

Lukas R.A. Wilde

Fiktion

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Fiktion, (Nicht-)Fiktivität und (Nicht-)Fiktionalität

Theorien der Fiktion haben sich lange Zeit allein auf literarische Werke bezogen und die bildenden Künste gar nicht oder allenfalls beiläufig zur Kenntnis genommen.¹ Dies gilt auch umgekehrt: Der Begriff der »Fiktion« spielt in bildtheoretischen Ansätzen eine zumeist eher untergeordnete, in jedem Fall aber höchst widersprüchliche Rolle. Besonders deutlich zeigt sich dies in der Diskussion des fotografischen Bildes, dem etwa von Roger Scruton eine generelle »fictional incompetence« (SCRUTON 2006: 25) unterstellt worden ist. Die Vorstellung einer fotochemisch erzeugten Spur, eines indexikalisch garantierten »Es-war-so-gewesen« (vgl. BARTHES 1981: 76), hält sich hartnäckig. Dabei versperrt eine Fixierung auf diesen Index nicht nur den Blick auf viele fiktionale Einsatzmöglichkeiten des fotografischen Bildes.² Auch viele dokumentarische Praktiken können so nicht adäquat erfasst werden: Im *historical re-enactment* etwa

¹ Vgl. zur Einordnung KLAUK/KÖPPE 2014]; ENDERWITZ/RAJEWSKY 2016; BUNIA 2020.

² »Es ist leicht vorstellbar, einerseits einen fotografisch aufgenommenen, mit realen Schauspielern gedrehten Film und andererseits einen komplett gezeichneten Film zu machen, die Einstellung für Einstellung die gleiche fiktionale Geschichte erzählen« (SCHRÖTER 2020: 502).

können auch *nachgestellte* Fotos unproblematisch nicht-fiktional eingesetzt werden (vgl. WILDE 2019a). Von den technischen Eigenschaften eines Bildmediums auf dessen Einsatzmöglichkeiten für fiktionale oder nicht-fiktionale Zwecke zu schließen ist also grundsätzlich verkürzend, wie Jens Schröter (2016a) wohl am deutlichsten herausgearbeitet hat.



Abb. 1:
Eine Abbildung eines ›klassischen‹ fiktiven Gegenstands, des Einhorns, nach Konrad Gensler: *Historiae animalium*, 1551.
Quelle: Wikipedia Commons: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Historiae_animalium_1551_De_Monocerote.jpg

Aus all diesen Gründen sollte der Begriff der »Fiktion« bildtheoretisch höchst interessant sein. Eine umfassende Diskussion taucht überraschenderweise aber innerhalb von Oliver Scholz' (SCHOLZ 2004), Börries Blankes (BLANKE 2003), oder Klaus Sachs-Hombachs (SACHS-HOMBACH 2003) Modellen der Bildkommunikation gar nicht auf (vgl. aber etwa LOPES 1996: 197-208). Dies scheint durchaus typisch; weiter unten sollen die Gründe dafür systematischer herausgearbeitet werden.³ Der Ausdruck spielt in bildwissenschaftlichen Ansätzen eine überwiegend wahrnehmungstheoretische Rolle im Umkreis der Ähnlichkeitsdebatten. Scholz spitzte diese in seinem sogenannten »Meisterargument«

³ Für Überblicke über den Forschungsstand zu piktoraler »Fiktion« vgl. PODRO 1983; RYAN 2009; WENNINGER 2014.

(SCHOLZ 1999: 33) gegen die Ähnlichkeitsthese wie folgt zu: Einem »Gegenstand«, der gar nicht existiere (wie ein Einhorn, Abb. 1), könne auch nichts ähnlich sein. Demgegenüber wurden *internalisierte Ähnlichkeitsbegriffe* geltend gemacht: Wir kennen Pferde und wir kennen Hörner, also können wir uns Einhörner vorstellen – und diese auch »in« Bildmedien sehen (vgl. SACHS-HOMBACH 2005). Oder in den Worten von Dominic Lopes: »The acquisition of recognition abilities for fictive objects largely parallels the acquisition of recognition abilities for actual objects« (LOPES 1996: 206). Löst dies in gewisser Weise ein Wahrnehmungsproblem, so lässt es doch die gewichtigere Frage unbeantwortet, wann eine ganz und gar *alltägliche* bildliche Darstellung nun etwas mit Fiktion zu tun hat und was mit dieser Unterscheidung für eine Kommunikations- und Zeichentheorie des Bildes auf dem Spiel steht.

Wurde »Fiktionalität« zunächst lange als ein rein sprachliches bzw. literarisches und allenfalls philosophisches Problem behandelt, lässt sich der Begriff mittlerweile als ein transmediales Konzept erachten, das in verschiedenen Einzelmedien (wie Filmen, Fernsehserien, Comics oder auch Computerspielen) unterschiedlich realisiert werden kann. Wichtige transmediale Fiktionalitätstheorien stammen etwa von Gregory Currie (CURRIE 1990), Kendall L. Walton (WALTON 1993) oder Frank Zipfel (ZIPFEL 2001). Wie aber Jan-Noël Thon (THON 2014) und Jens Schröter (SCHRÖTER 2020) feststellen, entsteht in solchen einerseits häufig eine Kluft zwischen den medienspezifischen Einzelstudien und dem transmedial verstandenen Überbau der Fiktion; darüber hinaus suchen sich transmediale Fiktionstheorien zumeist in irgendeiner Weise von leitenden Paradigmen der *Literaturwissenschaft* abzuwenden, wodurch die medienwissenschaftlich relevanten Spezifika *bestimmter* anderer Einzelmedien oft unthematisiert bleiben. Auch aus diesen Gründen bleibt ein überzeugender integrativer Entwurf *bildlicher* Fiktionstheorien immer noch ein schmerzliches Desiderat.

Wie auch immer eine solche Fiktionstheorie des statischen Bildes aussehen könnte, sie müsste zwischen zwei unterschiedlichen begrifflichen Traditionen vermitteln. Der ersten Position zufolge kann der Unterschied zwischen *Fiktion* und *Nicht-Fiktion* anhand der (zumeist als geklärt vorausgesetzten) *Ontologie* der dargestellten Gegenstände, also semantisch bzw. referenziell, festgestellt werden. Einer zweiten Tradition zufolge handelt es sich um verschiedene *Diskurstypen* oder *Verwendungsweisen* von Zeichen, also um pragmatische Faktoren. Letzterer Ansatz ist für die Theoriebildung zweifellos der wichtigere, da sich der semantische häufig auf ihn zurückführen lässt. Als »fiktiv« ließen sich demzufolge alle Gegenstände verstehen, die in *fiktionalen* Texten dargestellt werden. Fiktionale Texte wiederum unterscheiden sich von nicht-fiktionalen dadurch, dass ihre Produzent*innen keinen *Anspruch* darauf erheben, dass die dargestellten Gegenstände wirklich existieren – was sich häufig nur aus der konkreten Verwendung, Rahmung oder Auszeichnung heraus erschließen lässt, nicht aus werkinternen Faktoren. Diese begriffliche Doppelperspektive führt zu einigen interessanten Paradoxien. Nach Stephan Packard generiert Fiktion so einerseits – positiv gewendet – stets ein *Mehr*, »weil ein Text zum Beispiel eine weitere Welt schafft und referenziert als nur die eine, in der wir

demnach leben« (PACKARD 2020: in Vorb.). Negativ gewendet leistet ein fiktionaler Text so andererseits aber auch *weniger*, »weil er zum Beispiel Verpflichtungen und Konsequenzen nicht akzeptiert, die faktuale Texte mit sich bringen« (PACKARD 2020: in Vorb.). Disziplinübergreifend hat es sich bewährt, beide Ansätze nicht gegeneinander auszuspielen, da sie ganz verschiedene Probleme behandeln. Die Unterscheidung ›fiktiv‹ vs. ›nicht-fiktiv‹ bezieht sich demnach auf *die Ebene des Dargestellten*, die Unterscheidung ›fiktional‹ vs. ›nicht-fiktional‹ auf *die Ebene der Darstellung*:

In diesem Sinne lässt sich also z.B. von fiktionaler Rede, von einem fiktionalen Diskurs, von fiktionalen Texten, Filmen usw. Sprechen, während sich ›fiktiv‹ auf Gegenstände, auf fiktive Entitäten bezieht (RAJEWSKY/ENDERWITZ 2016: 1f.).

Der Terminus ›nicht-fiktional‹ stellt eine differenziertere Alternative zu ›faktual‹ dar, da mit Letzterem zumeist bereits ein Urteil impliziert ist, dass die als nicht-fiktional *ausgegebene* Darstellung auch tatsächlich zutreffend ist; in fehlinformierten oder täuschenden Berichten ist dies aber nicht der Fall, sie wären immer noch *nicht-fiktional* – aber eben nicht *faktual*. Der etwas unspezifische Ausdruck ›Fiktion‹ hingegen kann mit Stephan Packard als Dachbegriff für ein jedes Phänomen verwendet werden, »das vorliegt, wenn Fiktionales in dieser Weise als Referenz auf Fiktives verstanden wird« (PACKARD 2016: 125). Wir haben es also mit *Fiktion* zu tun, wenn Fiktionalität und Fiktivität zugleich vorliegen. Zunächst sollten beide Bereiche aber getrennt voneinander betrachtet werden, um sie jeweils auf ihre Schnittstellen – und Spannungen – zur Bildtheorie hin zu befragen.

2. (Nicht-)Fiktivität als Frage der Semantik

Betrachtet man das Problem der Fiktivität genauer, so stellt man fest, dass es keinesfalls unstrittig ist, ob auf Fiktives überhaupt Bezug genommen – also referenzialisiert – werden kann. Auch lassen sich anhand des sogenannten »Napoleon-Problems« (vgl. ZIPFEL 2001: 90-103) sehr unterschiedliche Positionen beziehen, inwiefern die Darstellung einer *graduell* fiktionalisierten realen Person (in einem historischen Roman wie Lew Tolstois *Krieg und Frieden*, 1869) als kategorial andere Operation angesehen werden muss als die wahrheitsgemäße Beschreibung einer Person gleichen Namens in einer Reportage.⁴ In jedem Fall aber scheint das Problem der Fiktivität *immer* in irgendeiner Weise an das Problem der Referenzialität gebunden. Dorrit Cohn bezeichnete fiktionale Texte beispielsweise stets als »non-referential« (COHN 1999: 9). Insbesondere in analytisch-philosophischen Ansätzen überwiegt die Ansicht, dass fiktive Gegenstände (ebenso wie fiktive Welten oder Figuren) schlicht *gar nicht* existieren (vgl. etwa KÜNNE 1983 oder SAINSBURY 2010). Die Unterscheidung zwischen ›Fiktivität‹ und ›Nicht-Fiktivität‹ würde demnach zugleich mit der Klärung der Bezugnahme getroffen. Ein Bild von Napoleon hätte als Bezugsgegenstand eben

⁴ Vgl. die Diskussion aktueller Beispiele wie Abbildung 2 in JUNG/WILDE 2020.

die reale Person Napoleon; ein Bild eines fiktiven Gegenstands hingegen wäre in dieser Hinsicht ›leer‹ und würde eine ›Null-Denotation‹ aufweisen (vgl. GOODMAN 1969: 21; SCHOLZ 2004: 30-34). In den Worten von Lopes könnte man zusammenfassen: »A fictive picture is one whose subject does not exist« (LOPES 1996: 197). Gleichzeitig gesteht Scholz fiktionalen Bildern aber selbstredend doch »wiedererkennbare Themen oder Sujets« zu (SCHOLZ 2004: 30), auf die in irgendeiner Weise dennoch ein Bezug hergestellt werden muss (vgl. WILDE 2018: 164-213).



Abb. 2:

Ein graduell fiktionalisierter Barack Obama interagiert dank digitalen Effekten mit der Welt von Sam Esmail's *Mr. Robot*. Auf wen wird mit diesem Bild Bezug genommen?

Quelle: *Mr. Robot* (USA Network), S02 E01 (2015)

Diese Annahmen ließen sich zwar noch in erheblichem Maße verkomplizieren, wenn man die Rolle unterschiedlicher Darstellungsstile mit einbezieht (vgl. hierzu etwa RYAN 2009); dessen aber ungeachtet, steht eine jede referenzielle Herangehensweise vor dem Problem, immer an bereits semantisch interpretierten Bildverwendungsweisen ansetzen zu müssen, in denen die pragmatisch erschlossene Referenzialität als geklärt gelten kann. Damit kommt ›Fiktivität‹ (oder ›Nicht-Fiktionalität‹) zwangsläufig ein kontingenter Status zu, der nicht unbedingt Teil eines ersten Verstehens- und Interpretationsprozesses sein kann oder muss. Häufig *kann* dieser Status wohl auch gar nicht entschieden werden, wenn piktoriale Bezugnahmen vom jeweiligen Verwendungskontext des entsprechenden Artefakts abhängen. Im Verstehen einer dargestellten Situation macht es demgegenüber zunächst keinen Unterschied, ob sich später

herausstellen sollte, dass diese *auch* zur Bezugnahme auf eine reale Situation verwendet werden kann oder soll. Was noch entscheidender ist: Um solche begleitenden Urteile überhaupt fällen zu können, muss ein Verstehen der dargestellten Situation in den meisten Fällen bereits vorausgesetzt werden können. Thon betont daher mit Bezug auf den Filmwissenschaftler Edward Branigan, was in der kognitiven Narratologie lange eine »standard position« (THON 2016: 67) darstelle: »[O]ur ability to *understand* a narrative [...] is distinct from our *beliefs* as to its truth, appropriateness, plausibility, rightness, or realism« (BRANIGAN 1992: 192; Herv. im Orig.). Inwiefern etwa monoszenische Einzelbilder überhaupt *narrativ* sein können, bleibt zwar weiterhin umstritten, doch dürfte die vorige Feststellung auch für nicht-narrative piktoriale Darstellungen gelten (etwa rein topologische Darstellungen).



Abb. 3:

Um zu entscheiden, ob es sich um *fiktive* oder *nicht-fiktive* Kinder handelt, bräuchte es kontextrelativer Verankerungen: In welcher Situation und zu welcher Zeit werden sie als existent ausgegeben oder als nur *möglich* imaginiert?

Auch eine einfache sprachliche Aussage wie »ein Mann mit einem Hut steht im Park« könnte *ebenso gut* eine Situation in der realen Welt repräsentieren wie es sich um die Eröffnung einer phantastischen Erzählung handeln kann; um die Referenzfixierung – und damit auch die Fiktivität dieser Aussage – überhaupt bestimmen zu können, bräuchte es kontextrelative Verankerungen: In welchem Park? Zu welcher Zeit? »Obwohl ein Satz wie »Hans ist müde«, für sich genommen, weder wahr noch falsch ist, hat er in einer bestimmten Situation einen

bestimmten Wahrheitswert, weil in einer konkreten Situation das mit der Äußerung dieses Satzes Gesagte wahr ist« (PLUNZE 2002: 167; vgl. für Bilder ausführlicher SCHIRRA 2005: 48-53). Das Gleiche gilt wohl auch für piktoriale Darstellungen wie in Abbildung 3, deren Fiktionalitätsgrad für sich genommen nicht beantwortet werden kann. Um erneut mit Marie-Laure Ryan zu sprechen:

The same text could, at least in principle, be presented as a creation of the imagination or as a truthful account of facts, and we must be guided by extra-textual signs, such as generic labels (›novels‹, ›short stories‹) to assess its fictional status (RYAN 2007: 32).

In vielen Fällen ist daher immer noch John R. Searle zuzustimmen: »[T]here is no textual property that will identify a stretch of discourse as a work of fiction« (SEARLE 1975: 327). In einigen sprachlichen Gattungen (wie lyrischer Dichtung) können solche lektüreleitenden Fiktionalitätssignale gänzlich fehlen (vgl. RYAN 2009: 83). Ryan argumentiert zutreffend, dass dies in noch viel stärkerem Maße für Bildmedien gelte: »Eine große Zahl von Menschenhand gemachter Bilder gehört in dieses Niemandsland zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion« (RYAN 2009: 82). Die besonders komplizierte Frage, ob es sich bei vielen Bildern wie Abb. 3 daher zunächst um weder fiktionale noch nicht-fiktionale, sondern um fiktional unmarkierte Artefakte handeln könnte (vgl. WILDE 2018: 214-269), führt unmittelbar zu unserem zweiten Begriffspaar, nämlich ›Fiktionalität‹ vs. ›Nicht-Fiktionalität‹.

3. (Nicht-)Fiktionalität als Frage der Pragmatik

Fiktionalität bezeichnet nach Werner Wolf »im Gegensatz zur Fiktivität nicht zunächst eine ontologische oder referentielle Qualität, sondern [...] einen kognitiven Rahmen, der bestimmte Erwartungen und Einstellungen bei der Rezeption eines Artefakts vorprogrammiert« (WOLF 2016: 231). Die kommunikative Absicht einer fiktionalen Rede (auf die etwa anhand meta-kommunikativer und kontextueller Signale geschlossen werden kann) ist demnach nicht, den Adressaten von etwas zu überzeugen, sondern ihn zu einem *Als-ob-Spiel*, einem Imaginations- bzw. Vorstellungsspiel, einzuladen, wie Gregory Currie herausgearbeitet hat:

[Der Autor] verläßt sich darauf, daß seine Leser sich bewußt sind, es mit einem fiktionalen Werk zu tun zu haben, und er nimmt an, daß sie Äußerungen in der Aussageform nicht als Behauptungen verstehen. Er gibt also nichts vor. Er lädt uns ein, etwas vorzugeben, oder vielmehr, so zu tun, als ob. Denn ein Werk als fiktional zu lesen heißt, ein internalisiertes So-tun-als-ob-Spiel zu spielen (CURRIE 2007: 41).

Mit Jens Eder könnte man diese Position wie folgt auf den Punkt bringen: Die Unterscheidung ›Fiktionalität‹ vs. ›Nicht-Fiktionalität‹ hängt »nicht vom Wahrheitsgehalt oder der Wahrheit von Texten ab, sondern vom Wahrheitsanspruch des Kommunikators« (EDER 2008: 34f.; Herv. im Orig.). Die kommunikative Haltung der Kommunikator*in gegenüber dem Darstellungsinhalt, hier also dem Bildinhalt, wird mit Searles Sprechakttheorie als ›Illokution‹

bezeichnet (vgl. SEARLE 1986: 213). Die ersten umfassenden Versuche, eine Bildakttheorie nach Vorbild der Sprechakttheorie zu entwickeln, kamen von Søren Kjørup (KJÖRUP 1974) und David Novitz (NOVITZ 1977: 67-85; vgl. auch SCHIRRA/SACHS-HOMBACH 2006). Zur Markierung eines bestimmten Typs von Illokutionen scheint es aber wiederum keine genuin bildlichen Mittel zu geben. Für Scholz macht das Erfassen der illokutionären Funktion eines Bildes daher erst die achte Stufe seiner Verstehensebenen aus (»modales Verstehen«, SCHOLZ 2004: 187). Blanke geht in diesem Punkt sogar noch weiter und erklärt die Klassifikation von Typen illokutionärer Akte im Bildverstehen als eher marginal – keinesfalls aber als konstitutiv (vgl. BLANKE 2003: 167).

Dass man Fiktionalität nicht *alleine* an mutmaßliche Autor*innenintentionen binden kann scheint umgekehrt auch einleuchtend – dagegen sprechen nicht nur »subversive« Rezeptionspraktiken, sondern auch widersprüchliche Artefakte, deren fiktionaler Status sich im Laufe der Rezeption verändert hat. Eine Synthese zwischen Rezipient*innen-orientierten *make-believe*-Ansätzen und Produzent*innen-orientierten Intentionalitätsansätzen – also letztlich zwischen Rezeptionsästhetik und Textthermeneutik – sieht J. Alexander Bareis (BAREIS 2014) darin, zwei Fragen prinzipiell zu trennen: die *Unterscheidung* zwischen »Fiktionalität« und »Nicht-Fiktionalität« (was wohl nur vom Gebrauch eines Artefakts, also in letzter Konsequenz von der tatsächlichen Rezipient*innenschaft abhängt) sowie die *Entscheidung* zwischen beiden Verwendungs- und Interpretationsweisen (wofür dann doch Fiktionalitätssignale, wie Markierungen der Produzent*innenintentionen, zentrale Steuerungsfunktionen übernehmen). Bareis führt aus:

Wer sich für eine fiktionale Rezeption entscheidet folgt entweder der gängigen paratextuellen Markierung oder der momentanen Praxis, kann sich aber auch in solchen Fällen für eine fiktionale Rezeption eines Artefakts entscheiden, in denen dies der gegenwärtigen Praxis *nicht* entspricht (BAREIS 2014: 64; Herv. im Orig.).

Diese Auffassung ließe sich als »intentionalistisch-pragmatisch« bezeichnen. Ihr zufolge kommt, zusammenfassend, den angenommenen (also hypothetisch erschlossenen) Intentionen einer Kommunikator*in zwar zentrale Signalfunktionen zu; der tatsächliche Status eines Artefakts – und die Entscheidung darüber, ob es zu einer Änderung realer Überzeugungen, oder lediglich zur Imagination möglicher Welten und Situationen verwendet wird – legt sich jedoch erst in der tatsächlichen Rezeption fest. Üblicherweise wird die Unterscheidung zwischen »Fiktionalität« und »Nicht-Fiktionalität« zumeist als eine *kategoriale* angesehen, in welcher eine Rezipient*in sich immer *eher* für die eine oder die andere Seite entscheiden wird (vgl. WOLF 2016: 231f.). Das Urteil »Fiktivität« vs. »Nicht-Fiktivität« hingegen ist notwendig *immer* äußerst graduell: Bereits der Planet Erde, der in den allermeisten Darstellungen zumindest impliziert ist, ist schließlich nicht fiktiv (vgl. Abb. 4).

In jedem Fall aber scheint es sinnvoll, die beiden Begriffspaare »Fiktivität« vs. »Nicht-Fiktivität« und »Fiktionalität« vs. »Nicht-Fiktionalität« deutlich voneinander zu unterscheiden. Man wäre sonst gezwungen, fehlerhafte oder bewusst täuschende Darstellungen (deren Gegenstände fiktiv sind, obwohl ihre

Repräsentation gemäß nicht-fiktionaler Signale wahrhaftig sein sollte) als *fiktional* aufzufassen. Eine Lüge aber würden wir üblicherweise schlicht als täuschend – und eben nicht als *fiktional* – bezeichnen.

4. Piktorialer Panfiktionalismus

Für Bildmedien existieren zudem einflussreiche Ausprägungen eines Panfiktionalismus (vgl. KONRAD 2014). Diesen zufolge müssten Bildmedien *prinzipiell immer* als »Fiktionen« erachtet werden – und zwar bereits durch die Konstitution eines Bildinhalts voll mentaler, imaginärer oder eben: *fiktiver* Gegenstände. Eine solche Ansicht vertreten etwa Kendall L. Waltons (WALTON 1993) oder Benita Herder (HERDER 2017). Bilder wären demnach »fictions by definitions« (WALTON 1993: 351).⁵ Ein solcher Fiktions-Begriff wäre ein inhärenter des Mediums bzw. der Zeichenmodalität⁶ Nach den zuvor explizierten Zusammenhängen zwischen (Nicht-)Fiktivität und (Nicht-)Fiktionalität erscheint dies allerdings für *beide* Begriffspaare wenig überzeugend.⁷ Die (referenzbezogene) Unterscheidung »Fiktivität« vs. »Nicht-Fiktivität« käme von vorneherein »zu spät«, um Bildmedien *grundsätzlich* zur Fiktion zu erklären, da für Vertreter*innen eines piktorialen Panfiktionalismus bereits der Bildinhalt – das, was wir »im« Bild sehen – der »fiktive« Gegenstand darstellt (und nicht erst das, worauf mit dieser Ebene weiter Bezug genommen werden kann).

Somit bliebe nur die Unterscheidung »Fiktionalität« vs. »Nicht-Fiktionalität« zur Legitimierung eines entsprechenden Urteils. Diese Unterscheidung aber kommt zur Unterstellung einer *prinzipiellen* »Fiktion« von Bildmedien ebenfalls nicht in Frage, da sie an angenommene Kommunikations*absichten* und Wahrheits*ansprüche* einer Kommunikator*in gekoppelt ist. Von diesen aber ist die Ebene des Bildinhalts erneut weitgehend unabhängig (solange eine ikonische Kategorisierungsschwelle hinreichend überschritten wird, vgl. WILDE 2018: 82-115). Wenn sich in Bildmedien die Annahme einer (fiktiven, nicht-fiktiven oder in dieser Hinsicht unbestimmbaren) Existenz des Dargestellten nur aus der konkreten Verwendung heraus erklären lässt (der hypothetischen Verwendungsabsicht einer Kommunikator*in und der tatsächlichen Verwendungspraxis von Rezipient*innenseite), so scheint dies deutlich gegen die These zu sprechen, dass die (Nicht-)Fiktionalität von Bildern medial oder modal determiniert wäre.

⁵ Vgl. zur Einordnung BAREIS 2014 und die Beiträge in BAREIS/NORDRUN 2015.

⁶ Vgl. dazu auch kritisch WENNINGER 2014: 472-475.

⁷ Vgl. dazu ausführlicher WILDE 2018: 160-173 sowie PICHLER/UBL 2014: 71-74.



Abb. 4:

Kategoriale Fiktionalität trotz gradueller Fiktivität: Obwohl die meisten realweltlichen Annahmen über ›unser‹ New York ebenso auf Spider-Mans gleichnamige Heimatstadt zutreffen, verknüpfen die Autor*innen mit dem Film keinerlei Wahrheitsansprüche.

Quelle: Filmplakat von *Spider Man: Homecoming* (USA 2017)

Auf einer grundlegenden Ebene hat Jens Schröter (SCHRÖTER 2016) prinzipielle Argumente dafür geboten, dass sich die Fiktionspotentiale unterschiedlicher Darstellungsmedien niemals als aus einem gegebenen *a priori* medialer Eigenschaften ableiten lassen. Fotografische Bilder der realen Person Sean Connery lassen sich ebenso dazu einsetzen, um die fiktive Figur James Bond darzustellen – und sie werden dies auch sehr häufig (vgl. auch WILDE 2019a). Umgekehrt lassen sich Handzeichnungen ebenso in nicht-fiktionaler (etwa dokumentarischer) Absicht einsetzen, wie dies etwa in den Comic-Gattungen von *graphic memoirs*, *graphic journalism*, oder auch Sachcomics durchweg der Fall ist (vgl. SCHRÖTER 2016).

Die tatsächlichen Operationen verschiedener Medien für dokumentarische oder fiktionale (oder gemischte) Praktiken lassen sich aber nicht generell aus den Eigenschaften von

Medien deduzieren, sondern grundsätzlich nur historisch und/oder in teilnehmender Beobachtung nachvollziehen (SCHRÖTER 2016: 124).

5. Partikularisierung und Piktogrammatik

Der Zusammenhang zwischen Bildinhalt und Fiktion ist aber komplexer als es aussieht – insbesondere in medien- bzw. zeichenvergleichender Perspektive. Genauer betrachtet nutzt etwa Walton seinen »Fiktions«-Begriff, der gegenüber Bildmedien *grundsätzlich* geltend gemacht werden sollte, in uneinheitlicher Weise und wendet ihn ein zweites Mal auf die Relation des (angeblich bereits »fiktiven«) Bildinhalts zu einem weiteren dargestellten Referenzobjekt an (»portraying fictitious things beyond itself«, WALTON 1993: 57). Daher scheint Walton, ebenso wie Herder, mit »fiktiven« Darstellungen im Kern etwas spezifisch Anderes zu meinen. Gleiches dürfte für eine ähnliche Anwendung des Ausdrucks »Fiktion« in Jörg R.J. Schirras Kontexttheorie des Bildes gelten, wo sich ebenfalls die Formulierung findet, wir könnten uns »Bilder als fiktive referentielle Kontexte« vorstellen (SCHIRRA 2001: 90). Da hier erneut der Bildinhalt angesprochen wird, scheint mir dies mindestens in medienvergleichender Perspektive unintuitiv: Einem generellen Terminus der deutschen Sprache (wie »Katze«) würde man sicherlich nicht einen zunächst »fiktiven Inhalt« zusprechen. In kommunikativer Hinsicht verweist »eine Katze« lediglich auf das Lexikon (vgl. ECO 2000: 280-336), nicht auf eine Situation, deren Darstellung fiktional oder nicht-fiktional sein könnte. Sprachliche Zeichen stellen vor ihrer kontextrelativen Verwendung zunächst lediglich generelle Terme dar, denen man deswegen auch keinen grundsätzlich »fiktiven Kern« zusprechen würde – da ein Ausdruck wie »Katze« zunächst gar kein Individuum referenzialisiert (das nun erst fiktiv oder nicht fiktiv sein könnte). Demgegenüber scheinen Bilder – bereits auf Ebene des Bildinhalts – stets wesentlich konkreter und damit partikularisierter zu sein (was die zuvor angesprochenen panfiktionalistischen Annahmen nun zumindest naheliegender erscheinen lässt).

5.1 Die semantische Paradoxie von Bildmedien

Hieran wird deutlich, dass das Problem der *Partikularisierung* des Bildinhalts in besonderer Weise mit dem Problem der Bildfiktion verbunden ist. Das Argument könnte etwa lauten: Weil wir auf Bildträgern meist nicht nur Zeichen, sondern komplexe und konkrete Situationen voll individuierter Einzelgegenstände zu sehen meinen, *müsste* der Bildinhalt zunächst immer als fiktiv eingeschätzt werden, *wenn* eine tatsächliche non-fiktionale Referenzfixierung notwendig gebrauchtsabhängig bleibt. Betrachtet man fiktive Welten als *mögliche* (i.S.v. imaginierbare, vorstellbare) Welten (vgl. RYAN 2014b), so könnte man Bilder als »Ansichten möglicher Welten« (FELLMANN 2000: 21) und damit die Bildsemantik als eine »Mögliche-Welten-Semantik« (FELLMANN 2000: 21) auffassen, was das panfiktionalistische Urteil zu bekräftigen scheint. Dieses Problem wurde auch als »semantische Anomalie« (SACHS-HOMBACH 2011: 77) oder als »semantisches

Paradox« (FELLMANN 2000: 25) von Bildmedien bezeichnet. Sachs-Hombach formuliert dieses so, dass

die Bildbedeutung (verglichen mit sprachlichen Äußerungen) zugleich bestimmter und unbestimmter ist. Sie ist bestimmter, insofern wir mit Bildern den Eindruck einer Szene (den wahrnehmungsvermittelten Inhalt) sehr unmittelbar hervorrufen können. Sie ist jedoch zugleich unbestimmter, insofern bei der Bildverwendung (1) die faktische Beschaffenheit einer realen Szene nicht verbürgt wird [...] und (2) der kommunikative Gehalt oft vage bleibt (SACHS-HOMBACH 2011: 77; Herv. L.W.).

Wenn sich die semantische Paradoxie aber erst dadurch ergibt, dass – oder besser: falls – Bilder partikuläre Objekte zu zeigen scheinen (und zwar bereits auf Ebene des Bildinhalts), so verschiebt sich das Problem von Bild und Fiktion in eigentümlicher Weise. Tatsächlich würde man von nicht-gegenständlichen Bildern gewöhnlich etwa weder behaupten, dass sie fiktional oder dass sie nicht-fiktional wären, da sie eben keinen Gegenstand darstellen und folglich die Frage unsinnig wäre, ob der dargestellte Gegenstand bzw. die dargestellte Situation tatsächlich so existiert haben könnte. Umgekehrt darf dieser Zusammenhang für gegenständliche Bilder aber auch keineswegs als trivial gelten.

Zunächst ist es natürlich richtig, dass auch Allgemeinbilder fiktiver Gegenstandsklassen existieren (wie Bilder von Elfen auf Wikipedia), so dass man behaupten könne (wie Jens Schröter dies tut, vgl. SCHRÖTER 2020), der Unterschied singuläre/generelle Bilder läge vollständig quer zur Differenz fiktionaler/non-fiktionaler Bilder. Dagegen muss aber eingewandt werden, dass ein Elfen-Bild in einem Comic-Panel durchaus die Existenz eines bestimmten Elfen in einem bestimmten diegetischen Kontext ›behauptet‹ (vgl. WILDE 2017). Im Rahmen einer solchen möglichen Welt bleiben fiktionale und nicht-fiktionale Elfen-Darstellungen also weiterhin auf konkrete, partikularisierte Elfen beschränkt. Elfen-Piktogramme an Toiletten-Türen hingegen würden weder die Existenz von Elfen behaupten noch fiktive Elfen vorstellig machen, sondern lediglich kommunizieren, dass jene Wesen (alles, was als ›Elfen‹ gelten mag) hier erwünscht und willkommen Einlass erhalten sollten. Insofern scheint mir die Frage nach der Partikularisierung des bildlich Dargestellten weiterhin ganz zentral dafür, ob sich die Frage nach Fiktionalität überhaupt stellt (vgl. ausführlicher WILDE 2017 sowie WILDE 2018: 221-245). Die piktogrammatische Spezifizierung einer Abbiege-Regelung für PKWs und Motorräder – nicht aber für Fahrräder – (Abb. 5) bildet keinerlei bestimmte Gegenstände ab und wird daher wohl auch nicht als Blicke in eine fiktive oder nicht-fiktive Diegese erachtet werden; sie macht lediglich die Bezugnahme auf Objektklassen zugänglich: Die Regelung, nur links abbiegen zu dürfen, gilt hier (lokale Deixis) für alle Verkehrsteilnehmer*innen, deren Fahrzeuge unter die zu erschließenden Klassifikatoren fallen. Ein piktogrammatischer Bildgebrauch scheint die Fiktionalitätsfrage also durchaus zu suspendieren.



Abb. 5:
Piktogrammatische Klassifikatoren für Gegenstandsklassen (indefinit bestimmbare Genusbilder),
kein Blick in fiktive (oder nicht-fiktive) Diegesen.
Quelle: Privataufnahme (Februar 2017)

5.2 Drei bildtheoretische Positionen

In der Bildtheorie sind drei unterschiedliche Positionen denkbar, mit dieser Differenz und einem möglichen Primat umzugehen. Walton und Sachs-Hombach scheinen mir am deutlichsten für die zwei konträrsten Einschätzungen zu argumentieren. Walton geht, wie angesprochen, davon aus, jedes Bild eines Bisons stelle primär einen partikularen (und daher in seinen Termini: einen »fiktiven«) Bison dar (vgl. WALTON 1993: 125). Wenn ein Bild somit als Gattungsbild gebraucht wird, wäre dies ein reflexiver, kontingenter Einsatz. Insbesondere für fotografische Bilder lässt sich dies mit einer gewissen Berechtigung vertreten.⁸ Aber ist diese Ebene der Semantik nicht allein unserem Vorwissen um das fotografische Dispositiv geschuldet, demzufolge irgendwann einmal ein konkretes Einzelding vor einer Kamera gestanden haben müsste? Für viele Autor*innen jedenfalls scheint vorausgesetzt, dass Bildmedien *grundsätzlich* nur Individuelles, bzw. nur in abgewandeltem Gebrauch Allgemeines zeigen könnten. Einer viel beachteten Aussage von Jurij M. Lotman zufolge zeige ein Film etwa *immer* Konkretes:

[D]as Wort der natürlichen Sprache kann einen Gegenstand, eine Gruppe von Gegenständen und eine Klasse von Gegenständen jeder beliebigen Abstraktion bezeichnen [...]. Das ikonische Zeichen besitzt eine ursprüngliche Konkretheit, eine Abstraktion kann man nicht sehen (LOTMAN 1977: 69).

Sachs-Hombach vertritt die gegenteilige Position (vgl. etwa SACHS-HOMBACH 2003: 166 sowie ausführlich in SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2011). Die

⁸ Currie spricht hierbei von »representation-by-origin«, vgl. CURRIE 2010: 19-21.

Referenzialisierung von Einzeldingen mit Bildern muss demnach aus *notwendigen* Gründen nachgeordnet und kontingent sein: »Die Veranschaulichung konkreter Gegenstände erfolgt immer analog zu Kennzeichnungen, indem begriffliche Charakterisierungen derart kombiniert werden, dass sie sich in einem bestimmten Kontext zur Charakterisierung individueller Dinge eignen« (SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2006: 182). Dies dürfte auf fiktive oder in dieser Hinsicht unbestimmbare Gegenstände in möglichen Welten ebenso zutreffen. In diesem Sinne ist es nur folgerichtig, dass der Fiktionsbegriff bei Sachs-Hombach kaum eine zentrale Rolle einnimmt. Ferdinand Fellmanns kommt zu einem gleich lautendem Urteil:

Für das richtige Verständnis von Ähnlichkeit [des Bildes – L.W.] ist es demnach notwendig, daß sich diese nicht wie die Spur auf bestimmte Gegenstände oder Vorgänge beziehen muß, sondern daß sie Typen oder Klassen betrifft, die sprachlich durch Allgemeinbegriffe bezeichnet werden. Historisch scheint die Darstellung von Typen der detailgetreuen Reproduktion von Individuen voranzugehen, wie die Tierdarstellungen der Höhlenmalerei zeigen (FELLMANN 2000: 21).

Damit wären die allermeisten Bilder zunächst tatsächlich *primär* als ›Allgemeinbilder‹ oder als ›Genusbilder‹ zu bezeichnen, bevor sie anders (partikularisierend) eingesetzt werden. Dass wir uns zumindest bei vielen piktogramatischen Darstellungssystemen *nicht* dazu angehalten fühlen, eine Partikularisierung zu unterstellen (die daraufhin fiktional oder nicht-fiktional sein müsste), räumt auch Walton ein. Entgegen seiner eigentlichen Vorannahme, Bilder seien »fictions by definitions« (WALTON 1993: 351) gelten Piktogramme und Verkehrszeichen für ihn als nur »ornamental«; es handele sich um »nicht-funktionale Imaginationsrequisiten« (*non-functional props*, WALTON 1993: 281). Neil McDonells durchaus typische These hierzu lautet: »The picture of a man on a restroom sign does not refer to any particular man but to all men« (MCDONELL 1983: 85; vgl. SCHOLZ 2004: 134-145).

Eine dritte Option bestünde darin, keiner dieser beiden Alternativen das Primat einzuräumen und den Unterschied nur *case-by-case* geltend zu machen. Wolfram Pichler und Ralph Ubl arbeiten hierfür mit der begrifflichen Opposition zwischen »indefinit« vs. »definit bestimmbaren« Bildern, die stets am konkreten Einzelfall getroffen werden muss (PICHLER/UBL 2014: 51):

Die definite Bildbestimmung fängt [...] schon da an, wo man bereit ist zu sagen: Das ist derselbe Mann mit Bart wie in jenem anderen Bild. Ob es den so identifizierten Mann mit Bart auch als einen wirklichen gibt, ist unter dieser Voraussetzung gleichgültig; bedeutsam ist allein die Möglichkeit oder Erwartung, dass das gegebene Bildobjekt *re-identifiziert* werden kann, sei es auch nur in einem anderen Bild (PICHLER/UBL 2014: 51; Herv. im Orig.).

Packard formuliert diese Alternative mit Peirce als die Opposition, Bilder entweder als dicentisch-indexikalische Sinzeichen oder als rhematisch-ikonische Qualizeichen aufzufassen:

Diese reine Möglichkeit einer Qualität ist Voraussetzung der Behauptung, die die Qualität einem konkreten Gegenstand zuschreiben könnte und dann sagte, dieser sei so; aber diese Zuschreibung ist in dem Bild eben anders als die Darstellung einer ikonischen Qualität noch nicht durchgeführt. Es ist erst eine Interpretation, die gerade diese

Durchführung und Ausführung sistiert. Ihr fehlt die Referenz auf ein Einzelding, von dem die gezeigte Qualität behauptet wird – auf den Raum, in dem die Szene des Stilllebens zu sehen gewesen sei, auf den Menschen, der die emotionale Erfahrung des Schreies gemacht, oder auf die biblische oder historische Figur mit ihrem Eigennamen, die den abgeschnittenen Kopf in einer Schale getragen habe (PACKARD 2016: 135).

5.3 Medialität als Rahmung

Ein Foto werden wir zumeist prinzipiell als definit – also partikularisiert – interpretieren, auch wenn wir keine Kriterien dafür besitzen, seinen Referenten tatsächlich bestimmen zu können! Und in diesem Fall müssten wir uns auch entscheiden, ob es sich um ein *reales* (nicht-fiktionales) oder eben fikionalisiert eingesetztes (oder manipuliertes) Foto handelt. Doch auch dies ist womöglich eher einer medialen Konvention geschuldet, denn Eingriffe, Manipulationen, Montagen und nicht zuletzt andere Verwendungszusammenhänge der Fotografie (etwa als Gattungsbilder in Lexika oder in fiktional gerahmten Kontexten wie dem Foto-Roman) hat es schon immer gegeben (vgl. FINEMAN 2012). Schon bei der Fotografie handelt es sich daher lediglich um eine Rezeptionskonvention. Es gilt daher, den Zusammenhang zu bestimmten Bildverwendungstypen bzw. Bildmedien noch genauer in den Blick zu nehmen.

Mit (bestimmten) Bildmedien sind hierbei nicht technisch-apparative Herstellungs- und Übertragungsweisen gemeint, sondern Bildtypen, die als konventionell-distinkte Einzelmedien (wie die Fotografie) auftreten und kulturell als solche etabliert sind. Beispielsweise lassen sich die Unterschiede zwischen Gebrauchsanweisungen, Comics oder Fotoromanen nicht alleine anhand technisch-apparativer oder semiotischer Kriterien festmachen. In der multimodalen Linguistik spricht man schlicht von Textsorten oder Genres:

Ist das Genre einmal erkannt, d.h. sind wir z.B. sicher, dass es sich um eine Werbeanzeige handelt, wird das Verstehen insgesamt befördert. Es vollzieht sich dann im Rahmen der Textsortenkonventionen, auf die Rezipienten in Form von abstrahierten semiotischen Erfahrungen, d.h. gespeicherten Mustern zurückgreifen können (STÖCKL 2016: 102).

Dies lässt sich mit Sachs-Hombachs und Schirras Überlegungen zum Bildstil als einem »illokutionärem Indikator« verbinden (SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2006: 181), das bestimmte »Bild-Spiele« (gegenüber anderen) als solche ausweist (vgl. SCHOLZ 2004: 154-162). Wendet man dies auf den Zusammenhang zwischen piktogramatischen vs. partikularisierenden Verwendungsweisen von Bildern an – und damit auch auf die Frage, ob ein Fiktionalitätsurteil getroffen werden muss – so zeigt es sich, dass keineswegs alle Bildverwendungspraktiken über alle konventionellen Medientypen gleich verteilt sind (vgl. erneut SCHRÖTER 2016: 123). Um erneut Comics als Beispiele heranzuziehen: »Nun sind aber gerade die (vielen) narrativen Comics jene, die typischerweise Einzeldinge darstellen, und zwar im Sinne eines Minimums an Realismus als Gegenstände einer extensionalen Welt« (PACKARD 2006: S. 180). Dies wiederum macht ein Fiktionalitätsurteil notwendig, was bei piktogramatischen Bildverwendungsweisen nicht der Fall ist, die in kommunikativer Hinsicht lediglich Klassen hinreichend ähnlicher Gegenstände ins Spiel bringen sollen.

Mit diesen Konventionen spielt der Grafikdesigner Frank Flöthmann in

seinen populären »Piktogramm-Comics«. Trotz der offenkundigen Hybridisierung beider Bildmedienbereiche ist eine Differenzlogik *zwischen* Comic und Piktogramm zum Verständnis der Geschichten vorausgesetzt. Denn obwohl die Bildästhetik an die Kennzeichnung von Gegenstandstypen erinnert, stellt der Autor hier doch »reguläre« fiktive Welten aus 16 Märchen der Gebrüder Grimm dar, in welchen die Protagonist*innen auch als *existent* behauptet werden – was bei Piktogrammen in gewöhnlicher Verwendung (Genusbilder oder indefinit bestimmbare Bilder) gerade nicht der Fall ist. Wenn wir also von (konventionell als distinkt verstandenen) Einzelmedien wie »dem Spielfilm« sprechen, dann umfasst dessen Medialität, zusammenfassend, nicht nur seine technisch-materiellen und institutionellen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen (also beispielsweise auch sozialsystemische Institutionen oder eine arbeitsteilige Autor*innenschaft zwischen vielen Akteuren), sondern auch semiotische und fiktionsbezogene Erwartungen, die über Rahmungen und konventionalisierte Ästhetiken aufgerufen werden können.



Abb. 6:

Frank Flöthmann (FLÖTHMANN 2013: 31) erzählt bekannte Grimm-Märchen (hier *Daumesdick*) mit Infografiken und Piktogrammen nach, behauptet dabei aber stets die (fiktionale) Existenz seines partikularisierten Personals.

6. Der fiktionale Gebrauch von Bildmedien

Während der »Fiktions«-Begriff in der Bildtheorie (im engeren Sinne) also in vielfacher Hinsicht merkwürdig untertheoretisiert ist, können doch zwei unterschiedliche Bereiche piktorialer Bezugnahmen auf fiktive Entitäten (Personen, Ereignisse, Welten) nicht ausgeblendet bleiben. Zum einen dürfte es ganz unbestritten sein, dass Bildmedien bereits etablierte fiktive Entitäten ebenso darstellen können wie real existierende Dinge. In kunstgeschichtlichen Beschäftigungen obliegt die Klärung dieser *Referenz* anhand bildlicher Codes etwa der Ikonologie (vgl. PANOFSKY 1939: 6). Wenn wir mit den relevanten Ikonografien vertraut sind, so wissen wir, dass ein bildlich dargestellter Mann mit einer Filzkappe immer Odysseus darstellt und können Odysseus-Repräsentationen auch in unbekannten Bildern identifizieren. Die komplexen Diskussionen um die fragliche Ontologie dieses Wesens (zwischen fiktivem Referenzobjekt und davon unterschiedenem *Sujet*) müssen und können an dieser Stelle ausgeblendet bleiben, denn relevanter für den Zusammenhang von Bild und Fiktion scheint mir ein zweiter Bereich fiktionalen Bildgebrauchs. Hier wird nicht eine bereits bestehende fiktive Entität irgendwie durch bildliche Codes »anzitiert«, sondern genuin *erzeugt*.⁹ Es sollte nämlich nicht übersehen werden, dass weite Teile der Medienwissenschaft sich im »Tagesgeschäft« mit exakt solchen Bildmedien auseinandersetzen, die im »unmarkierten Standardfall« stets als fiktional gelten, wie Thon zutreffend argumentiert hat (vgl. THON 2014: 452-459): Realfilme, Animationsfilme, Fernsehserien, Comics oder Computerspiele. Die Befähigung dieser weiten Bereiche der Bildmedien zur *Nicht-Fiktionalität* muss – umgekehrt – zumeist mühevoll hergeleitet und gesondert begründet werden, mit verschieden hohem Aufwand bei unterschiedlichen Medientypen. Denn auch wenn nicht-fiktionale (dokumentarische oder essayistische) Realfilme in der Filmwissenschaft insgesamt ebenfalls weniger Aufmerksamkeit als fiktionale Spielfilme erhalten haben, scheint hier das fotografische Dispositiv doch zumindest eine unbestreitbar dokumentarische Qualität zu sichern.¹⁰ Die Legitimation der Nicht-Fiktionalität von Animationsfilmen (z.B. *Waltz with Bashir*, Ari Folman 2008), Comics (z.B. Art Spiegelmans *Maus: A Survivor's Tale*, 1991), oder Computerspielen (z.B. *JFK Reloaded*, Traffic Games, 2004) muss hingegen immer wieder mühsam begründet und verteidigt werden (vgl. dazu THON 2019). Dass diese Bildmedien typischerweise fiktive Entitäten (Figuren, Ereignisfolgen, Welten) repräsentieren, stellt in jedem Fall keinen theoretischen Streitpunkt dar. Hier scheint mir eine merkwürdige Dissonanz gegenüber allgemeinen bildtheoretischen Prämissen zu liegen, die selten genauer in den Blick genommen worden ist. Abschließend soll daher noch einmal der Blick darauf gewendet werden, welche besonderen Funktionen und Leistungen Bildmedien in der Darstellung fiktiver Dinge, Ereignisse und Welten zufallen.

⁹ Der Zusammenhang zwischen beidem ist noch einigermaßen unklar, vgl. erneut WILDE 2018: 221-245.

¹⁰ Allerdings fallen dadurch differenzierte Praktiken des *re-entactments* häufig erneut unter den Tisch, vgl. MUNDHENKE 2017: 196-205; WILDE 2019a.

6.1 Die notwendige Unvollständigkeit fiktiver Entitäten

Alles, was in fiktionalen Medien dargestellt wird, muss in sehr grundlegender Hinsicht als *unvollständig* erachtet werden. Lubomír Doležel arbeitete diesen Punkt in seiner Variante der *possible world*-Theorie unter der Bezeichnung ›ontologische Unvollständigkeit‹ heraus:

Fictional worlds are brought into existence by means of fictional texts, and it would take a text of infinite lengths to construct a complete fictional world. Finite texts that humans are capable of producing, necessarily create incomplete worlds (DOLEŽEL 1995: 201).

Die Bezeichnung der ›ontologischen‹ Unvollständigkeit geht auf Barry Smith zurück, der sich damit begrifflich gegenüber einer »epistemischen« Unvollständigkeit absetzen wollte, welche bloß unser gerechtfertigtes Wissen betrifft (vgl. SMITH 1979). Wenn Eigenschaften und Merkmale des Dargestellten in Texten schlichtweg *nicht* definiert seien, so Smith, Doležel und viele andere, so ›fehlen‹ uns nicht nur bestimmte Informationen (temporär), die wir etwa noch in Erfahrungen bringen könnten; sie *existieren* im Gegenteil *nirgendwo*, und zwar, auf einer grundsätzlichen und daher ontologischen Ebene.¹¹ Dennoch setzen wir im Rezeptionsprozess zumeist voraus, dass alle dargestellten Welten grundsätzlich konsistent und vollständig sind, sofern nicht explizite (phantastische) Gründe vorliegen, warum dem anders sein sollte.

Rezipient*innen können gemeinhin auf ihr Weltwissen zurückgreifen, um solche ›Lücken‹ zu füllen. Marie-Laure Ryan führt dies auf das von David Lewis übernommene Konzept des *principle of minimal departure* zurück:

the imagination will consequently conceive fictional storyworlds on the model of the real world, and it will import knowledge from the real world to fill out incomplete descriptions [...]. For instance, when a text refers to a location in the real world, all of the real geography is implicitly part of the storyworld, and when it refers to a historical individual, this individual enters the storyworld with all of his or her biographical data except for those features that the text explicitly overrules (RYAN 2014a: 35; vgl. bereits RYAN 1991: 51).

Die Literaturwissenschaft verwendet in der rezeptionsästhetischen Tradition Roman Ingardens den Begriff der »Unbestimmtheitsstelle« (vgl. INGARDEN 1972) oder Wolfgang Isters Konzept der »Leerstelle« (vgl. ISER 1978: 194), um auf die Notwendigkeit der »Mitarbeit des Lesers« (ECO 1987: 1) in dieser inferenziellen Ergänzung von Unvollständigkeiten hinzuweisen. Die Filmwissenschaft operiert mit dem Terminus des ›Suture‹, die Comicforschung mit dem des ›Closures‹. In den Bildwissenschaften wurden diese Ansätze bisher erst mit großem Zögern aufgenommen, vermutlich aus des zuvor angeführten Theorie-defizits in der Fiktionsdebatte (vgl. LOBSIEN 1980; KIMMICH 2003).

Unbestritten scheint, dass Bildmedien besondere Leistungen und Funktionen geltend machen können, um fiktionale Objekte zu konkretisieren. Filmfiguren etwa besitzen für gewöhnlich eine »sensory specificity that at the same time diminishes the range of individual imaginations by the recipients« (EDER et al.

¹¹ Es existieren jedoch Gründe, dennoch an der Bezeichnung einer *epistemischen* Unvollständigkeit festzuhalten, vgl. WILDE 2018: 208.

2010: 18). Über das Aussehen fiktiver Dinge im Film scheinen wir so zumeist viel zu wissen und epistemisch begründen zu können, weil vor der Kamera Objekte standen, deren Aussehen weitgehend auf die diegetischen Entitäten übertragbar ist. Mit anderen Worten: Die Wahrnehmungsnahe von Bildmedien kann sich dergestalt niederschlagen, dass jeder wahrnehmbare Aspekt des Bildinhalts auch in der Konkretisierung fiktiver Situationen relevant bleibt. Mit wieder anderen Worten: Die Prädikationsmöglichkeiten, die Bilder zur Verfügung stellen, sind größtenteils auf die fiktive Diegese übertragbar. Externe Prädikationsmöglichkeiten der Darstellungsmittel lassen sich als interne Prädikate des Dargestellten verrechnen (vgl. REICHER 2010: 117).

6.2 Darstellungskorrespondenz und »doppelte Prädikation«

Die Wahrnehmungsnahe von Bildmedien lässt sich durch Gregory Curries Begriff der »Darstellungskorrespondenz« (*representational correspondence*) noch genauer fassen (vgl. CURRIE 2010: 58-64): »[F]or a given representational work, only certain features of the representation serve to represent features of the things represented« (CURRIE 2010: 59). Es sind also niemals *alle* Eigenschaften einer Darstellung hinsichtlich der fiktiven Situation relevant, wie Thon in Bezug auf die gleiche Textstelle von Currie weiter ausführt: »[I]t makes sense to distinguish more systematically between *presentational* and *representational* aspects of a given narrative representation in this context« (THON 2016: 60; Herv. im Orig.). Dass diese Differenz selbst im fotografischen Filmbild nie völlig überwunden werden kann lässt sich leicht vor Augen führen: Man denke etwa an Schwarzweißfilme oder Rückblenden in Sepia-Kolorierungen, die nur in speziellen Ausnahmefällen eine »monochrome Welt« repräsentieren (etwa im medienreflexiven Film *Pleasantville*, USA 1998; vgl. dazu umfassender THON 2017; WILDE 2019b). Etwas technischer ausgedrückt: Die Prädikationsmöglichkeiten, die ein Bild in einem Schwarzweißfilm anhand wahrnehmbarer Graustufen und monochromer Kontraste anbietet, treffen nur auf den Bildinhalt, nicht aber auf die fiktive Situation zu (vgl. WALTON 1993: 171; THON 2016: 85-91).

All dies bedeutet zusammenfassend, dass fiktional eingesetzte Bildmedien, insbesondere ihre wahrnehmbaren Eigenschaften, stets doppelte Prädikationsmöglichkeiten aufweisen: Die Prädikationsmöglichkeiten, die der Bildinhalt zur Verfügung stellt (begründete Aussagen über das Aussehen der Bildobjekte), stehen in relativer Darstellungskorrespondenz zur Ebene der fiktiven Diegese, auf die sie sich häufig – aber eben nicht immer, und niemals notwendig – »mappen« lassen. Im interpretativen Verstehen müssen beide Ebenen voneinander differenziert werden, indem zwischen abbildungsrelevanter Form und »bloßem« medialen Kontext differenziert wird. Als nicht abbildungsrelevanter medialer Kontext wären aber nicht nur limitierende Faktoren der Materialität zu nennen (Schwarzweiß-Druckverfahren in der Darstellung farbiger Welten). Auch viele Aspekte des medialen Produktionszusammenhangs fließen häufig nicht in die Konkretisierung fiktionaler Gegenstände mit ein.



Abb. 7:
Zwei mal die identische fiktive Figur: Magische Transformation oder bloßer Darstellungsunterschied?

Quelle: *A Game of Thrones* (HBO), S03 E08 (2013) & S06 E10 (2016)

Mit Kendall L. Walton gesprochen wäre es beispielsweise eine »silly question« (WALTON 1993: 174-183), danach zu fragen, warum die fiktive Figur Daario Naharis in der HBO-Serie *A Game of Thrones* plötzlich auf mysteriöse Weise ihr Aussehen verändert. In Staffel drei wurde die Figur vom Briten Ed Skrein, ab Staffel vier vom niederländischen Michiel Huisman verkörpert (vgl. Abb. 7), ohne dass dafür eine diegetische Erklärung angeboten wurde. Gültige fiktionale Rückschlüsse, dass Daario Naharis über magische Fähigkeiten verfügen und – wie die diegetisch etablierten *faceless men* – sein Aussehen beliebig transformieren könnte, wären ganz offensichtlich falsch (oder vorsichtiger: kommunikativ kaum anschlussfähig; zu fiktionalen Fakten vgl. BAREIS 2015). Der wahrnehmbare Unterschied, den die Prädikationsmöglichkeiten der Bilder zur Verfügung stellen, wird also nicht auf Seiten des fiktional Dargestellten, sondern auf den medialen Ermöglichungshintergrund »verrechnet«. Dieser wird hier als institutioneller Produktionszusammenhang der TV-Serie kenntlich, mit dem die konventionalisierte semiotische Form des doppelten Darsteller*innenkörpers und dem Schauspieler*innen-Starsystem verbunden ist (vgl. WILDE 2019b). Eine fundamentale Differenz zwischen den im Bild sichtbaren Objekten und den dadurch repräsentierten, diegetischen Entitäten ist also unauflösbar. Über

Wahrnehmungsnähe und Darstellungskorrespondenz können die doppelten Prädikationsmöglichkeiten aber so eng geführt werden, dass sie gänzlich transparent erscheint, insbesondere in fotografischen oder illusionistischen Bildmedien, wo wir nahezu *in die Diegese* zu blicken meinen.

6.3 Gemeinsamkeiten und Differenzen fiktionaler und nicht-fiktionaler Weltbezüge

Grundsätzlich ist eine doppelte Prädikation zwischen sichtbarem Bildinhalt und den dadurch repräsentierten Entitäten (vermittelt über eine skalierte Darstellungskorrespondenz) auch für nicht-fiktionale, dokumentarische Formate unumgänglich. In nicht-fotografischen Bildmedien ist dies unmittelbar evident: Die Wahrnehmbarkeit der tatsächlich vorgefallenen Situationen wird hier doch in erheblichem Maße von den Wahrnehmungsparametern der (etwa gezeichneten, gemalten oder computergenerierten) Bildlichkeit abweichen; auch ist davon auszugehen, dass nicht alle Bildelemente in Vorder- und Hintergrund, in Zentrum und Peripherie, die gleichen Wahrheitsansprüche erheben. Packard geht daher von einer »gradierte[n] Fiktionalität« (PACKARD 2016: 139) gezeichneter Bilder aus, Thon mit gleicher Stoßrichtung von einer »referential multimodality« (THON 2019: 271):

[T]here is no simple one-to-one relationship between the semiotic resources a given narrative work employs and the referential claims it makes [...]. Accordingly, it seems helpful to expand previous conceptualizations of multimodality by distinguishing between *semiotic multimodality*, on the one hand, and *referential multimodality*, on the other (THON 2019: 271; Herv. im Orig.).

In nicht-fiktionalen Bildmedien fungiert ein geteiltes Wissen um die intersubjektive Wirklichkeit aber zumindest stets als Korrektiv, was sich mit Walton als »reality principle« (WALTON 1993: 44) ausbuchstabieren ließe. Auch in der Fiktionstheorie ist das bereits angesprochene *principle of minimal departure* zwar fest etabliert.¹² Es besteht aber ein zentraler Unterschied in seinem Referenzbereich. Nach Ryan muss nämlich nicht zwangsläufig unsere (als *real* erachtete) Welt den Ausgangspunkt des inferenziellen »Lücken-Füllens« darstellen. Ebenso können andere mediale, selbst bereits fiktionale Repräsentationen als interpretative Ausgangspunkte genutzt werden, etwa was das Verstehen von »Zentauren« oder »Superhelden« betrifft. Eine solche Loslösung der Darstellung und des Dargestellten von Ansprüchen lebensweltlicher Realität hat auch bildtheoretisch interessante Konsequenzen.

¹² »The imagination will consequently conceive fictional storyworlds on the model of the real world«, RYAN 2014a: 35.



Abb. 8:
Die Darstellung einer physikalisch ›gewöhnlichen‹ Welt mit den Mitteln (computeranimierter)
Lego-Steine oder Darstellung einer Welt aus Lego-Materialität?
Quelle: *The LEGO Movie* (USA 2014)

Gegenüber einer ›naturalisierenden‹ Lesung, die in phantastischen, abstrahierten und überzeichneten Cartoon-Bildern beispielsweise stets die Repräsentation einer Welt vermutet, die der unserer zumindest in ihrer Wahrnehmbarkeit weitgehend entspricht, ist es auch möglich, Umgekehrtes zu vertreten: Die phantastischen Welten von Comic, Manga und Animation brechen dann nicht nur punktuell lokal mit physikalischen Gesetzmäßigkeiten (etwa, wenn Figuren Superkräfte besitzen), sondern können auch auf globaler Ebene eine besondere »visuelle Ontologie« aufweisen (vgl. LEFÈVRE 2007), die der ›unseren‹ aus keinerlei notwendigen Gründen entsprechen muss. *The LEGO Movie* (2014) bildet dafür ein beeindruckendes Denkmodell (vgl. WILDE 2019b). Wenn das durch Lego-Steine dargestellte Wasser, der Schaum, die Dampf- und die Staubwolken durchaus naturalisiert aufgefasst werden könnten (so dass sich mit dem gleichen Material auch nicht-fiktive Geschichten erzeugen ließen), so muss den sogenannten ›Master Buildern‹ die ›Legohaftigkeit‹ ihrer Welt stets wahrnehmbar bleiben. Sie können sie manipulieren und rekombinieren: »We'll build a motorcycle out of the alleyway!« (00:14:40). Die dargestellte Welt behält also ihre besondere Ontologie, so dass die Hauptfigur Emmet seinen drehenden Lego-Kopf als Radachse einsetzen kann – was sich in keinem nicht-fiktionalen Referenzrahmen mehr plausibilisieren ließe!

Ein jedes solches Urteil muss am Einzelfall durch zahlreiche analytische Argumente untermauert werden: etwa, dass es den gezeichneten Protagonist*innen in Comic und Manga häufig durch leichte Manipulationen ihres Äußeren möglich scheint, sich so zu maskieren und zu verkleiden, dass dies selbst von nächsten Verwandten nicht mehr durchschaut werden kann (vgl. WILDE 2014). In solchen Fällen scheint es, als bestünde nicht nur die Darstellung aus einfachsten Konturlinien, ›hinter‹ der eine reichere Wahrnehmungsfülle verborgen bleibt (die doppelte Prädikation würde damit durch eine blockierte Darstellungskorrespondenz auseinandergetrieben). Stattdessen scheint hier auch die dargestellte Welt selbst der Wahrnehmbarkeit abstrahierter Bildlichkeit zu

entsprechen – was nur im Fiktionalen, dort aber prinzipiell jederzeit – möglich ist.

Die ambivalente Grenze der doppelten Prädikation öffnet zusammenfassend eine Zone der künstlerischen und imaginativen Aushandlung. Gefragt – und gezweifelt – werden muss an fiktionalen Bildern dann stets, welche der Prädikationsmöglichkeiten des sichtbaren Bildinhalts darstellungsrelevant und somit auf die intersubjektiv und diskursiv konstruierte Diegese übertragbar sind. Dies aber lässt sich nicht einfach *sehen*, sondern nur auf Ebene der Traditionsbildung, der Diskursivierung und der Anschlusskommunikation, also auf Ebene performativer Transkriptionspraktiken, rekonstruieren (vgl. JÄGER 2002).

Literatur

- BAREIS, J. ALEXANDER; LENE NORDRUM (Hrsg.): *How to Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts*. Berlin [de Gruyter] 2015
- BAREIS, J. ALEXANDER: Fiktionen als Make-Believe. In: KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014, S. 50-67
- BAREIS, J. ALEXANDER: Fictional Truths, Principles of Generation, and Interpretation. In: BAREIS, J. ALEXANDER; LENE NORDRUM (Hrsg.): *How to Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts*. Berlin [de Gruyter] 2015, S. 165-183
- BARTHES, ROLAND: *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York [Hill and Wang] 1981
- BLANKE, BÖRRIES: *Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen strukturalistischer Semiotik und analytischer Philosophie*. Wiesbaden [Deutscher Universitätsverlag] 2003
- BRANIGAN, EDWARD: *Narrative Comprehension and Film*. London [Routledge] 1992
- BUNIA, REMIGIUS (Hrsg.): *Formen der Fiktion. Theorie und Geschichte*. München [Wilhelm Fink] 2020; in Vorbereitung
- COHN, DORRIT: *The Distinction of Fiction*. Baltimore [Johns Hopkins UP] 1999
- CURRIE, GREGORY: *The Nature of Fiction*. Cambridge, Ma [Cambridge UP] 1990
- CURRIE, GREGORY: Was ist fiktionale Rede? In: REICHER, MARIA E. (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn [Mentis] 2007, S. 37-53
- CURRIE, GREGORY: *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford [Oxford UP] 2010
- DOLEŽEL, LUBOMÍR: Fictional Worlds. Density, Gaps, and Inference. In: *Style: From Possible Worlds to Virtual Realities: Approaches to Postmodernism*, 29(2), 1995, S. 201-214
- ECO, UMBERTO: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München [Hanser] 1987

- ECO, UMBERTO: *Kant und das Schnabeltier*. München [Hanser] 2000
- EDER, JENS: *Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie*. Paderborn [Mentis] 2008
- EDER, JENS; FOTIS JANNIDIS; RALF SCHNEIDER: Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. In: EDER, JENS; FOTIS JANNIDIS; RALF SCHNEIDER (Hrsg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin [de Gruyter] 2010, S. 3-66
- ENDERWITZ, ANNE; IRINA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston [de Gruyter] 2016
- FELLMANN, FERDINAND: Bedeutung als Formproblem. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. Magdeburg [Scriptum] 2000, S. 17-40
- FINEMAN, MIA: *Faking it. Manipulated Photography before Photoshop*. New York [Yale UP] 2012
- FLÖTHMANN, FRANK: *Grimms Märchen ohne Worte*. Köln [DuMont] 2013
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London [Oxford UP] 1969
- HERDER, BENITA: *Bild und Fiktion. Eine Untersuchung über die Funktion von Bildern in der Erkenntnistheorie*. Köln [Herbert von Halem] 2017
- INGARDEN, ROMAN: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Tübingen [Niemeyer] 1972
- ISER, WOLFGANG: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore [Johns Hopkins UP] 1978
- JUNG, BERENIKE; LUKAS R.A. WILDE: Unravelling the ›Trump Shock,‹ or: The Intertwined Threat Communication of ›Post-11/9‹. In: OSSA, VANESSA; DAVID SCHEU; LUKAS R.A. WILDE (Hrsg.): *Medial Reflections: Threat Communication and the US Order after 9/11*. London [Routledge] 2020; in Vorbereitung, S. 156-175.
- JÄGER, LUDWIG: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: JÄGER, LUDWIG; GEORG STANITZEK (Hrsg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*. München [Fink] 2002, S. 19-41
- KIMMICH, DOROTHEE: Die Bildlichkeit der Leerstelle. In: ADAM, WOLFGANG (Hrsg.): *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?* Heidelberg [Winter] 2003, S. 319-393
- KJØRUP, SØREN: George Inness and the Battle at Hastings, or Doing Things with Pictures. In: *The Monist*, 58(2), 1974, S. 216-235
- KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014
- KONRAD, EVA-MARIA: Panfiktionalismus. In: KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014, S. 235-254

- KÜNNÉ, WOLFGANG: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983
- LEFEVRE, PASCAL: Incompatible Visual Ontologies. The Problematic Adaption of Drawn Images. In: GORDON, IAN; MARK JANCOVICH; MATTHEW P. McALLISTER (Hrsg.): *Film and Comic Books*. Jackson [UP of Mississippi] 2007, S. 1-12
- LOBSIEN, ECKHARD: Bildlichkeit, Imagination und Wissen. In: BOHN, VOLKER (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990, S. 80-114
- LOPES, DOMINIC: *Understanding Pictures*. Oxford [Clarendon Press] 1996
- LOTMAN, JURIJ M.: *Probleme der Kinoaesthetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt/M. [Syndikat] 1977
- MCDONELL, NEIL: Are Pictures Unavoidably Specific? In: *Synthese*, 57(1), 1983, S. 83-98
- MUNDHENKE, FLORIAN: *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden [Springer] 2017
- NOVITZ, DAVID: *Pictures and their Use in Communication. A Philosophical Essay*. Den Haag [Nijhoff] 1977
- PACKARD, STEPHAN: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen [Wallstein] 2006
- PACKARD, STEPHAN: Bilder erfinden. Fiktion als Reduktion und Redifferenzierung in graphischen Erzählungen. In: ENDERWITZ, ANNE; IRINIA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin [de Gruyter] 2016, S. 125-143
- PACKARD, STEPHAN: Gibt es eine Nullstufe der Fiktion? Praktiken der semiotischen Konstruktion des Fiktionalen und Faktualen. In: BUNIA, REMIGIUS (Hrsg.): *Formen der Fiktion. Theorie und Geschichte*. München [Wilhelm Fink] 2020; in Vorbereitung
- PANOFKY, ERWIN: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York [Oxford UP] 1939
- PICHLER, WOLFRAM; RALPH UB: *Bildtheorie. Zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2014
- PLUNZE, CHRISTIAN: Sagen, Referieren, Implizieren. Das Beispiel definiter Kennzeichnungen. In: SIEBEL, MARK (Hrsg.): *Kommunikatives Verstehen*. Leipzig [Leipziger Universitätsverlag] 2002, S. 165-182
- PODRO, MICHAEL: Fiction and Reality in Painting. In: HENRICH, DIETER; WOLFGANG ISER (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*. München [Fink] 1983, S. 225-237
- RAJEWSKY, IRINA O.; ENDERWITZ ANNE: Einleitung. In: ENDERWITZ, ANNE; IRINA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin [de Gruyter] 2016, S. 1-17
- REICHER, MARIA E.: The Ontology of Fictional Characters. In: EDER, JENS; FOTIS JANNIDIS; RALF SCHNEIDER (Hrsg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin [de Gruyter] 2010, S. 111-133

- RYAN, MARIE-LAURE: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington [Indiana UP] 1991
- RYAN, MARIE-LAURE: Toward a Definition of Narrative. In: HERMAN, DAVID (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge, MA [Cambridge UP] 2007, S. 22-38
- RYAN, MARIE-LAURE: Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien. In: KOCH, GERTRUD; CHRISTIANE VOSS (Hrsg.): *Es ist, als ob. Fiktionalität in Philosophie Film- und Medienwissenschaft*. München [Fink] 2009, S. 69-86
- RYAN, MARIE-LAURE: Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: RYAN, MARIE-LAURE; JAN-NOËL THON (Hrsg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln [U of Nebraska P] 2014a, S. 25-49
- RYAN, MARIE-LAURE: Possible-Worlds Theory. In: HÜHN, PETER; JAN CHRISTOPH MEISTER; JOHN PIER; WOLF SCHMID (Hrsg.): *Handbook of Narratology*, Bd. 2. Berlin [de Gruyter] 2014b, S. 726-742
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R.J. SCHIRRA: Darstellungsstil als bildrhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen. In: *IMAGE. Themenheft Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation*, 3, 2006, S. 175-191
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R.J. SCHIRRA (2011): Prädikative und modale Bildtheorie. In: DIEKMANN-SHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011, S. 97-119
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Über Sinn und Reichweite der Ähnlichkeitstheorie. In: STEINBRENNER, JAKOB (Hrsg.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*. Heidelberg [Synchron] 2005, S. 207-226
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Bildakttheorie. Antworten auf die Differenz von Präsenz und Entzug. In: STOELLGER, PHILIPP; THOMAS KLIE (Hrsg.): *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*. Tübingen [Mohr Siebeck] 2011, S. 57-82
- SAINSBURY, RICHARD M.: *Fiction and Fictionalism*. London [Routledge] 2010
- SCHIRRA, JÖRG R. J.; KLAUS SACHS-HOMBACH: Bild und Wort. Ein Vergleich aus bildwissenschaftlicher Sicht. In: *ELiSe: Essener Linguistische Skripte – elektronisch*, 6(1), 2006, S. 51-72
- SCHIRRA, JÖRG R.J.: Bilder — — Kontextbilder. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Skriptum] 2001, S. 77-100
- SCHIRRA, JÖRG R.J.: *Foundation of Computational Visualistics*. Wiesbaden [DUV] 2005

- SCHOLZ, OLIVER R.: »Mein teurer Freund, ich rat' Euch drum / Zuerst Collegium Syntacticum«. Das Meisterargument in der Bildtheorie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPER (Hrsg.): *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 1999, S. 33-45
- SCHOLZ, OLIVER R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellungen*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004
- SCHRÖER, MARIE: Graphic Memoirs – autobiographische Comics. In: ABEL, JULIA; CHRISTIAN KLEIN (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart [Metzler] 2016, S. 263-275
- SCHRÖTER, JENS: Überlegungen zu Medientheorie und Fiktionalität. In: ENDERWITZ, ANNE; IRINA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin [de Gruyter] 2016, S. 97-124
- SCHRÖTER, JENS: Fiktionalität in der Bildwissenschaft (Kunstgeschichte/Fotografie). In: MISSINNE, LUT; RALF SCHNEIDER; BEATRIX THERESA VAN DAM (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Berlin [de Gruyter] 2020; in Vorbereitung, S. 502-519
- SCRUTON, ROGER: Photography and Representation. In: CARROLL, NOËL; JINHEE CHOI (Hrsg.): *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. Malden [Blackwell] 2006, S. 19-34
- SEARLE, JOHN R.: The Logical Status of Fictional Discourse. In: *New Literary History*, 6(2), 1975, S. 318-332
- SEARLE, JOHN R.: Meaning, Communication, and Representation. In: GRANDY, RICHARD E.; RICHARD WARNER (Hrsg.): *Philosophical Grounds of Rationality. Intentions, Categories, Ends*. Oxford [Clarendon] 1986, S. 209-226
- SMITH, BARRY: Roman Ingarden. Ontological Foundations for Literary Theory. In: ODMARK, JOHN (Hrsg.): *Language, Literature and Meaning I. Problems of Literary Theory*. Amsterdam [Benjamins] 1979, S. 273-390
- STÖCKL, HARTMUT: Multimodales Verstehen – Zwischen Zeichensystemwissen und Textsortenkompetenz. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Verstehen und Verständigung. Intermediale, multimodale und interkulturelle Aspekte von Kommunikation und Ästhetik*. Köln [Herbert von Halem] 2016, S. 88-112
- THON, JAN-NOËL: Fiktionalität in Film- und Medienwissenschaft. In: KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014, S. 443-466
- THON, JAN-NOËL: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln [U of Nebraska P] 2016
- THON, JAN-NOËL: Transmedial Narratology Revisited. On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondence in Films, Comics, and Video Games. In: *Narrative*, 25(3), 2017, S. 286-320

- THON, JAN-NOËL: Post/Documentary. Referential Multimodality in »Animated Documentaries« and »Documentary Games«. In: *Poetics Today*, 40(2), 2019, S. 269-297
- WALTON, KENDALL L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Ma [Harvard UP] 1993
- WENNINGER, REGINA: Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften. In: KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014, S. 467-495
- WILDE, LUKAS R.A.: Was unterscheiden Comic-»Medien«? In: *CLOSURE. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 1, 2014, S. 25-50
- WILDE, LUKAS R.A.: »Backwards and batshit-fucking-bonkers«. Das innovative Kommunikationsgefüge non-narrativer Webcomics. In: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 4, 2017, S. 68-104
- WILDE, LUKAS R.A.: *Im Reich der Figuren. Meta-narrative Kommunikationsfiguren und die »Mangaisierung« des japanischen Alltags*. Köln [Herbert von Halem] 2018
- WILDE, LUKAS R.A.: 9/11, Comics, and the Threatened Orders of Pictorial Media. Non-Fictional Comics as Historical Re-enactment. In: *ImageText*, 11(1), 2019a, [online]
- WILDE, LUKAS R.A.: LEGO als Marke, Lego als Material: Transmedialisierbarkeit und Wahrnehmbarkeit dargestellter Welten. In: COELSCH-FOISNER, SABINE; CHRISTOPHER HERZOG (Hrsg.): *Kulturelle Dynamiken/Cultural Dynamics. Transmedialisierung*. Heidelberg [Universitätsverlag Winter] 2019b, S. 333-364
- WOLF, WERNER: Fiktion. Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien? In: ENDERWITZ, ANNE; IRINA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston [de Gruyter] 2016, S. 227-244
- ZIPFEL, FRANK: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin [Erich Schmidt] 2011