

Christian Hißnauer

MöglichkeitsSPIELräume

Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik *Fiktiver Dokumentationen*

1967 erhielt Peter Watkins den Oscar für den besten Dokumentarfilm. Ausgezeichnet wurde damit die *Fernsehproduktion The War Game/Kriegsspiel* (UK 1965). Doch das ist nicht das einzig Ungewöhnliche daran: *The War Game* ist eine *Dokumentation des Möglichen*, eine Dokumentation *nie geschehener* Ereignisse. Der Film erlaubt einen Blick in die Zukunft. Er zeigt die Auswirkungen eines fiktiven atomaren Angriffs auf Großbritannien.

Fiktive Dokumentationen nutzen Fiktion als dokumentarische Methode. Sie unterscheiden sich von anderen hybriden Formen wie Fake-Dokus und fiktionalisierten Dokumentationen (vor allem Dokumentarspiel und Doku-Drama), da sie möglichst plausible, fundiert recherchierte Szenarien in eine erzählbare Handlung überführen. Diese ist somit weder völlig frei erfunden, noch basiert sie auf belegten historischen Ereignissen. Ästhetisch orientieren sich *Fiktive Dokumentationen* dabei (wie Fake-Dokus) an den jeweils vorherrschenden dokumentarischen Darstellungskonventionen. Da *Fiktive Dokumentationen* einen ernsthaften journalistischen/dokumentarischen Anspruch erheben, müssen sie Strategien zur Authentifizierung der Fiktion entwickeln. Zu untersuchen ist, wie solche Filme den Zuschauer von der Glaubwürdigkeit ihrer Szenarien überzeugen können, ohne dass jener die Tatsächlichkeit des Dargestellten annimmt. Aus semio-pragmatischer Sicht (im Sinne Roger Odins) stellt sich somit die Frage, *wie* ein Film eine *Fiktive Dokumentation* sein bzw. als eine solche funktionieren kann (allerdings ist es an dieser Stelle nur möglich, erste Ansätze zur Klärung dieser Frage zu präsentieren). Grundsätzlich sind zunächst einige begriffliche Klärungen und Abgrenzungen nötig.

Zur Fiktionalität des Dokumentarischen

Fiktion und Dokumentation werden ‚klassischerweise‘ als Gegensatz begriffen. Auch die derzeit so beliebte Rede von der Auflösung der Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentationen in den Doku-Hybriden, *docufictions* oder semi-dokumentarischen Filmen und Fernsehproduktionen perpetuiert im Grunde genommen diese Gegenüberstellung: Sie reproduziert die Vorstellung von abgrenzbaren Kategorien als ‚stummes Wissen‘ (vgl. Hediger 2009: 165). Dabei ist Fiktion die älteste dokumentarische Methode, die es gibt. Noch in den 1950er Jahren bezogen sich Autoren

selbstverständlich auf eine Definition der *World Union of Documentary*: „Unter *Dokumentarfilm* versteht man alle Arten der Aufzeichnung auf Zelluloid eines jeglichen Aspekts der Wirklichkeit durch gegenwärtiges Filmen oder durch ein ernsthaftes und gerechtfertigtes Nachgestalten“ (zit. nach Baumgartner 1959: 345). Klassiker des Dokumentarfilms wie *The Battle of the Somme* (GB 1916; W. F. Jury [Produzent]) oder *Nanook of the North/Nanuk, der Eskimo* (USA 1922; Robert Flaherty) kommen nicht ohne ‚inszenierte‘ Spielszenen aus. Die Vorstellung über die ‚dokumentarische Qualität von Bildern‘ verändert sich erst in den 1960er Jahren mit der Entwicklung neuer Kamera- und Tonaufnahmetechniken sowie dem Aufkommen neuer dokumentarischer Ästhetiken (*direct cinema, cinema vérité, free cinema*).

In der Debatte um die ‚neuen‘ Formen im Dokumentarismus wird Fiktion in der Regel (oftmals nicht näher bestimmt) mit etwas ‚Gemachtem‘ gleichgesetzt. Der Begriff bezieht sich gleichermaßen auf das, was vor der Kamera geschieht (‚inszenierte‘/gestellte Szenen vs. ‚dokumentarische‘ Aufnahmen), die Inszenierungsweise (Emotionalisierung, Dramatisierung etc.) und die Dramaturgie (bspw. serielle Zopfstruktur etc.). Fiktionalität wird dabei implizit mit einem Verlust an dokumentarischer Authentizität gleichgesetzt (dem ‚Gemachten‘ steht das ‚So-Seiende‘ gegenüber). Das aber hieße, dass es eine dokumentarische Authentizität im nicht-fiktionalen Film geben müsste und dass diese dokumentarische Authentizität eine besondere Qualität sei – insbesondere des Dokumentarfilms. In der Debatte perpetuiert sich somit nicht nur die Idee eines puristischen Reinheitsgebots dokumentarischer Darstellung sondern ebenso die Vorstellung eines indexikalischen Abbildcharakters des photochemischen Films als Aufzeichnungsmedium – selbst bei Videoaufzeichnungen und digitalen Aufnahmen.

Verkannt wird in der Debatte, dass auch dokumentarische Produktionen inszeniert werden. Bereits Themensetzung, Themenzuschnitt und die Auswahl der Protagonisten sind Inszenierungsentscheidungen. Auf jeder Produktionsstufe kommen weitere hinzu: Wahl des Aufzeichnungsmediums, ggf. des Filmmaterials, der Beleuchtung (auch der Verzicht auf künstliche Beleuchtung ist eine Entscheidung), der Kamerastrategie, der Aufnahmezeitpunkte, der Einstellungsgröße und -länge etc. In der Montage wird das gedrehte Material verdichtet, Einstellungen in Zusammenhänge gestellt, der Film ggf. mit Musik und einem Kommentar versehen. Selbst in der Distribution und im Marketing kommt es noch zu Inszenierungsentscheidungen, indem paratextuelle Markierungen/Lektüeranweisungen gesetzt werden.

In einem Film wird also nicht erst inszeniert, wenn Szenen bewusst gestellt werden. Ebenso beginnt Fiktionalität nicht erst in dem Moment, in dem Schauspieler in einer erfundenen Szene agieren. Jede Erzählung bringt Fiktion ins Spiel: „Selbst wenn man sich an die bloße Chronologie hält [...] fiktionalisiert die Abgeschlossenheit des Textes gegenüber der Nicht-Abgeschlossenheit des Realen das

erzählte Ereignis“ (Hohenberger 1988: 80). Eva Hohenberger bezeichnet folgende Aspekte als die grundlegenden Fiktionen von Erzählungen:

- 1) Die Fiktion bzw. Illusion der Vollständigkeit (Abbildung aller relevanten Handlungselemente)
- 2) Die Fiktion bzw. Illusion von Anfang und Ende

Daraus resultiert die „Abgeschlossenheit des Textes“ (Hohenberger 1988: 80). Dabei trete an „die Stelle nichtfilmischer Realität [...] der fiktionale Horizont der Erzählung selbst“ (ebd.). Die Erzählung – bereits die einfache Chronologie – ist demnach immer eine Setzung.

Margrit Tröhler bezieht *Fiktion* auf das Erfinden von Geschichten. Doch sie konzeptualisiert ein „graduelles Verständnis von Fiktionalität“ (Tröhler 2002: 32; vgl. auch 2004: 154), das gerade für das Verständnis dokumentarisch-fiktionaler ‚Mischformen‘ und die Analyse von Fiktionalisierung im Dokumentarischen wichtig erscheint. Dieses graduelle Verständnis basiert auf einer Unterscheidung verschiedener Aspekte von *Fiktion* (vgl. Tröhler 2002: 32ff; 2004: 154ff.):

- 1) dem *Fiktiven* (dem Erfundenen),
- 2) dem *Fingierten* (der expliziten Performance des Schauspielers und die Inszenierung im Spielfilm) und
- 3) dem *Fiktionalen* („den Modus der Fiktion, die textuelle und imaginäre Weltkonstruktion betreffend“; Tröhler 2002: 32).

Den Begriff des *Fiktionalen* bezieht Tröhler dabei auf „die Eigengesetzlichkeit der fiktiven Spielfilmwelt“ (2004: 156) und die filmsprachlichen Mittel („textuelle Weltkonstruktion“), die einen ‚Zugang‘ zur Innenwelt der Filmfiguren potenziell ermöglichen (resp. suggerieren), während diese Innenwelt im Dokumentarfilm nur von außen beobachtbar sei (Tränen indizieren dabei z.B. Trauer/Traurigkeit, Lachen hingegen Freude): „Momente der Subjektivierung (durch innere Stimme oder mentale Bilder) oder Musik als emotionaler Ausdruck werden aber auch hier immer stärker eingesetzt“ (Tröhler 2004: 156). Demnach seien *alle* Filme mehr oder weniger fiktiv, mehr oder weniger fingiert, mehr oder weniger fiktional und – so lässt sich ergänzen – mehr oder weniger narrativ. Das gilt sowohl für Spielfilme als auch für Dokumentarfilme. Die Grenzen verschwimmen, aber: „In ihrem Zusammenspiel können diese verschiedenen Momente und Aspekte dennoch eine *dominante Lektüre* für einen Film einleiten“ (Tröhler 2002: 34; Herv. CH). Tröhler verweist damit – ohne dies näher auszuführen – auf die Bedeutung der pragmatischen Ebene für die Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Diese Ebene betont vor allem Roger Odin in seinem semio-pragmatischen Ansatz. Für Odin sind Fiktion bzw. Dokumentation in erster Linie Rezeptionsmodi. Damit löst er die Frage nach dem ‚ontologischen‘ Status der Bilder von ihrem Zustandekommen ab. Vielmehr sei die Unterscheidung eine Frage der Konstruktion des Enunziators durch den Rezipienten. Diese Zuschaueraktivität könne durch (para-)textuelle Lektüeranweisungen programmiert werden. Die dokumentarisierende

Lektüre unterscheide sich von der fiktivisierenden Lektüre nach Odin durch *eine* Operation: der „Konstruktion eines als real präsupponierten Enunziators“ des Textes (Odin 2000: 291) bzw. eines Enunziators „who functions as a *real* origin“ (Odin 1995: 229). Explizit hebt Odin hervor, dass der Zuschauer die Realität der Aussageinstanz unterstellt und annimmt, *nicht* die Realität des Dargestellten.

Die grundlegende Fiktionalität dokumentarischer Darstellungen, wie sie Hohenberger andeutet und Tröhler postuliert, führt begriffspraktisch zu einem Problem. Auf theoretischer Ebene ist die strikte Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokumentation nicht haltbar – sie macht uns im Alltag jedoch keinerlei Probleme. Wir *wissen* in der Regel, mit was für einer Art Film wir es zu tun haben – oftmals sogar bevor wir den Film tatsächlich sehen. Dabei wird die pragmatische Zuschreibung objektiviert: Wir gehen davon aus, dass die Unterscheidung im filmischen Text selbst begründet liegt. Das ist sie jedoch nur in dem Sinne, indem konventionelle und damit sozio-historisch wandelbare Lektüreeinweisungen die Filmlektüre programmieren. Da es ein sozial geteiltes Wissen über diese Lektüreeinweisungen gibt, ist es wahrscheinlich, dass in Realisation und Rezeption die gleichen (oder zumindest hinreichend ähnliche) Modi der Bedeutungskonstruktion verwendet werden¹.

Wenn im Folgenden Spielszenen/*re-enactments* als fiktional und mit Protagonisten (nach-)gestellte Szenen als inszeniert verstanden werden, so orientiert sich dies am allgemeinen Sprachgebrauch. Diese Unterscheidung ist sozial relevant, auch wenn sie aus theoretischer Perspektive alles andere als zufriedenstellend ist.

Zur Differenzierung von Fake-Dokus und *Fiktiven Dokumentationen*

Fiktionale Filme, die sich dokumentarischer Ästhetiken bedienen, werden oftmals als ‚Pseudo-Dokus‘ bezeichnet. Undifferenziert werden damit *scripted documentaries*, Fake-Dokus, *Fiktive Dokumentationen* u.ä. zusammengefasst, obwohl es sich dabei um verschiedene Formen mit unterschiedlichen Intentionen handelt. In der abfälligen Bezeichnung schwingen zudem normative Vorstellungen über das Dokumentarische mit.

Fake-Dokus und *Fiktive Dokumentationen* imitieren in der Regel nahezu perfekt den ‚Look‘ dokumentarischer Produktionen. Ihre Bilder sind jedoch keine ‚authentischen‘ Aufnahmen tatsächlicher Ereignisse. Alltagsbeobachtungen, Interviews oder Archivaufnahmen sind bewusst mit Schauspielern in Szene gesetzt und folgen einem ausformulierten Drehbuch.

Unter den Begriff Fake-Doku fallen so unterschiedliche Produktionen wie *Der kahle Sänger* (D 1967, Ulrich Schamoni), *David Holzman's Diary* (USA 1967; Jim

1 Dabei vermitteln kommunikative Verträge zwischen Realisation und Rezeption. Diese kommen jedoch nicht nur zwischen einem Film und einem Rezipienten zustande, sondern sind als sozial geteilte Verträge zu begreifen.

McBride), *Punishment Park* (USA 1971; Peter Watkins), *Plutonium* (1978; Rainer Erlen), *The Rutles* (GB 1978; Eric Idle und Gary Weis), *Cannibal Holocaust* (I 1979; Ruggero Deodato), *Zelig* (USA 1983; Woody Allen), *This is Spinal Tap* (USA 1984; Rob Reiner), *Bob Roberts* (USA 1992; Tim Robbins), *Forgotten Silver* (NZ 1988; Peter Jackson, Costa Botes), *The Watermelon Woman* (USA 1996; Cheryl Dunye), *Opération Lune /Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* (F/D 2002; William Karel) oder *[Rec]* (ESP 2007; Jaume Balagueró/Paco Plaza). Zur Differenzierung haben Jane Roscoe und Craig Hight ein Schema vorgeschlagen, das drei idealtypisch konstruierte Formen der Fake-Doku unterscheidet – und zwar anhand ihres Grades an „mock-dokness“ (2001: 64). Diese „mock-dokness“ ergibt sich aus dem Zusammenwirken folgender Aspekte (vgl. Roscoe/Hight 2001: 67):

- 1) Intention des/der Filmemacher/s
- 2) Ebene des filmischen Textes/Art der Aneignung dokumentarischer Codes und Konventionen
- 3) Position bzw. Rolle des Zuschauers/Art der Reflexion, zu die der Zuschauer ermutigt wird

Als Formen der Fake-Doku identifizieren Roscoe und Hight *Parodie* (1. Grad), *Kritik* (2. Grad) und *Dekonstruktion* (3. Grad). Diese sind jedoch nicht als feststehende Kategorien zu betrachten. Roscoe und Hight betonen „the fluidity of the degrees of mock-documentary, and [...] the role of the audience in determining the status of these texts“ (2001: 115).

Fake-Dokus der ersten Kategorie nutzen dokumentarische Darstellungscodes um Aspekte der populären Kultur zu parodieren. *The Rutles* sind z.B. eine Parodie auf den Beatles-Mythos, *This is Spinal Tap* karikiert hingegen den an sich schon überzogenen maskulinen Gestus vieler Heavy Metal Bands Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre. Auch Rainer Erlen's *Die Delegation* (1970) kann man zu diesen Parodien zählen. Hier wird sich über die Parawissenschaften und die Suche nach Aliens lustig gemacht. Diese Fake-Dokus funktionieren durch den „contrast between the rational and irrational, between a sober form and an absurd or comic subject“ (Roscoe/Hight 2001: 68). Die Absurdität des Dargestellten reibt sich an der Ernsthaftigkeit ihrer Darstellung.

Roscoe und Hight unterstellen dieser Form eine tendenziell konservative Grundhaltung. Die parodierten Gegenstände würden als kulturelle Referenzpunkte bestärkt und nicht explizit hinterfragt/kritisiert. Dies gilt ebenso für die Selbstreflexivität der Parodien. Fake-Dokus des ersten Grades intendieren *kein* Verwirrspiel mit dem Zuschauer, sondern stellen ihre Fiktionalität offen aus (die fiktivisierenden Lektüreeinweisungen dominieren). Die Selbstreflexivität der Form bleibt damit inhärent und wird nicht expliziert. ‚Klassische‘ Vorstellungen über das Dokumentarische würden somit eher bestätigt als in Frage gestellt (Roscoe/Hight sprechen daher auch von einer ‚unschuldigen‘ Aneignung dokumentarischer Ästhetiken).

Fake-Dokus des zweiten Grads (*Kritik*) unterscheiden sich von der Parodie u.a. darin, dass „they begin to engage more explicitly with the mock-documentary form’s latent reflexivity towards factual codes and conventions“ (Roscoe/Hight 2001: 70). Roscoe und Hight bezeichnen die Form als ambivalent, da sie sich dokumentarischer Darstellungskonventionen bemächtigt, aber vergleichsweise mehr explizite Verweise auf mediale Konstruktionsprozesse beinhalten. Dokumentarische Formen werden aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt.

Produktionen des zweiten Grades sind in der Regel satirischer und damit auch kritischer als die Parodien. Bspw. nutzt Tim Robbins die Form der Fake-Doku in *Bob Roberts*, um sich kritisch mit amerikanischen Wahlkämpfen auseinander zu setzen. *The Watermelon Women* thematisiert die Vernachlässigung ‚schwarzer‘ Frauen in der (Film-)Geschichtsschreibung. Fake-Dokus des zweiten Grades „explicitly highlight their own fictionality, but generally do so in order to ask their audience to reflect upon the validity of the cultural or political position of their subjects“ (Roscoe/Hight 2001: 131). Roscoe und Hight differenzieren innerhalb dieser Stufe zwischen *mockumentaries*, die *dezent Medienkritik* („Muted critique of media practices“) auszeichnet, und solchen, die *nachhaltige politische Kritik*² („sustained political critique“) üben. Allerdings ordnen sie hier auch die *beabsichtigte oder unbeabsichtigte Schwindeleien/Scherze* („hoaxes“) ein. Damit widersprechen sie ihrer Behauptung, dass Fake-Dokus des zweiten Grades ihre Fiktionalität *explizit* zur Schau stellen. Dies trifft auf solche Produktionen gerade nicht zu. Die dokumentarisierenden Lektüreeinweisungen sind – zumindest anfänglich – dominant, wie auch Roscoe und Hight betonen: „Audiences are initially encouraged, by the text itself and extra-textual events to adopt a factual mode of reading towards the text“ (2001: 72).

Unklar bleibt die Differenzierung zwischen den *hoaxes* und Fake-Dokus der Kategorie 3 (*Dekonstruktion*)³. Roscoe und Hight beschreiben diesen Grad als ‚feindliche Aneignung‘ dokumentarischer Ästhetiken (vgl. 2001: 72, 160). Es gehen den Filmen um eine nachhaltige Kritik an den Annahmen und Erwartungen der ‚klassischen‘ dokumentarischen Repräsentationsmodi. Sie explizieren die latente Selbstreflexivität der Fake-Doku. Im Unterschied zu den beiden anderen Formen (*Parodie* und *Kritik*) intendiert die *Dekonstruktion* ein „Verwirrspiel“ (Zimmermann 2006: 99) mit dem Zuschauer. Filme des dritten Grades wollen den Zuschauer zunächst einmal glauben machen, was er sieht und hört. Sie verschleiern bewusst ihre Fiktionalität durch dominante dokumentarisierende Lektüreeinweisungen. Intendiert ist ein *vexierbildartiger Rezeptionseffekt*: Der zunehmenden geweckten Skepsis am dargestellten Sachverhalt wird die vermeintliche Glaubwürdigkeit der dokumentarischen Konventionen gegenüber gestellt. Die Filme

2 Dabei kann es sich auch um eine Kritik der kulturellen Praxen inhärenten Politik (bspw. Identitäts- oder Genderpolitik) handeln.

3 *Hoax* scheint für sie vor allem eine Rezeptionskategorie darzustellen, während sich die Kategorie Dekonstruktion deutlich stärker auf die Intention der Filme bezieht (vgl. Roscoe/Hight 2001: 144).

fordern *zugleich* Vertrauen und Misstrauen des Zuschauers ein (und erzeugt so ein *Misstrauen in das eigene Misstrauen*). Die Glaubwürdigkeit dokumentarischer Darstellungskonventionen wird direkt in Frage gestellt – und damit auch der Wahrheits- und Authentizitätsanspruch des Dokumentarismus.

Fake-Dokus machen deutlich, dass Dokumentationen kein Abbild von Wirklichkeit sind, sondern perspektivierte Repräsentationen von ‚Wahrheit‘/Wissen, Geschichte, Identität, *gender*, *race* etc. Sie (re-)produzieren und stützen oftmals hegemoniale Diskurse. Dekonstruktive Fake-Dokus legen die Konstruktionsprozesse offen. Sie demonstrieren zugleich die Manipulationsmöglichkeiten und die Gutgläubigkeit des Zuschauers. Dies wird immer wieder als der positive, produktive Effekt von *mockumentaries* angeführt.

Es gibt Fake-Dokus, die sich nicht in der Terminologie von Roscoe und Hight verorten lassen. Horrorfilme wie *Blair Witch Project* (USA 1999; Daniel Myrick/Eduardo Sánchez), *Welcome to the Jungle/Cannibals* (USA 2006; Jonathan Hensleigh)⁴ oder *[Rec]* nutzen zwar die dokumentarische Ästhetik, sind jedoch weder Parodie, noch Kritik, noch intendierte Selbstreflexion des Mediums. Vielmehr stellen sie reine Genre-Filme dar. Die Adaption dokumentarischer Darstellungs- und Inszenierungsweisen ist in solchen Fällen vor allem eine Formspielerei. Dies gilt ebenso für den *Alien-Attack*-Film *Cloverfield* (USA 2008; Matt Reeves) oder den Kriegsfilm *84 Charlie Mopic* (USA 1989; Patrick Sheane Duncan). Der dramaturgische Reiz solcher Filme liegt in der Beschränkung und Einengung der Perspektive: Die Filme suggerieren, dass entweder ein Filmteam Teil der erzählten Ereignisse ist (*[Rec]*, *84 Charlie Mopic*) oder ein Protagonist – aus welchen Gründen auch immer – die Geschehnisse mit der Kamera aufnimmt (*Cloverfield*, in gewisser Weise auch *Blair Witch Project*). Der Kamerablick ist daher identisch mit dem Blick der Protagonisten. Er bietet keinen Überblick und keine Orientierung. Die Ästhetik der Unmittelbarkeit wird hier ins Extreme getrieben.

„In the real world of documentary film-making“, so Brian Winston, „there is a continuum stretching from non-intervention through to the total manipulation and control of the fiction film“ (2006: 104f.). In diesem Zusammenhang erwähnt er das „enactment of the possible“ (Winston 2006: 106). Für Fritz Wolf ist es vom „Nach-Inszenieren [...] schließlich nicht mehr weit bis zu jenem Punkt, an dem das dokumentarische Erzählen in ein Vor-Inszenieren umkippt und behauptet, wie es sein wird“ (Wolf 2003: 74). Keith Battie (2004: 148) betont bspw., dass auch *mögliche* Situationen im *documentary drama* behandelt werden. Peter Watkins *The War Game* bezeichnet er dabei als „preconstruction‘ of a hypothetical event“ (Beattie 2004: 158). Ein solcher Film sei aber – als *documentary drama* – irritierend, denn er thematisiert Vorfälle, die sich *nicht* ereignet haben. Auch Jane Roscoe und Craig Hight gehen auf den Film ein: „*The War Game* is ‚documentary‘ in its intention. The codes and conventions reinforce the seriousness and reality

4 Bei dem Film handelt es sich im Prinzip um eine Remake von *Cannibal Holocaust* – allerdings fehlen die medienkritische Untertöne des ursprünglichen Films.

of what could happen during a nuclear attack. Watkins intended the film to be informative and instructional, and a position is constructed for the viewer which focuses on education and knowledge, as in documentary proper. Consequently, this film [...] can clearly be characterised as drama-documentary, rather than mock-documentary” (Roscoe/Hight 2001: 57).

Für sie ist die Produktion aufgrund der zugrunde liegenden Intention als *drama-documentary* zu begreifen, nicht als Fake-Doku. Dabei zeigt sie einige Charakteristika der *mockumentary*: Eine fiktive Geschichte wird im Stil einer herkömmlichen Dokumentation jener Zeit erzählt. Sie setzt sich dabei kritisch mit den sozialen Folgen eines Nuklearschlages auseinander. Aufgrund der Adaption dokumentarischer Ästhetiken und Darstellungskonventionen ist ihr zudem ein selbstreflexives Moment inhärent. *The War Game* ließe sich entsprechend als Fake-Doku des zweiten Grades (*Kritik*) begreifen. Wie Roscoe und Hight betonen, unterscheidet sich der Film aber hinsichtlich seiner Intention von solchen *mockumentaries*. Die Adaption dokumentarischer Darstellungs-codes und -konventionen hat eine andere Funktion.

Fritz Wolf deutet dies in einer Bemerkung zu dem vergleichbaren Film *Smallpox 2002: Silent Weapon/Tödliche Pocken* (UK 2002; Daniel Percival) an. Es geht darin um die Auswirkungen eines Anschlages mit Pockenviren. Dabei „entfaltet“ die Produktion, so Wolf, „ein dramatisches Geschehen – *als Stoff virulent und real*, als Film vollkommen fiktiv“ (Wolf 2003: 74f.; Herv CH). Zur Bezeichnung dieser Form bringt er den Begriff *Fiktive Dokumentation* ins Spiel (vgl. 2003: 75). In der vorliegenden Forschungsliteratur werden diese Produktionen oftmals – wenn überhaupt – als *docudrama* bzw. *drama-documentary* bezeichnet. Als *eigenständige* dokumentarische Form werden *Fiktive Dokumentationen* in der Regel nicht wahrgenommen.

Der Kern *Fiktiver Dokumentationen* ist die *journalistische Recherche*. Sie präsentieren Prognosen oder fundierte (Zukunft-)Szenarien – möglichst anschaulich und nachvollziehbar. Man kann daher sagen, dass die zentrale Frage dieser Produktionen lautet: *Was wäre, wenn...?*

Sie

- 1) führen Zukunftsvisionen vor Augen (z.B. der demographische Wandel in 2030 – *Aufstand der Alten* [2007; Jörg Lühdorff]),
- 2) projizieren gegenwärtige Entwicklungen in die Zukunft (z.B. die Folgen der Umweltzerstörung in *Crash 2030 – Ermittlungsprotokoll einer Katastrophe* [1994; Joachim Faulstich], die Dritte-Welt-Problematik in *Tribunal 1982 – Zwei Welten im Zeugenstand* [1972; Stefan Rinser]) oder
- 3) befassen sich mit den hypothetischen Auswirkungen katastrophaler Ereignisse in der Gegenwart (z.B. der Folgen eines Atom-GAU in *Todeszone* [1991; Joachim Faulstich/Georg M. Hafner], den Auswirkungen eines terroristischen Angriffs in *Tag X – Terror in Deutschland* [2004; Nils Willbrandt] oder der Verbreitung eines

tödlichen Virus in *Killergrippe 2008* [2007; Richard Ladkani/Bärbel Jacks]).

4) In seltenen Fällen handelt es sich auch um alternative Vergangenheitsentwürfe oder Gegenwartsfiktionen. *Der dritte Weltkrieg* (1998; Robert Stone) z.B. entwickelt ein Kriegsszenario ausgehend von der Annahme, dass die so genannte friedliche Revolution 1989 in der DDR mit Waffengewalt niedergeschlagen worden wäre. *Los gringos van a llorar – Un dia sin mexicanos* (USA/MX/ESP 1998/2004; Sergio Arau) fragt nach den Auswirkungen auf das Leben in Kalifornien an einem Tag ohne Mexikaner.

Den *Fiktiven Dokumentationen* geht es um die *Popularisierung von Wissen*. Peter Watkins betont dies explizit: „Quite a lot of books have been written on the effects of thermonuclear bombs, but very few of these had been seen by the public“ (zit. in Beattie 2004: 155f.).

Die Anlage der *Fiktiven Dokumentation* macht es dabei möglich, auf übermäßige Kommentierungen oder überbordende Experteninterviews zu verzichten. Ziel ist in der Regel nicht eine Adaption der nüchternen Ästhetik des ‚klassischen‘ Erklärdokumentarismus, sondern die Inszenierung dramatischer Ereignisse, die – zum Teil auch durch Personalisierung – für spannende und emotionale Momente sorgen sollen. Im Idealfall sprechen *Fiktive Dokumentationen* gleichermaßen die kognitive wie die affektive Ebene an.

Im Wesentlichen gibt es zwei dominante Dramaturgien der *Fiktiven Dokumentation*.

1) Die *Ereignis-Fiktion*: *Fiktive Dokumentationen* dieser Art dramatisieren ihr Szenario als *aktuell* stattfindendes Ereignis. Sie adaptieren in der Regel die Ästhetik von (Live-)Reportage bzw. Nachrichten-Sondersendungen (bspw. *The War Game, Tag X – Terror in Deutschland*). Sie suggerieren ein hohes Maß an Unmittelbarkeit. Der Handlungsverlauf ist offen. Betont wird die Unübersichtlichkeit der Situation, da die Ereignisse noch *im Gange* sind.

2) Die *Rekonstruktions-Fiktion*: Hier wird das Szenario aus einer zukünftigen Erzählposition heraus als bereits *vollendete* Vergangenheit dramatisiert. Es werden quasi die Ereignisse rekonstruiert, die zu einem bestimmten Zustand geführt haben (bspw. *Crash 2030, Der dritte Weltkrieg, Tödliche Pocken, Killergrippe 2008*). Der Handlungsverlauf ist geschlossen, da die Ereignisse ‚bereits stattgefunden‘ haben. Ein auktorialer *voice over*-Kommentar sorgt für Orientierung. Angebliche Augenzeugen, Betroffene und Experten reflektieren die Geschehnisse ebenfalls ‚in der Rückschau‘.

Fiktive Dokumentationen zielen mit ihren Zukunftsszenarien auf das *Hier und Jetzt*. Sie haben oft eine aufklärerisch-politische Intention. Heiner Gatzemeier bezeichnet sie daher auch als „inszenierte Gesellschaftspolitik“ (2007: 29). Dies gilt insbesondere für Produktionen, die sich mit den Folgen politischen Handelns bzw. Nicht-Handelns auseinandersetzen (*Tribunal 1982, Crash 2030* oder *2030*

– *Aufstand der Alten*). Die Popularisierung des Wissens soll eine möglichst breite gesellschaftliche Debatte anregen (vgl. Gatzemeier 2007).

Für das Dokumentarspiel und das Doku-Drama „Dramatization fulfils [...] the ‚promise of complete seeing““ (Beattie 2004: 158). *Re-enactments* ermöglichen es, bei (zeit-)geschichtlichen Stoffen *Lücken* in der bildlichen Überlieferung zu schließen. In *Fiktiven Dokumentationen* ist das ‚*enactment of the possible*‘ (Winston) eine Möglichkeit „to represent the unrepresentable“ (Beattie 2004: 158). Die Adaption dokumentarischer Stilmittel soll dabei auf die faktische Basis verweisen, die den fiktiven Ereignissen zugrunde liegt. Beattie betont bspw., dass Watkins „uses the documentary drama form [sic!] to comment on the factual validity of the information“ (2004: 154). Es ist also nicht intendiert, dokumentarische Darstellungscodes und -konventionen selbstreflexiv in Frage zu stellen. Daher wird die Fiktionalität der Produktionen in der Regel betont, zum Teil sogar offensiv zur Schau gestellt (z.B. durch explizite Verweise in Form von Textinserts oder Hinweise im Kommentar). Produktionen wie *Smog* (1973; Wolfgang Petersen), *Crash 2030*, *Tag X – Terror in Deutschland*, *2030 – Aufstand der Alten* oder *Super Comet: After the Impact/Armageddon – Der Einschlag* (D/USA 2007; Stefan Schneider) sind bspw. nicht durchgehend in einer dokumentarischen Ästhetik gedreht. Sie stelle eher eine Mischform aus Fernsehfilm und *Fiktiver Dokumentation* dar (Heiner Gatzemeier nennt sie daher *Doku-Fiction*). *Tag X – Terror in Deutschland* verwendet zusätzlich Textinserts, die auf den fiktiven Charakter des Dargestellten verweisen. Zudem wird die *Fiktive Dokumentation* immer wieder von Passagen unterbrochen, in denen Experten im Studio das Szenario diskutieren.

Rekonstruktions-Fiktionen wie *Tödliche Pocken*, die durchgängig dokumentarische Erzählweisen imitieren, betonen ihre Fiktionalität oftmals durch eine doppelte Verlagerung in die Zukunft: Der 2007 ausgestrahlte Film *Killergrippe 2008* handelt z.B. – wie der Titel bereits deutlich hervorhebt – von Ereignissen, die ein Jahr später geschehen (werden). Erzählt wird wiederum ‚rückwirkend‘ von den Ereignissen ‚vor zwei Jahren‘. Diese vergangenheitsorientierte Erzählperspektive wird mehrfach betont.

Eine semio-pragmatische Annäherung an die *Fiktive Dokumentation*

Die Semio-Pragmatik fragt danach, *wie* Filme in einem gegebenen sozio-historischen Rahmen funktionieren. *Fiktive Dokumentationen* wollen ihr Publikum nicht über ihren Status *als* Fiktion täuschen. Während bspw. Fake-Dokus des 3. Grades die (anfängliche) Täuschung produktiv nutzen, um den Zuschauer zu verunsichern (und darüber zu einer Auseinandersetzung anzuregen), wäre eine Verunsicherung des Publikums für *Fiktive Dokumentationen* gefährlich. Sie könnte von dem ernsthaften Anliegen der Produktionen ablenken.

Damit eine Produktion als *Fiktive Dokumentation* funktioniert muss sie eine dominante dokumentarisierende Lektüre programmieren. Dabei wird als realer

Enunziator der Verantwortliche des Diskurses konstruiert: „Dieser Verantwortliche fällt nicht notwendigerweise mit dem Regisseur zusammen. In den pädagogischen Filmen zum Beispiel wird die Realisation von einem Berufsfilmer sichergestellt; der Verantwortliche für den Diskurs ist jedoch der Lehrende, der Forscher oder der Spezialist, der sich im Film ausdrückt (jener, bei dem vorausgesetzt wird, daß er das Wissen innehat)“ (Odin 2006: 265).

Indem der Verantwortliche des Diskurses als real konstruiert wird, werden die Aussagen – nicht die gezeigten Ereignisse – authentisiert (so wie ein Leser Grafiken oder Tabellen in einer wissenschaftlichen Abhandlung unterstellt, illustrierende Wiedergaben tatsächlicher Forschungsleistungen und -ergebnisse zu sein). Das Spiel wird somit als *Visualisierung* des Diskurses wahrgenommen. Die Fiktionalisierung im Rahmen erfundener Fallgeschichten mit fiktiven Charakteren dient dabei der Konkretisierung des Diskurses.

Für die Programmierung der dokumentarisierenden Lektüre sind vor allem paratextuelle Hinweise wichtig (bspw. Vorbesprechungen/Vorberichterstattung, die auf die fundierte Basis des Szenarios verweisen, bestätigende Äußerungen von Experten, Hinweise auf die Recherchetiefe, entsprechende Ankündigungen in der Programm- und in der On-Air-Promotion etc.⁵). Sie bereiten die Rezeption in der Regel vor, so dass eine Erwartungshaltung bezüglich des Films besteht und damit ein Lektüremodus aktiviert wird, bevor es zur konkreten Rezeption kommt. Zum Teil werden, wie bereits erwähnt, explizite Lektürehinweise in die Produktionen integriert, die auf den faktischen aber prognostischen Charakter der dargestellten Ereignisse verweisen (bspw. verweist am Ende von *The War Game* ein Rolltext darauf, dass das Szenario u.a. auf den Geschehnisse nach den Bombenangriffen auf Dresden und Hiroshima basiert). Die Adaption dokumentarischer Darstellungskonventionen soll dabei authentisierend wirken (bspw. indem ein *voice over*-Kommentar Ereignisse erläutert oder vermeintliche oder echte Experten Stellung zu dem Gezeigten nehmen). Dies liegt daran, dass die Adaption auf bestehende kommunikative Authentizitätsverträge verweist. Insgesamt soll die Ernsthaftigkeit und Glaubwürdigkeit des Dargestellten damit unterstrichen werden.

Die Herausstellung der Fiktionalität authentisiert den Diskurs *Fiktiver Dokumentation* als paradoxen Effekt (ähnliches gilt für *re-enactments* in historischen Dokumentationen): angenommen werden kann ein kommunikativer Vertrag, der als sozial geteiltes Wissen besteht und fortwährend aktualisiert wird. In diesem Sinne besteht eine Vereinbarung darüber, die Aufnahmen einer *Fiktiven Dokumentation* als Visualisierung des Diskurses nicht als Abbild empirischer Ereignisse zu begreifen und zu authentisieren. Authentizität *Fiktiver Dokumentationen* ist demnach eine Frage der Glaubwürdigkeit und nicht der Echtheit.

5 In fernsehgeschichtlicher Perspektive spielt die Programmansage eine große Rolle. Sie gibt es heute nur noch in der Form von Trailern.

Literatur

- Baumgartner, Christoph (1959): „Dokumentarfilm und Dokumentarsendungen im Fernsehen.“ In: *Publizistik*, 4 (1959), S. 345-357.
- Beattie, Keith (2004): *Documentary Screens. Nonfiction Film and Television*. Basingstoke und New York.
- Gatzemeier, Heiner (2007): „Leuchtbojen der Medienlandschaften. Erfahrungen mit der ZDF Doku-Fiction 2030 – Aufstand der Alten“. In: Haus der Dokumentarfilms (Hrsg.): *Ohne Spiel kein Deal – Dokufiktionale Formate. Zukunft für Filmemacher?* Stuttgart, S. 26-29.
- Hediger, Vinzenz (2009): „Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unterbestimmtheit filmischer Darstellung“. In: Koch, Gertrud und Christiane Voss (Hrsg.): *„Es ist, als ob.“ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Fink, S. 163-183
- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim u.a.
- Odin, Roger (1995): „A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film“. In: Buckland, Warren (Hrsg.): *The Film Spectator. From sign to mind*. Amsterdam, S. 227-235.
- Odin, Roger (2000): „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 2. Aufl., Berlin, S. 286-303.
- Odin, Roger (2006): „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl., Berlin, S. 259-275.
- Roscoe, Jane; Craig Hight (2001): *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester und New York.
- Tröhler, Margrit (2002): „Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion - Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen“. In: *montage/av*, 11 (2002), Heft 2, S. 9-41.
- Tröhler, Margrit (2004): Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: *montage/av*, 13 (2004), Heft 2, S. 149-169.
- Winston, Brian (2006): *Lies, Damn Lies and Documentaries*. 2. Aufl., London.
- Wolf, Fritz (2003): *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Expertise des Adolf Grimme Instituts im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW, der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, des Südwestfunks und des ZDF. Düsseldorf.
- Zimmermann, Peter (2006): „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“. In: derselbe und Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz, S. 85 - 103.