtslosigkeit. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität. In *Faktualität und Fiktionalität*. Hrsg. Marcus Willand, 31–48. Hannover: Wehrhahn.
- Franzen, Johannes, et al. 2018. Geschichte der Fiktionalität. Zur Einführung. In *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*. Hrsg. dies., 7–18. Baden-Baden: Ergon [Nomos].
- Franzen, Johannes. 2021. Ich bin nicht so, wie alle Welt vermutet. In FAZ vom 28. Juli 2021. <https://www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/cat-person-von-kristen-roupenian-debatte-um-fakten-und-fiktion-17455843.html> [aktualisiert am 31. Juli 2021]. Zugegriffen: 15. Mai 2022.
- Frege, Gottlob. 1969 [1914]. Logik in der Mathematik. In *Nachgelassene Schriften*. Hrsg. Hans Hermes, Friedrich Kambartel und Friedrich Kaulbach, 219–270. Hamburg: Meiner.
- Gaut, Berys. 2014. Die ethische Kunstkritik. In *Gut und schön? Die neue Moralismusdebatte am Beispiel Dostoevskijs*. Hrsg. Sabine A. Döring et al., 59–80. Paderborn: Brill/Wilhelm Fink.
- Greaney, Michael. 2006. *Contemporary Fiction and the Uses of Theory. The Novel from Structuralism to Postmodernism*. London: Palgrave Macmillan.
- Harshaw, Benjamin. 1984. Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework. *Poetics Today* 5(2): The Construction of Reality in Fiction: 227–251.
- Kirste, Stephan. 2017. Literatur und Recht. In *Handbuch Rechtsphilosophie*. Hrsg. Eric Hilgendorf und Jan C. Joerden, 315–327. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Klauk, Tobias, und Tilmann Köppe, 2014. Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. dies., 3–31. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Konrad, Eva-Maria. 2014. *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*. Münster: mentis.
- Lamarque, Peter, und Stein Haugom Olsen. 1994. *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon.
- Martens, Gunther. 2020. Fiktionalität und Gattungen. In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Hrsg. Lut Missinne, Ralf Schneider und Beatrix van Dam, 231–253. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Missinne, Lut, Ralf Schneider und Beatrix van Dam. Einleitung. 2020. In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Hrsg. dies., 3–49. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Rauterberg, Hanno. 2018. *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Ryan, Marie-Laure. 1980. Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure. *Poetics* 8:403–422.
- Schmücker, Reinold. 2001. Funktionen der Kunst. In: *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Hrsg. Bernd Kleimann und ders., 13–33. Darmstadt: WBG.
- Stecker, Robert. 2012. Literature as Thought. In *Understanding Fiction. Knowledge and Meaning in Literature*. Hrsg. Jürgen Daiber et al., 11–25. Münster: mentis.

- Wittreck, Fabian. 2013. Art. 5 Abs. 3 (Kunst). In *Kommentar zum Grundgesetz, Bd. I*. Hrsg. Horst Dreier. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Wolff, Fabian. 2019. Ein Ärgernis, eine Beleidigung, ein Vergehen. In *Süddeutsche Zeitung* online vom 12. Januar 2019. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/takis-wuerger-stella-goldschlag-rezension-buchkritik-1.4282968>. Zugegriffen: 15. Mai 2022.



---

# Grundlagen, Ansätze, Grenzen



# Fiktionale Rede. Prolegomena zu einem grundlegenden Konzept

Nursan Celik

## 1 Grundansätze zur fiktionalen Rede

Bereits ein erster, ungefilterter Blick in die Fiktionalitätsforschung lässt eine Vielzahl an Ansätzen zum Phänomen der Fiktionalität erkennen: Fiktionalität erscheint im literaturwissenschaftlichen Diskurs als ein zentrales Konzept, das je nach fiktionstheoretischem Couleur entweder produktionsorientiert (a), produktorientiert (b), rezeptionsorientiert (c) oder institutionell (d) bestimmt wird (vgl. zu dieser Einteilung Klausnitzer 2008, 218). Wer eine produktionsorientierte Fiktionstheorie vertritt, verlagert die Deutungshoheit hinsichtlich der Frage nach Fiktionalität, oder eben Nicht-Fiktionalität, auf die textproduzierende Autorin oder den Autor. Demnach ist allein die autoriale Intention, einen fiktionalen Text zu produzieren, konstitutiv für Fiktionalität respektive für fiktionale Rede. Als exemplarisch hierzu dienen allen voran sprechakttheoretische Ansätze (u. a. John R. Searle), die im Kern fiktionale Rede als nicht-behauptende Rede (nicht-assertorische Sprechakte) verstehen.

Grundlegend anderer Ansicht sind produktorientierte Zugriffsweisen, die Fiktionalität als ausschließlich textimmanente und auch nur ausgehend von der Textstruktur lokalisierbare Eigenschaft bestimmen. Hierunter lassen sich typischerweise narratologische Fiktionstheorien wie diejenige Dorrit Cohns (Fiktionalität unter anderem als Erzählebenen-Phänomen auf der narrativen Ebene, das selbst-referenziell verfährt; vgl. Cohn 1999) einsortieren. Aber auch die viel

---

N. Celik (✉)

Universität Münster, Münster, Deutschland

E-Mail: [ncelik@uni-muenster.de](mailto:ncelik@uni-muenster.de)

rezipierte Fiktionstheorie Käte Hamburgers (vgl. 1994), die um syntaktisch-linguistische Aspekte forciert ist, gehört zu den produktorientierten Ansätzen (b). Hierzu zähle ich auch semantische Theorien wie diejenige Gottfried Gabriels, die fiktionale Texte als ohne Anspruch auf Referenzialität definieren. Unverkennbar sind auch jene Fiktionstheorien produktorientiert, die textweltorientiert und somit ontologisch argumentieren und fiktionale Welten als erfunden und von unserer verschieden bis hin zu gänzlich eigenständig auffassen.

Eine andere Perspektive bieten Theorien an, die die Rolle von Rezipierenden (c) als zentral für eine jede Fiktion erachten. So geht etwa Kendall Walton von der fiktionalen Praxis als einem *Make-Believe*-Spiel aus, das wesentlich von der Einstellung der Rezipierenden zum jeweiligen Text abhängt.

In dem von Peter Lamarques und Stein Haugom Olsens Schriften entwickelten institutionellen Ansatz (d) schließlich wird eine Synthese aus (a) und (c) (vgl. Klausnitzer 2008, 218) entwickelt, diese jedoch mit der wichtigen Ergänzung der Fiktionspraxis als eine regelgeleitete soziale Praxis versehen.

Die diversen Zugriffsweisen auf dieses grundlegende, aber zugleich herausfordernde literaturwissenschaftliche Konzept ließen sich auch mit der Unterscheidung von fiktionaler Rede entweder als ein *ex-ante*-Konzept oder aber als ein *ex-post*-Konzept kartieren. Vertreterinnen und Vertreter der ersten Position gehen von der Annahme aus, dass die Eigenschaft ‚Fiktionalität‘, bzw. in adjektivierter Variante ‚fiktional‘, eine textimmanente sei, die sich ausschließlich innerhalb des Rahmens eines literarisch-fiktionalen Textes ausfindig machen lässt, wie es charakteristisch für produktorientierte Ansätze ist. Davon ausgehend, dass es fiktionalitätskonstitutive textförmige Merkmale gibt, liegt dem ersten Ansatz die Annahme zugrunde, dass Fiktionalität sich im Voraus bestimmen ließe.

Weitaus häufiger sind im gegenwärtigen Diskurs jedoch pragmatische Positionen, die einen *ex-post*-Zugriff vertreten: Bei diesen wird Fiktionalität zumeist als nachgängige, jedenfalls nicht genuin textinhärente Eigenschaft verstanden, die von diversen, textunabhängigen Faktoren abhängt, so wie es besonders deutlich in rezeptionsorientierten wie auch institutionellen Ansätzen zutage tritt. Hierbei kann der Bestimmungsversuch von Fiktionalität zunächst mit der schlichten Antwort *ad acta* gelegt werden, dass Fiktionalität die Eigenschaft von Medien bezeichnet, die fiktional sind (Klauk und Köppe 2014, 3). Bei dieser zirkulären Definition stellt sich jedoch die Anschlussfrage, was denn ein Medium zu einem fiktionalen macht, was also das Kernkriterium der Eigenschaft ‚fiktional‘ ist, weshalb in diesem Beitrag ein Versuch unternommen wird, fiktionale Rede und ihre Funktionsweise in den Grundzügen zu kartieren.

Um potenzielle begriffliche Verwirrungen vorzeitig zu eliminieren, gilt es zunächst den Unterschied zwischen ‚Fiktionalität‘ einerseits und ‚Fiktivität‘ andererseits darzulegen – beiderseits Begriffe, die im Kontext fiktionaler Rede respektive in Bezug auf fiktionale Literatur zuhauf auftreten, dabei aber durchaus Unterschiedliches ausdrücken. Unter ‚Fiktionalität‘ sei eine Eigenschaft der Darstellung eines jeweiligen Mediums oder auch schon komplexer sprachlicher Einheiten wie Sätze gemeint, wodurch wir es mit einer Eigenschaft auf der Makroebene (etwa eines literarisch-fiktionalen Textes) zu tun haben. ‚Fiktivität‘

hingegen bezeichnet eine Eigenschaft des Dargestellten, präziser: die Eigenschaft des Dargestellten als erfunden, und ist somit auf der Mikroebene anzusiedeln. Demnach besteht Fiktionalität (die Darstellung selbst betreffend) beispielsweise dort, wo – um im hier relevanten Feld zu bleiben – literarische Texte als fiktional aufzufassen sind. Fiktivität meint dann schließlich, dass die Figuren und Gegenstände, kurz: die Entitäten, eines jeweiligen Mediums außerhalb dessen nicht existieren. Konziser und mit Wolfgang Künne gesprochen, kann ‚fiktional‘ als semiotisches und ‚fiktiv‘ schließlich als ontologisches Prädikat paraphrasiert werden (Künne 1995, 141). Das eine gibt Aufschluss über das *Wie*, das andere Aufschluss über das *Was* einer fiktionalen Darstellung.

Während die Ebene der Fiktivität, von ontologisch-philosophischen Debatten hinsichtlich des Status fiktiver Entitäten mal abgesehen, im literaturwissenschaftlichen Kontext weitgehend unproblematisch zu bestimmen ist, verhält es sich mit der Fiktionalität und der dieser zugrundeliegenden fiktionalen Rede vergleichsweise konturarm. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Fiktionalität einem weit verbreiteten Verständnis nach sich als diskursiver Modus der Darstellungsebene nicht ausgehend vom Text bestimmen lässt. Infolgedessen lässt sich seit Ende des 20. Jahrhunderts ein Boom an Abhandlungen verzeichnen, die sich dezidiert an einen Bestimmungsversuch von Fiktionalität heranwagen (vgl. Klauk und Köppe 2014; Konrad 2014; Missinne et al. 2020). Dieser Schwerpunkt auf das komplexe Konzept der Fiktionalität ist nicht zuletzt ausgehend von der pragmatischen Wende in den Literaturwissenschaften entstanden, die grundlegende Konzepte wie die der Literatur und Literarizität und den Textbegriff überhaupt weg von einem engen hin zu einem nunmehr eher weit gefassten Verständnis gerückt hat.

---

## 2 Erste Definitionsversuche

Im Zuge der pragmatischen Wende mindestens innerhalb der Literaturwissenschaften – ob hier schon von einem Fleck’schen Paradigmenwechsel die Rede sein kann, sei offengelassen – scheinen sich sprechakttheoretische Fiktionsansätze besonders großer Anhängerschaft zu erfreuen. Worin die Souveränität eines sprechakttheoretischen Fiktionsansatzes im Vergleich zu diversen anderen Zugriffsweisen liegt, sei zunächst mittels Fiktionsdefinitionsversuchen nicht-sprechakttheoretischer Provenienz demonstriert.

Wo beispielsweise der Fingierungsaspekt von Fiktionen ins Zentrum gerückt wird, ließe sich fiktionale Rede etwa wie folgt bestimmen:

Definition I: Fiktionale Rede ist Rede schriftlicher oder mündlicher Ausprägung, die von Erfundenem handelt.

Diese Definition entspricht typischerweise ontologischen und Textwelt-zentrierten Ansätzen als eine Ausprägung produktorientierter Fiktionsansätze. Ausgangspunkt eines solchen Bestimmungsansatzes ist die weit verbreitete Annahme, wonach

zwischen Fiktion und Wirklichkeit ein dichotomes Verhältnis bestünde. Für diese innerhalb wie auch außerhalb der Forschung durchaus häufig vorfindbare Position können etwa etymologische Gründe herangezogen werden: Der Wortstamm ‚Fiktion‘ führt nämlich zurück auf das lateinische  *fingere* , das über ein weites Bedeutungsspektrum zwischen ‚erfinden‘, ‚einbilden‘, ‚formen‘ und ‚modellieren‘ verfügt.<sup>1</sup> Allerdings hat primär der Aspekt des Erfindens Eingang in das literaturwissenschaftliche und alltagssprachliche Gedächtnis finden können. Entsprechend nennt man häufig schlicht dasjenige fiktiv, das erfunden ist und fiktional dasjenige, das sich diskursiv auf jenes Fiktive bezieht und es zur Darstellung bringt. Das Primat der Erfundenheit wie es auch im Fiktionsbegriff und dessen Ableitungen dominierend hervortritt, wird in der Definition I somit sichtbar aufgegriffen und zum konstitutiven Kriterium deklariert. Ein solcher Ansatz liegt zunächst auch nahe, wird der Fiktionsbegriff doch vornehmlich auf kreative Praktiken mit entsprechend großer Fingierungsdichte wie der Literatur angewandt. Um nicht voreilig zu wirken, sei die genannte Definition im Folgenden auf ihre Tauglichkeit hin überprüft. Damit diese als allgemeingültige Definition fiktionaler Rede einer Überprüfung standhalten kann, muss sie entsprechend auf jeden fiktionalen Text anwendbar und zutreffend sein.

Für den Evidenztest lässt sich Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* (ungar. *Sorstalanság*) heranziehen: Der 1975 zunächst im Ungarischen, wenige Jahre später auch im Deutschen erschienene Roman gilt allgemein hin nicht nur als ein bedeutsames literarisches *Erzeugnis* des 20. Jahrhunderts (so wurde der Autor für sein Gesamtwerk dann auch mit dem Literaturnobelpreis 2002 honoriert), sondern darüber hinaus auch als zentrales literarisches *Zeugnis* (vgl. u. a. Michaelis 2013, 85) – und das trotz Fiktionsstatus. Der naive Blick auf das Holocaust-Verbrechen durch den fiktiven jüdischen Jungen mit dem Namen *György Köves* erfährt neben der formal-stilistischen Raffinesse trotz des fast ausnahmslos fiktiven Personenensembles ein großes Echo in der Rezeption, was durch den informativen Gehalt hinsichtlich der Gräueltaten in den Arbeits- und Konzentrationslagern des NS-Regimes zusätzlich verstärkt wird. Allerdings würde wohl kaum jemand den Roman auf die Funktion eines Reportage- oder Dokumentarwerkes reduzieren, obwohl der Großteil der Handlung aus dem eigenen Erleben und Erleiden des Autors hervorgegangen sein dürfte. Fiktionale Verarbeitungen des Holocausts können zwar schnell als eine extreme Zerreißprobe des Fiktionstestes fungieren, doch muss eine adäquate Definition fiktionaler Rede auch diese bestehen. Es zeigt sich also, dass der grundlegende Handlungsrahmen im *Roman eines Schicksallosen* dem weitestgehend fiktiven Personal ungeachtet in seiner Rahmenhandlung mindestens rudimentär nicht als von Erfundenem handelnd beschrieben werden kann. So wird mehrfach und explizit über Auschwitz, Buchenwald, Bergen-Belsen und andere

---

<sup>1</sup> Dies lässt erkennen, dass, wie einige zurecht betonen, der Fiktionsbegriff bereits im antiken Mimesisbegriff enthalten ist. Siehe dieser These zustimmend u. a. Klinkert (2011, 124); vgl. hierzu außerdem Prendergast (1986); Petersen (2000).