

Perspektiven

Philipp Blum

Doku-Fiktionen.

Filme auf der Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion
als ästhetische Interventionen der Gattungslogik

Der Dokumentarfilm und seine nähere Verwandtschaft sind unlängst verstärkt in den Fokus film-, medien- und kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen gerückt. Konnte noch 1995 eine ‚Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie‘ beklagt werden, sprach man im Jahre 2000 bereits von einer ‚Renaissance des Dokumentarfilms‘.¹ Diese Wahrnehmung geht mit einer verstärkten öffentlichen Wahrnehmung des Dokumentarfilms auch jenseits des cinephilen Publikums der Festivals einher, wobei insbesondere die 1990er Jahre zu einer erneuten Ausdifferenzierung des Dokumentarischen in der Rezeption einer breiteren Öffentlichkeit beigetragen haben. Der Dokumentarfilm noch in den 1980ern als das „einzige Schlafmittel, das man

mit den Augen einnehmen kann“,² wahrgenommen, zerfiel ab den 1990er Jahren (wieder) in ein vielgestaltiges Ensemble, das auch vor Unterhaltung nicht zurückschreckt (im besten Fall, ohne seinen aufklärerisch-kritischen Gehalt aufzugeben).³ Mit der Einbeziehung des Fiktionalen in den ästhetischen Hybridisierungsvorgang soll hier auf ein weitgehendes Desiderat des Diskurses aufmerksam gemacht werden: Eine Vielzahl der Auseinandersetzungen zum Semidokumentarismus oder zur Hybridisierung des Dokumentarischen zeigt zwar ein weitreichendes Bewusstsein für die theoretischen und diskursiven Konsequenzen im Bereich des Dokumentarfilms auf; etwa der prekäre Status filmischer Authentizität, die Problematisierung des Objektivitätspostulats non-fiktionaler und dezidiert dokumentarischer filmischer Diskurse oder die Abkehr von Pragmatiken des

1 Vgl. Schilleman, Sandra: „Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie“. In: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs Film 1995. S. 11-28; Hoffmann, Kay: „Der Sog der Wirklichkeit. Zur Renaissance des Dokumentarischen“. In: Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.): *Transformationen von Film und Kino in der europäischen Integration*. Rehburg-Occum: Evangelische Akademie Loccum 2000. S. 211-221.

2 Krieg, Peter: „Der Dokumentarfilm – ein Schlafmittel“. In: *Weiterbildung und Medien*. H. 5, 1986. S. 35-37; hier S. 35 f.

3 Vgl. Heller, Heinz B.: „Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung“. In: Hattendorf 1995. S. 97-110.

Dokumentarfilms als selbstevidenter Repräsentation von Wirklichkeit, vernachlässigt aber eine entsprechende am jeweiligen Film oder dem filmischen Medium konkretisierte fiktionstheoretische Auseinandersetzung, obgleich hierin durchaus Ansätze erkennbar sind.⁴

Dabei ist die Auseinandersetzung mit Filmen im Grenzbereich von Fakt und Fiktion zu einem der interessantesten Felder geworden. Dieser Grenzbereich wird nicht von einer bestimmten Filmsujets oder -genres, einem Stil, einer Subgattung oder einem Subgenre besetzt, sondern findet sich vielfach filmisch-formal ausgehandelt. Ebenso ist trotz der beschriebenen Steigerung öffentlicher Aufmerksamkeit diesen Phänomenen gegenüber in den 1990er Jahren kein historisch eindeutiger Bezugspunkt als Beginn oder eine Evolution im Sinne eines ästhetischen Entwicklungsverlaufs konstatierbar.⁵ Filme im Grenzbereich

von Fiktion und Non-Fiktion begleiten die Filmgeschichte und die Dokumentarfilmgeschichte von Beginn an. *Nanook of the North* (Nanuk der Eskimo. R.: Robert J. Flaherty, USA 1922) ist in der Inszenierung Nanooks (gespielt von Allakariallak) als ‚edler Wilder‘ in dieser Hinsicht nicht weniger ambivalent als die filmische ‚was-wäre-wenn-Anordnung‘ eines Dokumentarspiels wie die Klassiker von Peter Watkins *The War Game* (Kriegsspiel. GB 1965) und *Punishment Park* (Strafpark. GB 1971) oder als neuere Produktionen *Der 3. Weltkrieg* (R.: Rober Stone, D 1998) und *Das Wunder von Wien* (R.: David Schalko, Österreich 2008), um es mit Heinz-B. Heller auszudrücken:

„Spielerische Fiktion des ‚Als ob‘ und dokumentarischer Zeige-Gestus sind demnach nicht mehr – wie es lange Zeit Konvention war – ein apriorischer Widerspruch, sondern stellen mit der wechselseitigen Durchlässigkeit ein bewusstes Konstituens filmischen Erzählens und filmischer Sinnstiftung dar. Idealtypisch stellt dieses Verfahren nicht nur Fiktionen auf eine realistische Basis, nimmt sich ihnen gegenüber also auch latent aufklärerisch aus; gleichzeitig relativiert und reflektiert es die Grenzen konventioneller Repräsentation und eröffnet dieser überdies ehemals oft vorenthaltende und verschlossene Erfahrungsmodi des Möglichen, des nur Vorstellbaren oder – keineswegs gering-

4 Vgl. Odin, Roger: *De la Fiction*. Brüssel: De Boeck & Larcier 2000; Heller 2007; Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen* (hrsg. und übers. v. Heinz B. Heller und Matthias Steinle). Marburg: Schüren 2012; Tröhler, Margrit: „WALK THE WALK oder: Mit beiden Füßen auf dem Boden der unsicheren Realität“. In: *montage/av*. 07.2. 1998. S. 79-90; Tröhler, Margrit: „Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm“. In: *montage/av*. 11.2. 2002. S. 9-41; Tröhler, Margrit: „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“. In: *montage/av*. 13.2. 2004. S. 149-169.

5 Vgl. Berg, Jan: „Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der

Erfindung des ‚Dokumentarischen‘“. In: Keitz, Ursula von/ Hoffmann Kay (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 – 1945*. Marburg: Schüren 2001. S. 51-70.

zuschätzenden – schlichtweg des intelligent unterhaltsamen Gedankenspiels.“⁶

Dass die Grenze zwischen fiktional und faktual weder beständig noch stabil – geschweige denn ‚natürlich‘ – ist, kann mittlerweile einerseits als *opinio communis* gelten. Andererseits ist es gängige Praxis der Mediennutzung nach wie vor zwischen fiktionalen und faktualen Texten zu unterscheiden und zumeist scheint der berühmt berüchtigte erste Eindruck auch der richtige zu sein. Dennoch stellt sich die Frage, warum eigentlich, beziehungsweise warum erscheint dem Zuschauer der Film *Primary* (Vorwahlkampf. R.: Robert Drew, USA 1960) als Dokumentarfilm über den Vorwahlkampf der Demokratischen Partei der USA und nicht als dramatisches Duell um Zustimmung zwischen dem Helden John F. Kennedy und dem Zauderer Hubert H. Humphrey, oder warum wird der Film *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (Fluch der Karibik. R.: Gore Verbinski, USA 2003) als Fantasy- und Abenteuer-Spielfilm nicht aber etwa als Dokumentarfilm über die Performance Johnny Depps im Piratenkostüm rezipiert?

„[E]ine fiktionale Erzählung [ist] zuallererst ein Geschehensbericht wie die faktuale Zeitungsdarstellung auch. Von einem anderen ‚Status‘ zu sprechen, auf Kunst zu verweisen oder das Konzept fiktiver Welten ins Feld zu führen sind jeweils Optionen für eine Zähmung

der Fiktion, doch sie räumen nicht aus, daß fiktionale Geschehensdarstellungen nun einmal Geschehensdarstellungen sind“⁷,

schreibt der Literaturwissenschaftler Remigius Bunia. Er bezeichnet damit das Faktum, dass der Text (sei er nun literarisch oder filmisch) selbst nichts über seinen Status als faktual oder fiktional mitteilen kann.⁸

Hierin ist die Perspektive angedeutet, die im Folgenden auf filmische Hybride zwischen Fiktion und Non-Fiktion geworfen wird: Filme werden hier weiterhin als Texte, bestehend aus audiovisuellen Zeichen, begriffen, da dieser Zugang am geeignetsten scheint die ästhetischen Strukturen zu beschreiben, in denen die Hybridisierung der Gattungen wahrnehmbare Gestalt annimmt. Es geht dabei keinesfalls darum eine Gattungshybridität im Sinne eines Genres oder eines Stils zu destillieren, denn, wie es Alexander Kluge – eine Formulierung Jean-Luc Godards aufnehmend – ausdrückt:

„Gerade das technische Instrument, das 24 Bilder in der Sekunde aufnimmt, hat für Wahrheit keinen autonomen Sinn. Die Kamera dokumentiert lediglich die Trägheit des menschlichen Auges, das bei 24 Bildern in der Sekunde die Dunkel-Phasen nicht mehr wahrnimmt, sondern die Illusion eines kontinuierlichen

6 Heller, Heinz B.: „Mediale Ordnungen und das Imaginäre. Aspekte und Probleme des aktuellen Semidokumentarismus“. In: Müller, Corinna/ Scheidgen, Irina (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren 2007. S. 187–200; hier S. 192.

7 Bunia, Remigius: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Schmidt 2007. S. 10.

8 Vgl. Searle, John R.: „The Logical Status of Fictional Discourse“. In: *New Literary History* 6, 1975. S. 319–332; Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992. insb. S. 65–94.

Vorgangs produziert.“⁹ Damit widerspricht Kluge keineswegs dem Indexparadigma, welches von André Bazin für die Fotografie und den fotografierten Film als ‚Mumie der Veränderung‘ ausgestellt hat.¹⁰ Der fotografierte Film und auch der fotosimulative Film im ‚digitalen Zeitalter‘ setzen eine Welt voraus, zu der der Film indexikalisch in Verbindung steht. Dies aber – um es mit Gertrud Koch zu formulieren – „unabhängig davon, daß diese [Welt; P.B.] selbst ihre Existenz ausschließlich der Erwartung ihrer Aufnahme verdanken mag.“¹¹ Das heißt, die Voraussetzung der Existenz einer profilmischen Realität, derer die Filmaufnahme zwingend bedarf, um etwas aufnehmen zu können, darf nicht mit dem Existenzbeweis einer afilmischen Realität verwechselt werden, auch wenn die Mehrzahl der Dokumentarfilme *so-tut-als-ob* die Diegese – also das filmische Universum, welches durch den filmischen Diskurs evoziert wird – mit der afilmischen Realität uneigentlich identisch sei.¹² In diesem

Zusammenhang ist die Beobachtung François Nineys, dass ein Film, der aus Aufnahmen besteht (also jeder fotografische Film), immer von allen dreien semiotischen Zeichenrelationskategorien nach Peirce affiziert ist, hilfreich:

„Aufnahmen sind Hybride: Indizes, aber losgelöst von den realen Objekten, die sie verursachen; Ikone, aber ultra-analog; Symbole, aber am Konkreten haftend. Und kein logisches Rasiermesser könnte die Ambivalenz der aufgenommenen Bilder (des Sehens und des Lebens) entscheiden. Es ist diese einzigartige Mischung, die ihre Stärke und ihren sichtbaren Scheincharakter ausmacht, zwischen Realem und –Illusion (wobei sich die Illusion proportional zum Realitätseffekt verhält), Reproduktion und Repräsentation, Zeugenschaft und Vor-Spiegelung.“¹³

Entsprechend dessen wird in diesem Text einer gattungslogischen Modellierung des Phänomens gegenüber eine distanzierte Position eingenommen und weitgehend auf den *mockumentary*-Begriff – obschon dieser im deutschsprachigen Bereich landläufig geworden ist – verzichtet.¹⁴ Die begriffliche Fixierung

werden die Souriauschen Begriffe afilmische (unabhängig vom Film oder Medium existierende) und profilmische (für den Film / das Medium hergestellte oder vorbereitete) Realität sowie filmophanisch (die ereignishaft Folge filmischer Zeichen auf der Leinwand / dem Monitor usw.) und diegetisch (zur Bezeichnung des Universums, das als Wahrnehmungseffekt und notwendige Grundlage des filmischen Texts und der von ihm transzendenten Fiktion im weitesten Sinne von den audiovisuellen Zeichen evoziert wird) gebraucht.

13 Niney 2012. S. 170.

14 Zur anglo-amerikanischen Begriffs- und Theoriebildung vgl. Roscoe, Jane/ Hight,

9 Kluge, Alexander: „Die realistische Methode und das sog. »Filmische«“. In: Ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975. S. 201-209; hier S. 204.

10 Vgl. Bazin, André: „Die Ontologie des photographischen Bildes“ (1945). In: Ders.: *Was ist Film*. Berlin: Alexander 2004a. S. 33-42.

11 Koch, Gertrud: „Filmische Welten – Zur Weltlichkeit filmischer Projektionen“. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hrsg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 162-175; hier S. 164.

12 Vgl. Souriau, Etienne: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“. In: *montage/av.* 06,2. 1997. S. 140-157. Im Verlauf dieses Texts

affiziert von vornherein eine gattungslogische Modellierung. Doku-fiktionale Hybride erscheinen in diesem Licht als ästhetische Interventionen gegen generische Identitätslogiken nicht ausschließlich aber am pointiertesten im Film, verstanden als audiovisuelles Bewegtbild. Dies gründet auf der medialen Qualität der filmischen Aufführung, also auf der performativen Eigenschaft¹⁵ des Films als ein bedeutungsvolles in Erscheinung Treten und dies unabhängig davon, ob diese Erscheinung im Kino oder anderen Orten projiziert, im Fernsehen ausgestrahlt, im Internet auf Videoplattformen abgerufen oder von einer DVD oder anderen Speichermedien auf einem Monitor oder anderen Bildfläche abgespielt wird. Für das Kino stellt Christian Metz auch über dieses hinaus anschlussfähig fest:

„Das Charakteristische des Kinos besteht nicht im Imaginären, das das Kino eventuell darstellen kann [d.h. in der eventuell dargestellten fiktionalen Erzählung als einer fiktiven Geschichte; P.B.], sondern darin, daß es von Anfang an imaginär *ist*, wodurch es sich als Signifikant konstituiert [imaginär in dem Sinne, dass das Kino und der Film auf die Imagination des Zuschauers, die aus der Anwesenheit der filmischen Erscheinung und der Abwesenheit der gezeigten Objekte resultiert, angewiesen sind; P.B.] [...]. Das Imaginäre vereinigt in sich per definitionem eine gewisse Anwesenheit und eine gewisse Abwesenheit. Im Kino ist nicht nur das fiktionale Signifikat, falls es eines gibt, durch seine Abwesenheit anwesend, sondern zu allererst der Signifikant selbst [Herv.i.O.].“¹⁶

Hierin berührt Metz die Kategorie des *hors champ* – das filmische ‚Außerfeld‘ –, in welchem eine der gewichtigsten Quellen der filmischen Bedeutungsproduktion liegt und die für die Gattungsidentifikation eine ebenso bedeutende Rolle spielt wie für die Gattungskonfusion. Es ist hier nicht möglich den breiten Theoriediskurs zum *hors champ* nachzuzeichnen.¹⁷ Folgende Punkte scheinen jedoch unumgänglich: André Bazins Beitrag in diesem Feld ist dabei basal, denn Bazin stellt

Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, New York: Manchester University Press 2001; Rhodes, Gary D./ Springer, John Parris (Hrsg.): *Docufictions Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Film-making*. Jefferson: McFarland 2006; Juhasz, Alexandra/ Lerner, Jesse (Hrsg.): *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2006; Hight, Craig: *Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and a Call to Play*. Manchester, New York: Manchester University Press 2010.

- 15 Vgl. Koch, Gertrud: „Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmung einer performativen Theorie des Films“. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004. S. 163-187; Koch, Gertrud: „Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?“. In: Schwarte, Ludger (Hrsg.): *Bild-Performatanz*. München: Fink 2011. S. 230-244.

- 16 Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus 2000. S. 45 f.

- 17 Vgl. hierzu Adachi-Rabe, Kayo: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus 2005; Lie, Sulgi: *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: diaphanes 2012.

als Erster heraus, dass das sichtbare Feld auf der Leinwand, das kadrierte Filmbild, gleichzeitig auch etwas versteckt, der Cadre also ein Cache sei.¹⁸ Das bedeutet, dass das filmische Bild in seiner wahrnehmbaren Präsenz und seiner Sichtbarkeit stets auch etwas anzeigt, das in ihm nicht sichtbar ist. Allgemein wird das *hors champ* auf ein diegetisches Off verkürzt. Pascal Bonitzer hat in Abgrenzung zu Bazin die Kategorie der *hors scène* eingeführt und bezeichnet damit nicht den *hors champ* als ein durch das *champ* verstecktes Kontinuum filmischer Weltprojektion, sondern die konkrete nicht sichtbare Realität der Produktion; den *hors champ* im Sinne Bazins hingegen hält er für fiktiv.¹⁹ Wiederum mit Metz lassen sich beide Positionen harmonisieren. Er schreibt: „[U]m den Film (als solchen) zu verstehen, muß ich das fotografierte Objekt als abwesendes wahrnehmen, seine Photographie als anwesend und die Anwesenheit dieser Abwesenheit als bedeutungstragend.“²⁰ Die sich aus dem aufgezeigten Mechanismus ergebende dialektische Spannung zwischen der Anwesenheit der medialen Erscheinung ‚Film‘ und der Abwesenheit ihrer Ursache ‚Welt‘ wiederholt sich auf der Ebene der performativen Erscheinung des filmischen Textes in seinen beiden wesentlichen

Ausdrucks- und Bedeutungsgesten: dem Zeigen und Erzählen.²¹

Ebenso wie der Film ein Feld aus Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit eröffnet, besteht seine mediale Mitteilbarkeit aus dem ‚Zeigen‘ (=Präsenz der filmischen Einstellungen und Aufnahmen sowie deren Verknüpfung im Schnitt) und dem ‚Erzählen‘ (=Transzendenz der Bedeutung von Aufnahmen und Einstellungen in der *mise en scène* und ihrer Verknüpfung in der Montage als handlungslogischer nicht notwendigerweise linearer oder kausaler, filmischer Text). Beide Gesten sind im hier zu Grunde liegenden textwissenschaftlichen Verständnis auf der Ebene der Enunziation situiert; nur dann wenn das Enunziat eine erzählte Geschichte (ob fiktiv oder assertiv) und deren Diskurs eine Erzählung (ob fiktional oder

21 Ursprünglich der neoaristotelischen Literaturtheorie und -kritik entstammend (vgl. James, Henry: „The Art of Fiction“. In: Baym, Nina (Hrsg.): *The Norton Anthology of American Literature. Volume C: American Literature 1865-1914*. 6. Auflage. New York/London: Norton 2003. S. 553-567; Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. 5. Auflage. New York: Viking 1963, Booth, Wayne C.: *Die Rhetorik der Erzählkunst*. Bd. 1 u. 2. Heidelberg: Quelle & Meyer 1974), hat sich das Begriffspaar von *showing* und *telling* gerade in Bezug auf den Film auch über die Narratologie hinaus als äußerst gebrauchsfähig erwiesen (vgl. bspw. Gaudreault, André: *Du littérature au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens-Klincksieck 1988; die Beiträge von Gaudreault/Gunning in Elsaesser, Thomas/ Barker, Adam (Hrsg.): *Early Cinema. Space. Frame. Narrative*. 3. Auflage. London: British Film Institute 1994., Kap. 1. S. 11-150). Hier greife ich vor allem auf die Bearbeitung und semiopragmatische Modellierung beider Begriffe durch Roger Odin (*monstration* und *narration*) zurück; vgl. Odin 2000.

18 Vgl. Bazin, André: „Malerei und Film“ (1959). In: Ders. 2004b. S. 224-230; ferner Bazin, André: *Jean Renoir*. München: Hanser 1977. S. 63.

19 Vgl. Bonitzer, Pascal: *Le regard et la voix. Essais sur le cinéma*. Paris: Union generale d'editions 1976. S. 17; Adachi-Rabe 2005. S. 97.

20 Metz 2000. S. 56.

faktual) ist, koinziiert die Enunziation mit der Narration des (filmischen) Textes,²² was allerdings die weit überwiegende Mehrheit der Filmproduktion betrifft. Der Begriff der Enunziation [énonciation] geht dabei auf den Linguisten Émile Benveniste zurück²³ und bezeichnet das Aussagen des Textes in einer Gleichzeitigkeit von Produktion und Übergang, wobei das Ausgesagte als Enunziat [énoncé] und die beiden Enden der Enunziation als Enunziator [énonciateur] und Enunziatär [énonciataire] bezeichnet werden. Wichtig ist dabei, die Enunziation nicht mit dem Sender/Empfänger-Modell der Kommunikation gleichzusetzen. Die Enunziation, bezogen auf den Film (und andere Medien), ist eine textfundierte Größe und ist stets im Text nachweisbar und rekonstruierbar. Wenn Roger Odin, bezogen auf den Dokumentarfilm, schreibt: „Was die dokumentarisierende Lektüre folglich begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten“²⁴, – ist hierin nicht zuerst ein Leser im Sinne eines empirischen Subjekts impliziert, sondern die Lektüeranweisung des Textes, die eine reale ‚Quelle‘ des Dargestellten

(und der Darstellung) voraussetzt.²⁵ Diese Operation findet sich in hybriden Filmen meist, indem die Apparaturen, die den Film hervorbringen, in die Diegese aufgenommen werden, *hors champ* und *hors scène* miteinander verschmelzen. Beispiele sind etwa: *David Holzmanns Diary* (R.: Jim McBride. USA 1967), *Die Delegation* (R.: Rainer Erler. BRD 1970), *C'est arrivé près de chez vous* (Mann beißt Hund. R.: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Belgien 1993), *The Blair Witch Project* (R.: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez. USA 1999). Im Folgenden soll kurz in diesem Zusammenhang beispielhaft auf *David Holzmann's Diary* eingegangen werden. Der Film ist, wie der Titel bereits preisgibt, als ein filmisches Tagebuch angelegt.²⁶ Die Figur

22 Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (hrsg. v. Jochen Vogt) 2. Auflage. München: Fink 1998 [frz. 1973/1983]. S. 152. Die Begriffe Erzählung [récit], Geschichte [histoire] und Narration [narration] werden hier ebenfalls im Sinne Genettes gebraucht.

23 Vgl. Benveniste, Émile: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977.

24 Odin, Roger: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl 1990. S. 125–146; hier S. 131.

25 Mit ‚Quelle‘ greife ich hier auf Christian Metz zurück, der die Begriffe Enunziator und Enunziatär für den Film durch Quelle [foyer oder source] und Ziel [cible] ersetzt, da die Enunziation im Film laut Metz immer unpersönlich ist und die Begriffe Enunziator, Enunziatär allzu sehr zur Anthropomorphisierung drängen; vgl. Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus 1997. S. 3.

26 Roscoe und Hight setzen den Film an den Beginn der *Mock-documentary* Form und ordnen ihm den Grad der Dekonstruktion und damit den elaboriertesten Filmen dieser Art zu. Ob dem zugestimmt wird oder – wie hier – nicht, die besondere Stellung des Films kann in der Filmgeschichte als anerkannt und unumstritten gelten; vgl. Roscoe, Hight 2001. S. 161–166; Brinckmann, Christine N.: „Ichfilm und Ichroman“. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos 1997. S. 82–112; insb. S. 89–92; Tröhler 2004. S. 152, Anm. 5. Entgegen der Auffassung die Form ‚mockumentary‘ habe erst mit *David Holzmann's Diary* eingesetzt; vgl. die Bei-

David Holzman (gespielt von L.M. Kit Carson) zeichnet einen Ausschnitt ihres Lebens in New York mithilfe einer mobilen 16mm Kamera und

nierend oder reflektierend und frustriert, gelangweilt oder belustigt zum Gesehenen und sich selbst äußert. Bemerkenswert erscheint jene Sequenz, in der die Figur David Holzman sich beim Gang durch die Nachbarschaft selbst filmt. Zu sehen ist vorrangig der Scheitel, gelegentlich das Gesicht des Darstellers sowie verzerrt durch das verwendete Fischaugen-Objektiv die nähere Umgebung um den Kopf des Protagonisten herum. Konkret versinnbildlicht diese Aufnahme jedoch das Unvermögen des Filmmachers sich selbst



Abb.1 Fischaugen in *David Holzman's Diary*.

einem tragbaren Tonbandgerät, das einen Synchronon erlaubt, auf. Bei nur geringer Handlungsprogression begleitet der Zuschauer den Protagonisten, der zugleich der Filmmacher zu sein scheint, durch seinen Alltag; erlebt die Trennung von der Lebensgefährtin, die die fortdauernde Anwesenheit der aufzeichnenden Kamera nicht länger erträgt. Hierin erhält er Einblick in die unmittelbare Nachbarschaft des Viertels, in dem sich das Apartment des Protagonisten befindet, durchläuft mit ihm Straßenzüge, während die Kamera Fassaden, Parks und Menschen aufzeichnet. Unterlegt werden die Bilder von der mal im *on* mal im *hors champ* gesprochenen Stimme der Figur, die sich fallweise kommentierend, räso-

niert in seiner Umgebung im Moment des Filmens zu filmen. Die Umgebung verzerrt sich um den Protagonisten herum, der gleichzeitig der diegetische Filmmacher ist; Subjekt und Welt sind im Moment einer handlungslogischen Gleichzeitigkeit des Filmens ‚real‘ unvereinbar. Diesen fortschreitenden Ausdruck einer unvereinbaren Unmittelbarkeit von Filmem und Gefiltem manifestiert sich ebenfalls in den zahlreichen Spiegelanordnungen in der Bildkomposition, die einen *mise en abyme*-Effekt²⁷ erzielen (hier im Sinne des Metzschen *cible*-Begriffs); siehe Abb. 1-2.

Der Film kann sich in diesem Sinne nicht selbst filmen; allenfalls sein Spiegelbild in einem Spiegel wird wahrnehmbar gemacht. Jedoch ist die gefilmte

träge der ersten beiden Sektionen aus Juhasz, Lerner 2006. S. 39-223.

27 Vgl. Metz 1997. S. 77-95;

Kamera im Spiegel ebenso wie der Film selbst – dies begründet die tradierte und anhaltende Konjunktur der Spiegelmetapher in der Filmtheorie – nicht



Abb.2 mise en abyme in *David Holzman's Diary*.

die ungefilterte Wiedergabe des medial Vorgängigen, sondern immer die mediale Formierung der profilmischen oder promedialen Realität. *David Holzman's Diary* veranschaulicht dabei in seiner formalen Einvernahme von Ästhetiken des amerikanischen *direct cinema* und des französischen *cinéma vérité* jedoch wesentliche Funktionsweisen der Hybridisierung des Dokumentarischen und des Fiktionalen. Durch technische Innovationen (leichte und mobil einsetzbare 16mm-Kameras und Synchronon) waren *direct cinema* und *cinéma vérité* in der Lage, einen Wahrnehmungseffekt der Nähe zu erzielen, mit dem sich ein erhöhtes Authentizitätsversprechen im Sinne eines referentiellen Mehrwerts²⁸

verbindet. Die Filme des *direct cinema* evozierten dabei die Authentizität des Dargestellten, indem sie die konkrete Filmarbeit, die Mobilität und vor allem die beobachtende Zeugenschaft der filmenden Kamera im Sinne der postulierten *fly on the wall* bei scheinbar minimalem Eingriff der Filmemacher während der Aufnahme inszenierten. Die Filme des *cinéma vérité* hingegen evozierten den Eindruck einer Authentizität der Darstellung durch das In-Beziehung-Setzen der Filmenden mit den Gefilmten. *David Holzman's Diary* ite-

riert²⁹ formal die Ästhetiken sowohl des *direct cinema* als auch des *cinéma vérité* und bringt diese gleichsam zur Aufführung. In der Performanz dokumentarischer und zeitgenössisch avantgardistisch-experimenteller Verfahren verflüssigt der Film die Grenzen zwischen Fiktion und Non-Fiktion an seiner textuell filmischen Oberfläche auf der Ebene der Enunziation. Ebenso wie die Filme des *direct cinema* zeigt *David Holzman's Diary* durch die Handkameraaufnahmen eine gestaltungsarme und in diesem Purismus authentisch wirkende Achsenführung mann 2001. S. 15–26.

²⁹ Im Sinne des Itrations- und Iterabilitätsbegriffs nach Jacques Derrida, der damit eine fortdauernde performative Zitatpraxis ohne Anfangsdiskurs kennzeichnet; vgl. Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“. In: Ders.: *Limited Inc.* Wien: Passagen 2001. S. 15–45.

²⁸ Vgl. Heller, Heinz B.: „Dokumentarfilm als transitorisches Genre“. In: Keitz/Hoff-

und eine expressiv-selbstreflexuelle Inszenierung der Blickkonfiguration. Desgleichen inszeniert sich der Filmmacher selbst und geht schließlich in einer narrativen Doppelfunktion auf: Als Gefilmter ist er das Objekt des filmischen Interesses und mithin die vordergründig dokumentierte Persönlichkeit. Als (scheinbar) Filmender, und in diesem Punkt knüpft der Film an das *cinéma vérité* im Geiste Edgar Morins und Jean Rouchs³⁰ an, setzt sich die Figur mit ihrer Arbeit und ihrer Tätigkeit auseinander und wird zum Subjekt des filmischen Interesses. Gleichsam Quelle und Gegenstand des dokumentarischen Filmtextes zerfällt die Einheit von Figur und Darsteller, die – narratologisch gesprochen – autodiegetische Fiktion löst sich im dokumentarisierenden Modus auf und drängt hierin auf eine sukzessive Unvereinbarkeit beider Aspekte des Darstellers/der Figur. Für den Zuschauer ist zu keinem Zeitpunkt des Films entscheidbar, ob er nun einen ‚echten‘ Dokumentarfilm oder einen Spielfilm schaut. Diese Unentscheidbarkeit zwischen den Gattungen betrifft den Zuschauer gleichermaßen

wie den Wissenschaftler in analytischer Distanz. *David Holzman's Diary* beweist hier idealtypisch, dass der Film keine Gattungsidentität apriorisch aufweist, sondern dass auf seiner ästhetischen Oberfläche allenfalls diskursiv stabilisierte Gattungszeichen existieren, die im Wahrnehmungsakt des Zuschauens und nicht aus einer Logik des Films selbst heraus in einer eben solchen diskursiven Matrix gedeutet und für gattungsmäßige Identifizierungen nutzbar gemacht werden können. In diesem Sinne – und auch das zeigt *David Holzman's Diary* idealtypisch auf – kann der reale Enunziator, der vom Zuschauer präsupponiert wird und dem die dokumentarisierende Lektüre folgt, auch in der Filmgeschichte als einer Geschichte formaler Ästhetiken begründet liegen. Mit Metz gesprochen: „Im Prinzip schließt jeder Genrefilm [...] in sich alle vorherigen Filme desselben Genres ein und konstituiert somit eine nicht festgelegte Reihe von ‚Filmen im Film‘, die zwar nicht als solche erscheinen, deren Spuren indes überall spürbar sind.“³¹ Im Falle von *David Holzman's Diary* ist die durch die ästhetische Einvernahme von *direct cinema* und *cinéma vérité* gekennzeichnet und auch *The Blair Witch Project*, *Die Delegation*, *C'est arrivé près de chez vous* nehmen beispielsweise sichtbar Anklang an diesen Formen des Dokumentarfilms. Dass das Spektrum der dokumentarfilmischen Einvernahme nicht bei Anklängen an diese beiden Konzepte endet, beweist etwa *The Forbidden Quest* (Die verbotene Suche. R.:

30 Neben den ethnografischen Filmen Jean Rouchs wie *Moi un Noir* (Ich ein Schwarzer. F 1958) und *Petit à petit* (F 1970) gilt *Chronique d'un été* (Chronik eines Sommers. F 1960) von Rouch und Morin als 'Schlüsselfilm' des *cinéma vérité*, in dem beide Filmmacher sich einem Vorwort gleich zu Beginn mit ihrer Rolle als Filmmacher und einer der Gefilmten (Marceline Loridan) auseinandersetzen; vgl. Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film*, Jean Rouch. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1988.

31 Metz 1997. S. 94; vgl. ergänzend Kessler, Frank: „Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder“. In: *montage/av.* 07,2. 1998. S. 63-78.

Peter Delpeut, NL 1993) – ein Film, der mit authentischen Aufnahmen früher Expeditionsfilme die Entdeckung einer Passage zwischen Nord- und Südpol 1905/06 zu belegen scheint –, der auf die Techniken des Kompilationsfilms zurückgreift. Mit gefundenen Dokumenten spielt auch *Forgotten Silver* (Forgotten Silver. Kein Oscar für Mr. McKenzie. R.: Costa Botes, Peter Jackson, NZ 1995), der ansonsten ebenso wie *Opération Lune* (Kubrick, Nixon und der Mann im Mond. R.: William Karel, F 2002) auf Konventionen des TV-Berichts zurückgreift.

In diesem Zusammenhang kann auf die dialektische Filmauffassung Alexander Kluges verwiesen werden, der die Gattungen als ‚Grundinteressen‘ beschreibt. Zum Dokumentarfilm schreibt er:

Ein Dokumentarfilm wird mit drei „Kameras“ gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Film-machers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei z. T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt.³²

Einerseits ist insbesondere in der ‚dritten Kamera‘ jene Struktur beschlossen, mit der sich hier zuvor auseinandergesetzt wurde und die im Modus

der Iterabilität nach Jacques Derrida beschrieben werden kann. Andererseits ist in diesem Axiom der drei Kameras jene Ambivalenz des Wirklichkeitsbezugs benannt, die den Dokumentarfilm kennzeichnet und an der seine Hybridisierungen partizipieren und diese im Falle von Filmen wie *David Holzman's Diary* auch pointieren. Es ist dabei hilfreich auch Kluges Position zum Spielfilm zu berücksichtigen:

Der Wunsch ist gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden. Die Wünsche haben nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen. Sie haben ihre Hauptwurzel in der Tatsache, daß die gesamte libidinöse Erfahrung in der Kinderzeit an Personen, den Urobjekten, erlernt wird. *Es ist der Wunsch, diese persönlichen Beziehungen in Form der Spielhandlung wiederzuerkennen, die Welt in menschliche Beziehung zu zerlegen. Die Utopie davon ist realistisch* [Herv. i. O.].³³

Heinz-B. Heller stellt in Bezug auf Kluge heraus, dass die ‚realistische Utopie‘ insofern realistisch sei, als dass sie „wunschökonomisch in dieser erzählerischen Repräsentationsform beschlossen ist und nicht die tatsächlich realisierte Erzählung [Herv. i. O.].“³⁴ Film wird dabei von Kluge und in seinem Anschluss auch von Heller als ein Medium gedacht, das durch die Kopräsenz zweier Erfahrungsmodi gekennzeichnet ist: Der Film ist gattungsunabhängig immer ein Ort realistischer sowie phantas(ma)tischer (in der Doppeldeutigkeit des Begriffs

33 Ebd. S. 204; vgl. ergänzend Metz 2000. S. 101-107; Odin 2000. S. 11 f.

34 Heller 2007. S. 192.

32 Kluge 1975a. S. 202.

von Wunsch[bild] und Trug[bild]) Erfahrung, wobei die Dominanz eines Erfahrungsmodus über den anderen die Gattungsidentifikation stabilisiert. Bezogen auf *David Holzman's Diary* erscheint der phantasmatische Bezug in einem Doppelcharakter aufzugehen: Jenseits der Erzählung einer fiktiven Künstlerpersönlichkeit kann die Figur in ihrer Entwicklung und ihrem Ver-zweifeln am filmischen Spiegelselbst als eine Vorführung des regressiven Schritts zurück hinter die Spaltung des Subjekts in der Moderne metadiskursiv begriffen werden. Die Medialität des Films wird hierin im Vollzug der Filmarbeit mit Eskapismus, Regression, Traum, Illusion und Halluzination verglichen. Auf den Zuschauer übertragen, kann der im selben Grund wurzelnde Voyeurismus, der durch die scheinbare Echtheit des Dargestellten noch gesteigert wird, als der faszinative Hintergrund der Zuschauermotivation angenommen werden. Der ‚Gattungs-unreinheit‘ erwächst so aber nicht die Affirmation sich gegenseitig durchdringender Grundinteressen des Films. Vielmehr entspringt der Performanz disparater ästhetischer Verfahrensweisen im Film, die ihren Ausdruck in der Verflüssigung von Zeigen und Erzählen und damit der Gattungsgrenzen findet, die Möglichkeit zur Reflexion – man darf sich freilich auch einfach betrogen vorkommen. Hybridisierungen des Dokumentarischen erzielen also eine ausgeglichene Gleichzeitigkeit beider Erfahrungsmodi, sind also nicht einfach Spielfilme im Gewand des Dokumentarischen, gefälschte Doku-

mentationen oder hyperreale Spielfilme; vielmehr geben ihre Erscheinungen Anlass, über Film und seine Medialität zu reflektieren und dies jenseits überkommener Dichotomien von Beweis und Illusion.

Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus 2005 (Film und Medien in der Diskussion. Bd. 13).
- Bazin, André: *Jean Renoir*. München: Hanser 1977 [frz. 1971].
- Bazin, André: *Was ist Film*. Berlin: Alexander 2004 [frz. 1958-62/1976].
- Bazin, André: „Die Ontologie des photographischen Bildes“ (1945). In: Ders. 2004a. S. 33-42 [frz. 1945/1958].
- Bazin, André: „Malerei und Film“ (1959). In: Ders. 2004b. S. 224-230 [frz. 1959].
- Benveniste, Emile: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977 [frz. 1966/1974].
- Berg, Jan: „Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘“. In: Keitz/Hoffmann 2001. S. 51-70.
- Bonitzer, Pascal: *Le regard et la voix. Essais sur le cinéma*. Paris: Union generale d'editions 1976.
- Booth, Wayne C.: *Die Rhetorik der Erzählfkunst*. Bd. 1 u. 2. Heidelberg: Quelle & Meyer 1974 [engl. 1961].
- Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration* (hrsg. v. Mariam Lewinsky und Alexandra Schneider). Zürich: Chronos 1997. (Zürcher Filmstudien. Bd. 3).
- Brinckmann, Christine N.: „Zitierte Dokumentarität: Überlegungen zur Verfilmung des Romans *The Grapes of Wrath*“. In: Dies. 1997a. S. 32-61.
- Brinckmann, Christine N.: „Ichfilm und Ichroman“. In: Dies. 1997b. S. 82-112.
- Bunia, Remigius: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Schmidt 2007 (Philologische Studien und Quellen. H. 202).
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“. In: Ders.: *Limited Inc*. Wien: Passagen 1988. S. 15-45 [frz. 1971/1990].
- Elsaesser, Thomas/ Barker, Adam (Hrsg.): *Early Cinema. Space. Frame. Narrative*. 3. Auflage. London: British Film Institute 1994 [orig. 1992].
- Gaudreault, André: *Du littérature au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens-Klincksieck 1988.
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992 [frz. 1991].
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (hrsg. v. Jochen Vogt) 2. Auflage. München: Fink 1998 [frz. 1973/1983].
- Hattendorf, Manfred (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs Film 1995 (Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. Bd. 7).
- Heller, Heinz B.: „Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung“. In: Hattendorf 1995. S. 97-110.
- Heller, Heinz B.: „Dokumentarfilm als transitorisches Genre“. In: Keitz/Hoffmann 2001. S. 15-26.
- Heller, Heinz B.: „Mediale Ordnungen und das Imaginäre. Aspekte und Probleme des aktuellen Semidokumentarismus“. In: Müller, Corinna/ Scheidgen, Irina (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM). Bd. 15). S. 187-200.
- Hight, Craig: *Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and a Call to Play*. Manchester/ New York: Manchester University Press 2010.
- Hoffmann, Kay: „Der Sog der Wirklichkeit. Zur Renaissance des Dokumentarischen“. In: Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.): *Transformationen von Film und Kino in der europäischen Integration*. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum 2000. S. 211-221.
- Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1988 (Studien zur Filmgeschichte. Bd. 5).
- James, Henry: „The Art of Fiction“. In: Baym, Nina (Hrsg.): *The Norton Anthology of American Literature. Volume C: American Literature 1865-1914*. 6. Auflage. New York/London: Norton 2003. S. 553-567 [orig. 1884, 1888].

- Juhasz, Alexandra/ Lerner, Jesse (Hrsg.): *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2006.
- Keitz, Ursula von/ Hoffmann Kay (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 - 1945*. Marburg: Schüren 2001 (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft. Bd. 7).
- Kessler, Frank: „Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder“. In: *montage/av*. 07,2. 1998. S. 63-78.
- Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- Kluge, Alexander: „Die realistische Methode und das sog. »Filmische«“. In: Ders.: 1975. S. 201-209.
- Koch, Gertrud: „Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen“. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hrsg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 162-175.
- Koch, Gertrud: „Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmung einer performativen Theorie des Films“. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004. S. 163-187.
- Koch, Gertrud: „Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?“. In: Schwarte, Ludger (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: Fink 2011. S. 230-244.
- Krieg, Peter: „Der Dokumentarfilm – ein Schlafmittel“. In: *Weiterbildung und Medien*. H. 5, 1986. S. 35-37.
- Lie, Sulgi: *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: diaphanes 2012.
- Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. 5. Auflage. New York: Viking 1963 [orig. 1921].
- Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* (übers. v. Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller). Münster: Nodus 1997 (Film und Medien in der Diskussion. Bd. 6) [frz. 1991].
- Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* (übers. v. Dominique Blüher, Thomas Hübel, Elisabeth Madlener, Robert F. Riesinger, Peter Stolle, Magrit Tröhler und Michael Wiesmüller). Münster: Nodus 2000 (Film und Medien in der Diskussion. Bd. 9) [frz. 1977].
- Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen* (hrsg. und übers. v. Heinz B. Heller und Matthias Steinle). Marburg: Schüren 2012 [frz. 2009].
- Odin, Roger: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl 1990. S. 125-146 [frz. 1984].
- Odin, Roger: *De la Fiction*. Brüssel: De Boeck & Larcier 2000 (Arts et cinéma).
- Rhodes, Gary D./ Springer, John Parris (Hrsg.): *Docufictions Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland 2006.
- Roscoe, Jane/ Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, New York: Manchester University Press 2001.
- Searle, John R.: „The Logical Status of Fictional Discourse“. In: *New Literary History* 6, 1975. S. 319-332.
- Schilleman, Sandra: „Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie“. In: Hattendorf 1995. S. 11-28;
- Souriau, Etienne: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“. In: *montage/av*. 06,2. 1997. S. 140-157 [frz. 1951].
- Tröhler, Margrit: „WALK THE WALK oder: Mit beiden Füßen auf dem Boden der unsicheren Realität“. In: *montage/av*. 07,2. 1998. S. 79-90.
- Tröhler, Margrit: „Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm“. In: *montage/av*. 11,2. 2002. S. 9-41.
- Tröhler, Margrit: „Filmische Authentizität.

Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“. In: *montage/av.* 13,2. 2004. S. 149-169.

Bild/Ton-Träger

David Holzmans Diary. DVD: Second Run. Großbritannien 2006.

Filme

Der 3. Weltkrieg (R.: Rober Stone, D 1998)

The Blair Witch Project (R.: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez. USA 1999)

C'est arrive près de chez vous (Mann beißt Hund. R.: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Belgien 1993)

Chronique d'un été (Chronik eines Sommers. R.: Edgar Morin, Jean Rouch, F 1960)

David Holzmans Diary (R.: Jim McBride, USA 1967)

Die Delegation (R.: Rainer Erler, BRD 1970)

The Forbidden Quest (Die verbotene Suche. R.: Peter Delpout, NL 1993)

Forgotten Silver (Forgotten Silver. Kein Oscar für Mr. McKenzie. R.: Costa Botes, Peter Jackson, NZ 1995)

Moi un Noir (Ich ein Schwarzer. R.: Jean Rouch, F 1958)

Nanook of the North (Nanuk der Ekimo. R.: Robert J. Flaherty, USA 1922)

Opération Lune (Kubrick, Nixon und der Mann im Mond. R.: William Karel, F 2002)

Petit à petit (R.: Jean Rouch, F 1970)

Punishment Park (Strafpark. R.: Peter Watkins, GB 1971)

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl (Fluch der Karibik. R.: Gore Verbinski, USA 2003)

Primary (Vorwahlkampf. R.: Robert Drew, USA 1960)

The War Game (Kriegsspiel. R.: Peter Watkins, GB 1965)

Das Wunder von Wien (R.: David Schalko, Österreich 2008)