

Florian Mundhenke

Polyphone Friktionen – die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive

Seit etwa Anfang der 1990er Jahre wird in der Filmwissenschaft das Aufkommen von hybriden Formen zwischen den Gattungen Dokumentarfilm und Spielfilm (sowie auch Animations- und Experimentalfilm) diskutiert (vgl. exemplarisch Nichols 1994, Paget 1998, Roscoe/Hight 2001, Rhodes/Springer 2006, Juhasz/Lerner 2006). In Texten der letzten Jahre wird meistens die von Lipkin, Roscoe und Paget vorgeschlagene Dichotomisierung aufgegriffen, derzufolge man zumindest zwei Mischformen unterscheiden kann: Die meistens parodistische Praxis der Verhandlung fiktiver Ereignisse oder Biografien mit den Gestaltungsmitteln des Dokumentarfilms (im englischen Sprachraum oft ‚Mockumentary‘ genannt) und umgekehrt die Tendenz in der (zumeist) jüngeren Vergangenheit liegende Ereignisse mithilfe eines Nebeneinanders von nachgespielten, inszenierten und vorgefunden, dokumentarischen Aufnahmen nachträglich zu fiktionalisieren (meistens Doku-Drama oder Drama-Doc genannt) (vgl. dazu Lipkin/Roscoe/Paget 2006). Wie schon Christian Hißnauer in diesem Heft anmerkt, sind solche Unterscheidungen zu Verallgemeinerungen gezwungen und können nicht immer trennscharf gezogen werden. Zwei kurze Seitenblicke auf das eben zu Ende gegangene 52. *Leipziger Dokumentar- und Animationsfilmfestival* zeigen, wie schwierig solche Begriffe mit einfachen binären Schemata (Gestaltung vs. Inhalt) bei ihrer Anwendung sein können: Der Film *Antoine* (Laura Bari, 2008) berichtet aus dem Alltag eines sechsjährigen blinden Jungen aus Montréal. Dies geschieht jedoch weder durch Beobachtung von außen, noch durch Interviews, sondern mithilfe einer Kriminalgeschichte, in die der kleine Held verwickelt wird und die er mit zwei Schulfreunden zu lösen versucht. Natürlich ist diese Geschichte inszeniert und wir glauben nicht, dass Antoine fährt, wenn wir ihn am Steuer eines Wagens sitzen sehen, trotzdem wird ein komischer, das Sujet ins Groteske überhörender Zug durch diese Facette erreicht, die den Film jenseits seiner Thematik latent fiktionalisiert. Ganz anders verhält es sich mit Peter Liechtis *Das Summen der Insekten – Bericht einer Mumie* (2009). 2005 wird in einem Wald in Japan die Mumie eines Mannes gefunden, der dorthin gegangen war, um sich zu Tode zu hungern. Man fand ein Tagebuch, welches Liechti nun als Off-Kommentar und mithilfe von essayistisch-assoziativen Bildern zum Leben erweckt. Im Abspann erfährt man schließlich, dass der Film auf einer Erzählung von Shimada Masahiko beruht, die wiederum auf einer Zeitungsnotiz fußt, die der japanische Autor aufgegriffen und ausgeschmückt hat. Die Zuordnung der Ordnungspole ‚Dokumentation‘ und ‚Fiktion‘ wird hierbei schwierig, wenn nicht obsolet, denn eigentlich ist der Film

ob seiner Gestaltung und seines Ursprungs aus der Literatur fiktional, wird jedoch sowohl durch den Bezug auf die wahre Geschichte, als auch durch die Bilder vom Ort des Geschehens wiederum authentifiziert.

Diese Seitenblicke machen deutlich, dass es wahrscheinlich mehr Sinn macht, generell von *Doku-Hybriden*¹ zu sprechen und sich danach einer anderen, viel wesentlicheren Frage zu widmen: Wem dienen überhaupt solche Schubladen und Kategorisierungen? Der Filmwissenschaft ist durch die starke Vereinfachung dieser Beschreibung kaum geholfen, sie muss ohnehin jeden Film dezidiert analysieren (wie schon die Unterschiedlichkeit der beiden Beispiele zeigt), auch die Macher beziehen sich selten auf solche Kategorien, da diese Filme meistens Übergangsformen in deren Filmbiografien darstellen.² Blicke noch der Zuschauer – der bei dieser Vermischung von Zuordnungen in einem besonderen Licht steht – und seine Auffassung von Gattungen und Genres als filmische Erlebniskategorien. Ist die Betrachtung eines Mockumentary an vergleichbare Bedingungen geknüpft wie die eines Westerns (beispielsweise in Bezug auf die Lust an der Parodie oder die Reflexivität dieser Unterhaltungsform)? Oder ist nicht gerade die Unwissenheit über eine mögliche Einordnung das Reizvolle an der Betrachtung von Filmen wie *This is Spinal Tap* (1984, Rob Reiner) oder *Blair Witch Project* (Eduardo Sanchez, Daniel Myrick, 1999)? Zwar gibt es Versuche, auch andere, differenziertere Einteilungen vorzunehmen (wie die von Roscoe und Hight beschriebene Abstufung dreier Grade von Parodie, vgl. auch Hißnauer in diesem Band, es sind jedoch immer wieder auch andere Untersuchungsansätze (beispielsweise Grade von Reflexivität oder Grade von Wahrscheinlichkeit) denkbar. Viel fruchtbarer erscheint deshalb – und das bleibt bis heute in der Forschung ein Desiderat – die eingehende Analyse und auch empirische Einbeziehung der Zuschauersicht auf die hybriden Formen, die in der medialen Wahrnehmung (nicht nur im Kino oder im Fernsehen, sondern beispielsweise auch im Internet) eine immer größere Rolle spielen. Die folgenden Bemerkungen wollen daher primär der Frage nachgehen, welche Wissenszusammenhänge und Ordnungsschemata beim Zuschauer aktiviert werden und welche Rolle diese bei der Einordnung spielen. Damit in Verbindung steht auch die Frage, wie sich das Filmerleben verändert, wenn kein regelgeleiteter, erwartungsgemäßer filmischer Diskurs hergestellt wird, sondern die einzelnen Elemente sich nicht wie erhofft integrieren lassen. Was birgt das für den Zuschauer an Herausforderungen und wo liegen dort neue Analyseansätze einer ganzheitlich orientierten, erfahrungsgeleiteten Filmanalysepraxis?

1 Streng genommen müsste es „Gattungs-Hybride“ heißen, da sich diese Filme zwischen den Gattungen Dokumentarfilm, Spielfilm, Animation und Experimentalfilm bewegen.

2 Mit Ausnahme vielleicht bei den Regisseuren der Doku-Dramen, die sich aber national und auteurspezifisch auf jeweils unterschiedliche Konzepte beziehen. Das zeigen sowohl Veröffentlichungen zum Thema aus England oder den USA wie auch Darstellungen von Breloer/Königstein oder Knopp und anderen Filmemachern aus Deutschland; vgl. Steinle in diesem Heft.

Diskurse des Dokumentarischen

Folgt man den neueren Ansätzen einer filmwissenschaftlichen Pragmasemiotik, so ist Film – jenseits von Experimentalformen – auf Intelligibilität ausgerichtet: Alle Mittel, die der Filmemacher benutzt, „sind nicht nur gewählt, um dem Gegenstand angemessen Ausdruck zu verleihen, sondern dienen auch dazu, die Verstehenstätigkeit zu leiten.“ (Wulff 1999, 16) Das Repräsentationale am Film, seine Potenz des Darstellens, ist unmittelbar verbunden mit seiner Existenz als *fait social*, als eine der symbolischen Apparaturen, in denen Kommunikation erfolgen und sozialer Sinn produziert werden kann. Dabei arrangiert sich laut Hans-Jürgen Wulff Film auf vier unterschiedlichen Ebenen: Einmal mit dem aus der Realität entnommenen Material, zweitens in Bezug auf die Organisation des Materials der vorfilmischen Wirklichkeit in Symbolen, durch Montage etc., drittens durch Integration des Materials zu einer abstrakten Idee (dies kann durchaus Abweichungen zwischen Zuschauer- und Filmemacherauffassung enthalten) und viertens als Hinwendung zur menschlichen Wahrnehmung innerhalb seines kommunikativen Formats (vgl. ebd., 22f.). Die Betrachtung des Films von Liechi zeigt, wie sich diese vier Ebenen durchdringen können (Material: Geschichte des Autors, der reale Vorfall), Anordnung (filmische Umsetzung des Tagebuchs durch bebilderten Off-Kommentar), Idee (Veranschaulichung der Strategie des Mannes durch Bezug auf sein Tagebuch) und kommunikatives Format (am ehesten wahrscheinlich als Essay-Film zu bezeichnen) verwischen die Eindeutigkeit von Kategorien. Die Frage ist nun, wie dem Dokumentarfilm die Integration dieser drei Ebenen gelingt. Bill Nichols spricht in seiner Dokumentarfilmtheorie von einem „Discourse of Sobriety“ (Nichols 1991: 3f.), mit welchem das Dokumentarische operiere: „Documentaries all serve to remind us that beliefs stem from shared values and that shared values take on the form of conventions. These include conventional ways of representing the world in documentary (sober-minded commentators, visual evidence, observational camera styles, location shooting, and so on) as well as conventional ways of seeing and thinking about the world itself.“ (Nichols 2001: 55f.).

Die Darstellung des Dokumentarfilms bezieht sich auf die historische Welt, aus der sie entstammt; sie vertritt kulturelle Werte und soziale Praxen. Sie tritt dabei mit der gleichen instrumentellen Kraft auf wie wissenschaftliche, ökonomische oder rechtliche Diskurse: Durch die Transparenz der Darstellung und den – letztlich aber unbeweisbar bleibenden – Bezug auf die Realität wird eine „air of sobriety“ (als Anschein von Ernsthaftigkeit; Nichols 2001: 39) erzeugt.³ Dies muss natürlich mit der fehlenden Möglichkeit der Überprüfbarkeit von vorher vorhandener Realität und ihrer Handhabung durch den Filmemacher letztlich eine

3 Dieser Diskurs betrifft nur das Sprechen des Films, nicht jedoch seine inhaltliche Orientierung an Diskursen. So kann – und muss – der Dokumentarfilm auch widersprüchliche Reflexionen machen und Gegenläufiges zu allgemeinen Auffassungen beinhalten. Dies ist laut Nichols auch wesentliches *Movens* beispielsweise des *Direct Cinema*.

Behauptung bleiben, die sich aber kulturell hat stabilisieren können. So spricht auch Alexander Kluge vom „Prinzip der Dokumentation“, welches sich in „Sachlichkeit“ äußere (Kluge 1999: 157). Der Diskurs wird dabei verstanden als das *Sprechen des Films zum Zuschauer*. Dieses geradlinige und rationale Aufgebot integriert dabei das Material, seine hypothetische Zuspitzung (von der reinen Wissensvermittlung bis zur moralischen Aktivierung), also die Intentionalisierung, sowie seine formathafte Zuspitzung (beispielsweise durch vier Filmgattungen oder die sechs Modi des Dokumentarischen, wie sie Nichols unterschieden hat [vgl. Nichols 2001: 139ff.]).

Diskurse der Doku-Hybrid-Formen

Es soll nun die These entwickelt werden, dass jener von Nichols apostrophierte „Discourse of Sobriety“ durch gattungspragmatisch inkompatible Formen methodisch zielbewusst zersetzt werden kann. Hierbei sind den Kombinationsmöglichkeiten keine Grenzen gesetzt: Diese Auflösung der integrativen Achse kann beispielsweise durch die Verwendung von Komik (wie in dem als Dokumentation präsentierten *Borat* von Larry Charles, 2006), durch die Einbringung von animierten oder computeranimierten Sequenzen (wie die politische Ereignisse und darin verwickelte Biografien aufgreifenden Filme *Waltz with Bashir*, 2007, Ari Folman, und *Persepolis*, 2007, Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi) oder die radikale Subjektivierung des Standpunkts geschehen (wie der als Videotagebuch eines Ex-Junkies inszenierte Anti-Drogenfilm *TV Junkie*, Michael Cain, Matt Radecki, 2006; oder der Selbstversuch *Super Size Me*, Morgan Spurlock, 2004). Damit wird das Prinzip der Sachlichkeit durch Formen aus den beiden Richtungen der Unterhaltung und des Experiments gebrochen und die Einheit der Ebenen Material, Anordnung, Intentionalisierung und Format geöffnet. In dieser Weise sorgen die Doku-Hybride für Friktionen, die sich auf Seiten der Zuschauer vor allem durch Verschiebungen innerhalb von erlernten und immer wieder angewandten, hier aber affrontierten Wissenszusammenhängen äußern.

Einen dieser hybriden Ansätze kann man dementsprechend als *Diskurs der Inkongruenz* bezeichnen. Während andere Darstellungszusammenhänge – z.B. der Diskurs der Subjektivierung oder jener der Parodisierung – Verschiebungen in Bezug auf die Darstellung oder den Kontext vornehmen, nutzt der inkongruente Diskurs die Zusammenhänge von Wissens- und Kontextfeldern des Rezipienten, um ihn herauszufordern und auf diese Weise dem Zuschauer eine Reflexionsfläche für die mediale Darstellung, aber auch für das vermittelte Faktenwissen zu bieten. Man kann von einer Hierarchie von Sinnzusammenhängen sprechen, die hinter oder unter dem Analysieren und Verstehen auf Zuschauerseite zur Anwendung kommen. Dirk Ryssel unterscheidet hierfür folgende Wissensbestände, die aktiviert werden: das allgemeine Weltwissen, das Situationswissen (bezogen auf Konstellationen aus der Alltagswelt), das Geschichtenwissen, das Genrewissen,

das dramaturgische Wissen (so auch in Bezug auf verschiedene Darstellungsformen) sowie zuletzt das mediale Wissen in der Aktivierung ‚paratextueller Felder‘, an die die Betrachtung eines Werks angeschlossen werden kann (vgl. Ryssel 1999). Diese meistens kongruenten Wissensfelder werden in den Doku-Hybriden verschoben, so dass es zu Irritationen kommt. Dies soll an zwei ‚inkongruenten Modellen‘ erläutert werden.

Ein Beispiel, dass diesen Zusammenhang evident werden lässt, ist der Film *CSA – Confederate States of America* (2004) des amerikanischen Geschichtslehrers Kevin Willmott. Dieser Film handelt davon, wie sich die Geschichte entwickelt hätte, wenn die Südstaaten den Amerikanischen Bürgerkrieg gewonnen hätten. Der Sachverhalt wird dabei objektiv und nüchtern – in Gestaltung und Darstellung an bekannte BBC-Dokumentationen zum Thema und an US-History-Dokus von Ken Burns angelehnt – präsentiert und damit verifiziert. Der Film ist chronologisch gegliedert und wird immer wieder unterbrochen von Werbespots, wie sie im amerikanischen Kabelfernsehen zu sehen sind. Dabei werden auch ‚Talking Heads‘-Interviews mit zwei Experten (einem Befürworter des ‚amerikanischen Weges‘ und einer schwarzen Gegnerin aus Kanada), sowie nachgestellten Szenen aus der Zeit, einigen historischen Aufnahmen und Filmausschnitten zeitgenössischer Werke verwendet. Hierbei kommt es auf diese Weise zu einem Bezug auf das Weltwissen (das allgemein erworbene Wissen vom tatsächlichen Ausgang des amerikanischen Bürgerkriegs, hier also die Inkongruenz) und auf das mediale Wissen, in der Anwendung (und Überspitzung) der nüchternen und etablierten Darstellungsweise der BBC-Fernsehdokumentationspraxis. Unsere Akzeptanz einer solchen illegitimen Entwicklung wird im Folgenden mit einer fortlaufenden, bis in die heutige Zeit reichenden Bebilderung der Problematik einer solchen Entwicklung konfrontiert, mit welcher unter anderem die Erhaltung der Sklaverei in den USA, ein Bündnis mit Nazi-Deutschland während des Zweiten Weltkriegs sowie die Errichtung einer Mauer zu Kanada einhergehen. Wie von Christian Hißnauer in diesem Heft gezeigt, öffnet sich der filmische Diskurs einem Konditional, das hier die Spekulation über die Vergangenheit noch auf die Gegenwart und Zukunft der USA ausdehnt.

Die dazwischengeschalteten TV-Spots zeigen auf wenig subtile Weise, dass Rassendiskriminierung und soziale Hierarchien nicht nur geschichtlich-politisch, sondern auch medial und kommerziell (sowohl als Reflexion politischer Verhältnisse wie auch in einer eigenen ökonomisch-kommerziellen Konstruiertheit) verbreitet werden. Der Film funktioniert damit primär auf einer Ebene der Aufdeckung, die in der Übertreibung und Sichtbarmachung medialer Strategien verborgen liegt: Das ‚What if‘ (Was wäre, wenn es sich so entwickelt hätte) wird damit zu einem fundamentalen ‚What Is‘ (Schau genau hin, dann siehst du, es hat sich [auch] so entwickelt). Es soll deutlich werden, dass Rassismus dem Mediensystem und im ökonomischen System inhärent ist (beispielsweise durch die Einbindung realer Werbespots für Produkte wie *Uncle Ben's Rice* und *Aunt Jemima*). Damit

will der Film die Interdependenzen zwischen medialen Darstellungskonventionen und den Problemen sozialer Realitäten veranschaulichen. Durch diesen Hinweischarakter schließt er aber seine zunächst etablierten Offenheiten und Inkongruenzen wieder.

Eine ähnliche inkongruente, doch anders zugespitzte Form stellt der Film *Dial HISTORY* (1997) des belgischen Medienkünstlers Johan Grimonprez dar. Der rund einstündige Film erzählt die Geschichte aller Flugzeugentführungen seit den 1960er Jahren mithilfe eines Recyclings von vorgefundenen Bildern aus Nachrichtensendungen, Hollywoodfilmen, TV-Animationsserien und Werbeclips, wobei die Bilder und Zeichen dieser *found footage*-Quellen damit ihrer Bedeutung beraubt werden. Grimonprez stellt auf diese Weise Historie völlig neu dar: nicht mehr linear und verlässlich – Sache einer objektiven Verbindlichkeit –, sondern multiperspektivisch, gelegentlich reißerisch, fragmentarisch und filmisch manipuliert. Hier wird deutlich, dass der „Discourse of Sobriety“ zuvorderst einer der Darstellung und Anordnung ist, den man auch völlig anders fassen kann, wenn man das Streben nach Lebensnähe oder Authentizität aufgibt.

Dabei lässt die Kombination der Bilder und Zeichen zwei wichtige Techniken des Films deutlich werden. Zum einen geht es Grimonprez um eine Unangemessenheit von Bild und Ton: Es werden in den Nachrichtenclips wiederholt sterbende Menschen gezeigt, Geiseln und Entführungen, dazu hört man allerdings seichte – aber dennoch zeitgenössische – Disco-Musik; dies erzeugt einen unheimlichen Effekt, der die Bruchstücke aus dem Kontext reißt, sie sind in ihrer Integration nun eben nicht mehr objektiv und ‚sober‘. Das Zweite ist die Anordnung der Bilder ohne Kommentar oder ordnende Instanz, die auf diese Weise die Bruchstückhaftigkeit des Weltgeschehens und die Unmöglichkeit von Wirklichkeitsdarstellung von einem Außenstandpunkt verdeutlichen will: Es geht bei ihm nicht wie in einer Dokumentation um die Bebilderung einer vorher in Interviews oder Off-Kommentaren dargebrachten These, sondern die Disparatheit und Ambivalenz der Bilder bleiben erhalten (von Tierversuchen, Produktwerbung aus den 80er Jahren bis hin zu Interviews mit Terroristen); sie lassen den ‚Exzess‘ dieser beschleunigten Entwicklung ganz ohne ein integrierendes Substrat deutlich werden. Einzig allein die wenigen von Don DeLillo eingesprochenen Passagen aus zwei seiner Romane kommentieren die Geschehnisse subtil: Aber hier gibt es eher einen impliziten, als einen direkten Zusammenhang zum filmischen Diskurs. Das Besondere der essayistischen Form ergibt sich in diesem Film weniger durch die kunstvolle Anordnung, als eher durch die Kontrastierung der unterschiedlichen Ebenen (Bilder, Klänge, Nachrichten, Romanausschnitte), die implizit Grimonprez’ These von der Schrankenlosigkeit der menschlichen Gewalt und Gegengewalt deutlich machen, diese aber nicht verabsolutieren oder generalisieren. Sie bleiben damit eher Vorschlag oder Suggestion als These. Besonders das Situationswissen (Bilder aus dem sachlichen Diskurs alltäglicher Nachrichten, die zweckentfremdet werden) und das dramaturgische Wissen (Anordnung des Materials durch die

Montage) werden dabei in Richtung Inkongruenz jenseits etablierter Erwartungshaltungen verändert.

Vergegenwärtigt man sich noch einmal die vier Bestandteile des filmischen Stoffganzheit wie von Wulff veranschlagt, so kann man für *Dial HISTORY* festhalten: Das Material der vorfilmischen Wirklichkeit ist aus anderen Quellen bekannt, wird hier aber aus seinem Kontext genommen. Die Organisation des Materials ist stark kontrastiv und bevorzugt unangemessene Verbindungen, die Integration des Materials zu einer abstrakten Idee findet nicht statt. Vielmehr wird die Disparatheit erhalten, eine verbindliche Aussage ist nicht möglich, das kommunikative Format wäre am ehesten als Essayfilm zu bezeichnen und richtet sich damit nur an einen kleinen Zuschauerkreis (in diesem Fall wurde der Film nicht im Kino oder Fernsehen gezeigt, sondern war ausschließlich Teil einer Installation des Künstlers zum Thema).

Zusammenfassend zeigt sich, dass sich diese Inkongruenzen vor allem in Bezug auf tradierte Erkenntnisse und den Umgang damit einstellen können. Dabei stehen primär Weltwissen (hier eher als allgemeiner, intersubjektiver Bezugsrahmen) und mediales Wissen (als stetig veränderlicher Orientierungsrahmen medialer Bedeutungsträger) im Vordergrund. Der Eindeutigkeit von Materialanordnungen im traditionellen Sinne und der Formulierung filmischer Absichtsvorstellungen kommt hingegen von Zuschauerseite kaum Beachtung zu, hier ist eher eine große Flexibilität zu beobachten, das kommunikative Format wird dabei zunehmend zur Disposition gestellt, kann sich aber im Verlaufe als Interpretationsrahmen stabilisieren.⁴

Die Rolle des Zuschauers

Was ist nun die Folge einer derartigen Inkongruenz einzelner Teile des filmischen Gesamtzusammenhangs auf Zuschauerseite? Man kann vielleicht im weitesten Sinne von einem reflexiven Erleben sprechen, wobei sich die Reflexivität sowohl auf die eigene Wahrnehmungssituation wie auch auf die stoffliche Aufbereitung des Films und zuletzt auf den filmischen Diskurs als kommunikative Beziehung zum Betrachter bezieht.

Dabei umfasst also die Reflexivität die Ganzheit des kommunikativen Akts, sowohl die vorhandenen Bilder und Zeichen sowie ihre Anordnung, als auch die Beobachtung der eigenen Aneignung. Der Zuschauer weiß meistens schon, dass er einer Täuschung aufgesessen ist, die er auf ihre Qualität und innere Kongruenz

⁴ *Blair Witch Project* wurde als tatsächliches Studentenprojekt beworben, doch schnell stellte sich dies als Werbestrategie der Filmemacher heraus; trotz dieser Hintergrundinformation kann der Film heute immer noch als (pseudo-)hybrides Medienprodukt rezipiert werden. Diese Stabilisierung gilt primär auch für den sogenannten ‚Hoaxes‘, die eine Untersuchung und Aufdeckung herausfordern, wie *Alien Abduction – Incident at Lake County* (1998, Dean Alioto) über den auf einer Amateurkamera festgehaltenen Besuch von Außerirdischen im ländlichen Mittelwesten der USA.

hin abklopfen kann: Wie gut ist der Gesamtzusammenhang etabliert und was für Erfahrungen kann ich daraus gewinnen, sowohl im Umgang mit diesen medialen Bedeutungsangeboten wie im Umgang mit subjektspezifisch oder historisch verbürgtem Wissen? Der Zuschauer gewinnt dabei so etwas wie die von Barthes auf die textuelle Lektüre bezogene ‚Lust am Text‘ zurück, die auf einer aktiven Aushandlung und eigenen Anordnung der einzelnen Bausteine basiert (vgl. Barthes 1974). Feste Denksysteme, die Barthes als ideologisch und repressiv begriffen hat, sollen bei der Lektüre durch ein endloses Gleiten und Vermischen von Elementen zerstört werden, was letztlich in einer Implementierung von Reflexivität und einer Bewusstmachung des medialen Konstruktcharakters mündet.

Hierin zeigt sich auch der Zusammenhang, den Rainer Winter dem ‚produktiven Zuschauer‘ im Sinne der *Cultural Studies* zuschreibt (vgl. Winter 1995). Er geht von einer generellen Polysemie der heutigen Medienkommunikation aus, der sich der Betrachter nun seinerseits mit einer vielschichtig-aktiven Bedeutungsproduktion annimmt: „In den interpretativen Praktiken der Zuschauer wird das Potential von Bedeutungen, das ein Film enthält, abhängig von deren Erfahrung, Kompetenz, Interessen und den Kontexten der Aneignung, auf unterschiedliche Weise aktiviert.“ (Ebd., 99) Die von ihm erwähnten Merkmale des (post-)modernen filmischen Textes – Ironie, Exzess, Intertextualität, Selbstreferenzialität und Widersprüchlichkeit – findet man jeweils unterschiedlich stark in allen hier angesprochenen Doku-Hybriden wieder: Die intertextuelle Ebene des Darstellungsbezugs der BBC bei *CSA*, die Widersprüchlichkeit der Kombinatorik bei *Dial HISTORY*, die Selbstreferenzialität subjektivierender Strategien bei Michael Moore, den Exzess parodistischer Überhöhung durch den Tod von gleich sechs Drummern der Band in Folge in *This is Spinal Tap* etc. Einem Element kommt dabei eine besondere Rolle zu, und zwar dem der Polyphonie, also der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Stimmen, die in den Doku-Hybriden nicht nur auf der Ebene der Informationsvermittlung angesiedelt ist (also beispielsweise durch Interviews mit Vertretern verschiedener Positionen), sondern vor allem auch auf der Ebene des Diskurses selbst: Dies wird auf sehr basale Weise in den Doku-Dramen Heinrich Breloers deutlich (die oft eine historische Szene mit Archivmaterial zeigen, dann aber noch entweder fehlende oder oft sogar die gleichen Elemente durch fiktive Re-Enactments ergänzen, beides bezieht sich auf denselben Sinnzusammenhang), ist aber in Filmen wie *Waltz with Bashir* (der nicht nur Erinnerungen an die Zeit des Krieges, sondern auch Träume der Involvierten und Klänge der Zeit einbindet) noch viel ausgereifter zu beobachten, da hier Faktenwissen und emotional-subjektive Erlebniszusammenhänge zusammengebracht werden und so unterschiedliche Blicke auf das gleiche Phänomen des Libanon-Krieges 1982 erlauben.

Gerade die jeweilige Voreinstellung als Erwartung wird durch die Veränderung der Diskursebene in diesen Filmen angesprochen, da neue Kommunikationsformen benannt werden, die gesellschaftlich noch nicht sanktioniert sind. Trotzdem ist es gerade die Herausforderung und Bereitschaft des Zuschauers (also

im Barthes'schen Sinne *jouissance*), eine solche Kommunikation einzugehen, die auch Hybrid-Formen für populäre Filmemacher interessant macht, wie zuletzt die Öffnung des Genrefilms gegenüber Hybridisierungen zeigt.⁵ Die „modale Eingeweihtheit des Zuschauers ist die Tatsache, dass die Besichtigung eines Films ein kommunikatives Handlungsspiel ist, [die ich] in der Metapher des kommunikativen Kontrakts zu benennen versucht habe“, so Wulff (1999, 74). Dieses Spiel wird durch die Inkongruenz bestimmter Relata in den genannten Filmen zu einer anhaltenden Herausforderung für den Zuschauer, die dieser immer wieder annimmt, um neue Übereinkünfte und Sichtweisen auszuhandeln, auf die er sich bei anderen Rezeptionen wieder beziehen kann.

In den Doku-Hybriden wird die Festigkeit des Diskurses (also filmischen Sprechens) aufgegeben und in Richtung einer Vielstimmigkeit geöffnet (indem beispielsweise persönliche Erlebnisse, politische Konflikte und surreale Alpträume verschweißt werden). Auf diese Weise können bereits beschrittene Pfade genutzt und neue Erlebnisräume für alltägliche Kontroversen bereitgestellt werden.

Literatur

- Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text*. Frankfurt/Main.
- Juhasz, Alexandra, Jesse Lerner (2006) (Hg.): *F is for phony: Fake documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis.
- Lipkin, Steven N., Derek Paget and Jane Roscoe (2006): "Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons". In: Rhodes, Gary D., John Parris Springer (Hg.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, S. 11-26.
- Nichols, Bill (1991): *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Ind.
- Nichols, Bill (1994): *Blurred boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Ind.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington, Ind.
- Paget, Derek (1998): *No Other Way to Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester.
- Rhodes, Gary D., John Parris Springer (2006) (Hg.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson.
- Roscoe, Jane, Craig Hight (2001): *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester, New York.
- Ryssel, Dirk (1999): „Hypothese und Antizipation als Elemente einer dramaturgischen Beschreibung“. In: *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere* 5. Kiel.
- Winter, Rainer (1995): *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln.
- Wulff, Hans-Jürgen (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen.

5 Hier sei nur auf die beiden Beispiele *Cloverfield* (2008, Matt Reeves) und *District 9* (2009, Neill Blomkamp) hingewiesen, die dem ausgereizten Topos des Alien-Invasionsfilms durch eine Kombination dokumentarischer und laienhafter Inszenierungsweisen eine neue Direktheit, Involviertheit und Authentizität zu verabreichen versuchen.