

Agnes Bidmon und Christine Lubkoll

Dokufiktionality in Literatur und Medien – Einleitung

Wirft man einen Blick auf die ausdifferenzierte Medienlandschaft der Gegenwart mit ihrer unüberschaubaren Vielzahl an Kommunikationsmöglichkeiten und -plattformen, drängt sich der begründete Verdacht auf, dass „[d]ie Gegenwart [...] eine Zeit des entfesselten Dokumentierens [ist], in der Ereignisse in Text, Bild und Ton rasant verbreitet und verarbeitet werden.“¹ Verstärkt hat sich diese Zeitdiagnose in den vergangenen Monaten noch durch die globale Pandemieerfahrung, die aufgrund der wiederkehrenden Anforderung eines *social distancing* eine zwangsläufige Verlagerung der beruflichen wie privaten Lebenswirklichkeit in die virtuelle und digitale Sphäre erforderlich macht, um Sozialität erleben und Gemeinschaft erfahren zu können. Sowohl um sich mitteilen als auch um am Leben des bzw. der Anderen teilhaben zu können, sind die Menschen derzeit besonders dringlich auf Praktiken der Dokumentation und Selbstdokumentation angewiesen.² Ermöglicht wurde deren flächendeckender Einsatz vor allem durch den technischen Fortschritt der letzten beiden Jahrzehnte, der eine bislang ungekannte Proliferation des dokumentarischen Paradigmas vorangetrieben hat. So kann mittlerweile jede*r Smartphone-Nutzer*in „auf die Wirklichkeit zeigen“³, indem er*sie diese fotografisch oder filmisch festhält und das so erzeugte mediale Artefakt über verschiedenste Distributionskanäle in Echtzeit weiterverbreitet.

Diese Entwicklung hat zur Folge, dass sich seit dem Ende der 1990er Jahre, als das *Web 2.0* mit bislang ungekannten Möglichkeiten einer interaktionistischen Kommunikationsstruktur die Lebens- und Medienwelt zu revolutionie-

¹ Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette. „Einleitung“. In: *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Hg. Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban. Bielefeld: transcript 2020, 7–19, hier 7.

² Nicht zufällig ist im vergangenen Jahr deshalb etwa die Zahl an *YouTube*-Channels sprunghaft gestiegen, ebenso wie soziale Medien der Selbstdarstellung wie *Facebook*, *Instagram* oder *TikTok* ihre Popularität – und Einnahmen – überproportional steigern konnten. Vgl. Pressemitteilung „Social-Media-Nutzung steigt durch Corona stark an“. In: *Bitkom* vom 27.05.2020. <https://www.bitkom.org/Presse/Presseinformation/Social-Media-Nutzung-steigt-durch-Corona-stark-an> (16.02.2021).

³ Lethen, Helmut/Jäger, Ludwig/Koschorke, Albrecht (Hg.). *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Frankfurt a. M./New York: Campus 2015.

ren begann,⁴ eine rasante Verbreitung des Dokumentarischen sowie des „Gegendokumentarischen“⁵ in der Alltagskultur beobachten lässt – mit allen Ambivalenzen, die diese Situation mit sich bringt, angefangen von der Möglichkeit der Mobilisierung einer kritischen Gegenöffentlichkeit bis hin zur gezielten Desinformation von Kommunikationsteilnehmer*innen.⁶ Gleichzeitig zeitigt diese unbestreitbare Hochkonjunktur „neodokumentarischer“⁷ Praktiken aber auch eine paradoxe soziokulturelle Konsequenz: Je mehr (selbst-)dokumentarische Praktiken eine Gesellschaft entwickelt und in ihre Lebenswirklichkeit integriert, desto weniger greifbar scheint die dokumentierte Wirklichkeit⁸ zu sein. Infolge dessen ist es nicht weiter verwunderlich, dass im öffentlichen Diskurs der Gegenwart das Postulat eines substanzuellen Wirklichkeitsverlusts allgegenwärtig ist und ein

4 Vgl. Hickethier, Knut. „Medialisierung und Medialisierung der Kultur“. In: *Die Medialisierung der Alltagswelt*. Hg. Maren Hartmann, Andreas Hepp. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 81–92; außerdem Vattimo, Gianni/Welsch, Wolfgang (Hg.). *Medien – Welten – Wirklichkeiten*. Paderborn: Fink 1997.

5 „Das prekäre, aber unhintergehbar Verhältnis zur Wahrheit und zum Wissen ist ein Kennzeichen des Dokumentarischen, weshalb Operationen des Zweifels und Gegensteuerns, mithin des Gegendokumentarischen, dem Dokumentieren immer schon inhärent sind, sich teilweise strategisch verhüllen, unbemerkt einstreuen oder etwa in künstlerischen Prozessen explizit ausgestellt werden. [...] Das Gegendokumentarische kann sich aber auch durch die Erforschung der spezifischen Übergänge zwischen den Dokumenten und ihrem jeweils Anderen, dem Fiktionalen und dem Pseudodokumentarischen zeigen, vor deren Hintergrund das Dokument seine Wirkkraft der Evidenz und Authentifizierung nachweisen muss.“ Balke/Fahle/Urban: „Einleitung“, 10.

6 So können mithilfe dokumentarischer Praktiken einerseits Tatbestände, die bislang unterdrückt und ausgegrenzt worden sind, eine vom Herrschaftsdiskurs ungewollte Sichtbarkeit erlangen, wie es etwa im Fall der Handy-Videos der Ermordung George Floyds durch weiße Polizisten und die dadurch angestoßene Initiation der *Black Lives Matter*-Bewegung geschehen ist. Andererseits können dokumentarische Praktiken in einer Gegenwart, die über keinen stabilen Wirklichkeits- oder gar Wahrheitsbegriff verfügt, aber gerade auch für Desinformation oder Aufwiegelung durch den Herrschaftsdiskurs genutzt werden, wie beispielsweise viral verbreitete Handy-Videos von Trump-Anhängern zeigen, die den angeblichen Wahlbetrug bei der US-Präsidentenwahl 2020 belegen sollen.

7 „Neodokumentarismus bezeichnet die Ubiquität dokumentarischer Praktiken durch die Verfügbarkeit neuer, portabler Digitalmedien, bringt neue Affektkulturen in den social media hervor und durchbricht gewohnte Routinen dokumentarischer Autorschaft (etwa in den Künsten, den massenmedialen Nachrichtensendungen und Unterhaltungsformaten wie Reality TV).“ Balke/Fahle/Urban: „Einleitung“, 17.

8 Eine überzeugende Differenzierung der Konzepte von ‚Realität‘ und ‚Wirklichkeit‘ nimmt Kathrin Röggla im Rekurs auf Alexander Kluge vor, wenn sie konstatiert: „zu wirklichkeit gehörten eben auch die von der realität unterdrückten verhältnisse, das subjektive.“ Röggla, Kathrin. *das stottern des realismus: fiktion und fingiertes, ironie und kritik*. Paderborner Universitätsreden. Paderborn 2011, 10 (Kleinschreibung i. O.); außerdem Kluge, Alexander. *Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*. Berlin: Merve 2001, 28.

Rückzug ins Digitale beklagt wird. Als Reaktion auf diese konstatierte Entfremdungserfahrung ist ein wachsender „Wirklichkeitshunger“⁹ zu beobachten, der sich als „Sehnsucht nach Orientierung und Echtheit in allen Bereichen des Lebens“¹⁰ niederschlägt, und zwar trotz des Bewusstseins, dass – wie die Autorin Kathrin Röggla es formuliert – „die so genannte wirklichkeit selbst nicht eins zu eins zu haben ist, weil wir ihrer nur in der kommunikation über sie habhaft werden können und diese kommunikation immer verschiedene versionen liefert.“¹¹

Neben zahlreichen praxeologischen Strategien, die erprobt werden, um sich der digitalen Welt in Form einer *Rache des Analogen* entgegenzustellen,¹² ist ein probates Mittel, um diesen Wirklichkeitshunger zu stillen, der vielgestaltige Versuch einer Überwindung des „Derealisierungsschocks“¹³ mithilfe einer narrativen Rückgewinnung der Realität. Das Attribut ‚narrativ‘ ist in diesem Zusammenhang und damit auch im Verständnis des vorliegenden Bandes dabei nicht exklusiv für die Literatur reserviert, sondern umfasst alle narrativ organisierten, d. h. plotbasierten und zeitlich progressiven Mediendispositiven wie Film, Fernsehen, Theater oder auch den Gaming-Sektor.¹⁴ Schließlich stellt das Erzählen „eine grundlegende Form unseres Zugriffs auf Wirklichkeit“¹⁵ dar und kommt als menschliche Kulturtechnik in verschiedenen Mediendispositiven immer da zur Anwendung, wo

⁹ Vgl. dazu Shields, David. *Reality Hunger. Ein Manifest*. München: C.H.Beck 2011; außerdem Röggla: *das stottern des realismus*, 4; siehe dazu auch Gittel, Benjamin. „Wirklichkeitsverlust“, „Wirklichkeitshunger“ und „Neuer Realismus“. Zur Verschränkung von Gegenwartsdiagnostik, Poetologie und Literaturwissenschaft“. In: IASL 43/1 (2018), 68–89.

¹⁰ Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2017, 9.

¹¹ Röggla: *das stottern des realismus*, 7.

¹² Sax, David. *Die Rache des Analogen. Warum wir uns nach realen Dingen sehnen*. Wien: Residenz Verlag 2017.

¹³ Koschorke, Albrecht. „Das Mysterium des Realen in der Moderne“. In: *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Hg. Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke. Frankfurt a. M./New York 2015, 13–39, 14. Solch ein Derealisierungsschock kann laut Koschorke nicht nur das Resultat eines ‚zu wenig‘, sondern auch eines ‚zu viel‘ an Realität sein, wie die zahlreichen künstlerischen Bearbeitungen von Realitätsausschnitten belegen, die einen zumeist katastrophischen Einbruch des Realen depotenzieren wollen. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Daniel Schäbler in diesem Band.

¹⁴ Aus diesem Grund ist die bildende Kunst in diesem Band nicht weiter berücksichtigt, auch wenn dort eine ganz ähnliche Entwicklung zu beobachten ist, die bereits Anfang der 2000er Jahre sogar zur Ausrufung eines *documentary turn* in der Gegenartskunst geführt hat. Vgl. Urban, Annette. „Dokumentation zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst. In: *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Hg. Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban. Bielefeld: transcript 2020, 129–152, hier 130.

¹⁵ Klein, Christian/Martínez, Matías. „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen*

„sozial Bedeutsames verhandelt wird [...]. Es stellt keinen Funktionscode unter anderen dar, sondern eine Weise der Repräsentation und Mitteilung über alle kulturellen Grenzen hinweg.“¹⁶

Das Projekt einer narrativ organisierten Rückgewinnung von Wirklichkeit, das mithilfe unterschiedlicher semiotischer Systeme und narrativer Techniken der Evidenzproduktion betrieben wird, scheint insbesondere deshalb fest im kulturellen Archiv verankert zu sein, da dieses Mittel seit Anbeginn der Moderne in Phasen von Wahrnehmungskrisen, die „eine kognitive Diskrepanz zwischen neuen Erfahrungen und hergebrachten Beschreibungsweisen aufspringen lassen“¹⁷, in regelmäßigen Abständen zur Anwendung gekommen ist und damit bereits auf eine lange kulturhistorische Tradition zurückblicken kann. An diesem reflexartig wiederkehrenden Kampf um das symbolische Kapital ‚Wirklichkeit‘ sind traditionell nun allerdings nicht nur kanonische faktenbasierte Diskurse wie der Journalismus oder die Politik mit ihren *Wirklichkeitserzählungen*¹⁸ beteiligt, sondern interessanterweise auch die Künste und ihre unterschiedlichen medialen Dispositive.

Inmitten der gegenwärtigen Rückeroberungsbemühungen von Wirklichkeit erlebt dabei ein Phänomen Hochkonjunktur, das medienübergreifend beobachtet werden kann und im Diskurs als ‚Dokufiktionalität‘ bezeichnet wird. Sein überdurchschnittlich großer Erfolg in der populärkulturellen Medienlandschaft der letzten Jahre lässt sich an Einschaltquoten ebenso ablesen wie an Verkaufs- und Downloadzahlen oder Streamingaufrufen. Dabei ist der Begriff derzeit noch von einer Vagheit geprägt wie nur wenige andere hochfrequente Begriffe im kulturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs. Diese Uneindeutigkeit beruht – wie der Romanist Christian von Tschilschke zurecht betont – auf einer nach wie vor zu diagnostizierenden „semantischen Unschärfe“¹⁹. Ein Grund für diese Unschärfe ist, dass das Phänomen dokufiktionalen Erzählens bislang vorrangig innerhalb je eigener disziplinärer Grenzen betrachtet wurde und eine medienübergreifen-

nicht-literarischen Erzählens. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag 2009, 1–13, hier 1.

¹⁶ Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M. 2012, 19.

¹⁷ Koschorke: „Das Mysterium des Realen in der Moderne“, 31.

¹⁸ Klein/Martínez (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen*.

¹⁹ Tschilschke, Christian von. „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart. *Las esquinas del aire* von Juan Manuel de Prada und *Soldados de Salamina* von Javier Cercero“. In: *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Hg. Peter Braun, Bernd Stiegler. Bielefeld: transcript 2012, 377–400, hier 381.

de Zugangsweise bislang ein Desiderat darstellt. Dieses möchte der vorliegende Band beheben.

Die disziplinären Betrachtungen sind bislang insbesondere aus Perspektive der Medienwissenschaft erfolgt, die den Begriff ‚Dokufiktion‘ für eine Klassifizierung medialer Produkte im weitläufigen Grenzgebiet zwischen „documentary“ und „fictional narrative film“²⁰ geprägt hat, zu denen gemäß der einschlägigen Studie von Gary D. Rhodes und John Parris Springer alle filmischen Inszenierungen von Docudrama bis Mockumentary zählen.²¹ Auch die Literaturwissenschaften verschiedener Philologien haben den Begriff mittlerweile zwar adaptiert, verwenden ihn aber auf höchst heterogene Weise für alle Formen semi- oder pseudodokumentarisch operierender Texte.²² Diese Situation hat nicht nur zur Folge, dass noch keine konsensfähige Begrifflichkeit gefunden worden ist, um all diese verschiedenartigen medialen Inszenierungen und Formate strukturell adäquat fassen und beschreiben zu können, sondern vor allem, dass diverse Systematiken an das Phänomen ‚Dokufiktion‘ angelegt werden. Das Dilemma besteht in erster Linie darin, dass nach wie vor keine Klarheit darüber herrscht, was der Begriff ‚Dokufiktion‘ genau bezeichnet, d. h. auf welcher systematischen Ebene er anzusiedeln ist. Dementsprechend wird ‚Dokufiktion‘ im Forschungsdiskurs unterschiedlicher Disziplinen derzeit sowohl als Hyponym wie auch als Hyperonym verwendet. In einigen Kontexten subsumiert ‚Dokufiktion‘ als Oberbegriff dementsprechend „alle möglichen Verbindungen zwischen Fiktionalem und Faktualem“, in anderen wird er „als Unterbegriff für mehr oder weniger spezifische

20 Rhodes, Gary D./Springer, John Parris. „Introduction“. In: *docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson/London: McFarland & Company 2006, 1–9, hier 3.

21 „The rise of the docu-drama, the self-reflexive documentary, and the mockumentary, [...] all signaled the breakdown of the stable critical dichotomy which had for so long kept fictional narrative and documentary film in separate analytical boxes.“ Rhodes/Springer: „Introduction“, 3.

22 Vgl. exemplarisch Oels, David/Porombka, Stephan/Schütz, Erhard (Hg.). *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen: Dokufiktion* (2/2006); Huber, Till. „Ausweitung der Kunstzone. Ingo Niermanns und Christian Krachts ‚Docu-Fiction‘“. In: *Depressive Dandy. Spielformen der Dekadenz in der Postmoderne*. Hg. Alexandra Tacke, Björn Weyand. Köln: Böhlau 2009, 218–233; Hertrampf, Marina Ortrud M. *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick De ville*. Bielefeld: transcript 2011; von Tschilschke: „Biographische Dokufiktion“; Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (Hg.). *Faktuelles und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon 2015; Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*; Tholen, Toni/Wibrow, Patricia Cifre/Gimber, Arno (Hg.). *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2018.

Hybridformen innerhalb des weiten Feldes von Fiktion und Nicht-Fiktion“ eingesetzt.²³

Doch wie lassen sich ‚Fiktionales‘ und ‚Faktuales‘ überhaupt voneinander unterscheiden? Welche Kriterien sind ausschlaggebend, um ‚fiktionale‘ von ‚nicht-fiktionalen‘ Erzählungen differenzieren und daraus ihre jeweiligen Geltingsansprüche ableiten zu können? An dieser Stelle muss eine medienspezifische Perspektivierung erfolgen, da die vorrangig im visuellen Modus operierenden Dispositive – v. a. der Film – über eine andere Traditionslinie verfügen als die primär im sprachlichen Modus verfasste Literatur.²⁴ So hat die Filmtheorie noch bis weit ins 20. Jahrhundert eine binäre ontologische Systematik (fiktiv/real) aufrecht erhalten und den Dokumentarfilm mithin als unverfälschte Wirklichkeitsabbildung interpretiert,²⁵ während dokumentarisch verfahrende Literatur bereits von Anbeginn an im Verdacht stand, unzuverlässig und manipulationsanfällig zu sein, weshalb sie gezielt filmische Praktiken der Evidenzproduktion zur Glaubwürdigkeitssteigerung adaptierte. Diese Konstellation lässt sich allererst semiotisch begründen: Denn anders als beispielsweise dem plurimedial operierenden Film, der als ein „visual medium based upon a photographic representation of the world“²⁶ primär mit Bildern arbeitet, die aufgrund ihrer indexikalisch-ikonographischen Doppelnatur traditionell als besonders realitätsgetreues Abbild der Wirklichkeit rezipiert werden, wird zumeist monomedial verfahrenden literarischen Texten gemeinhin eine weniger unmittelbare Verknüpfung mit ihren Referenten und damit auch der empirischen Wirklichkeit nachgesagt. So weist u. a. Gottfried Boehm im Vorwort seines Bandes *Was ist ein Bild?* darauf hin, dass sich „[e]in der Sprachwissenschaft vergleichbarer Diskurs [d. h. die auf den Strukturalismus zurückgehende Aufspaltung der Schriftzeichen in Signifikant und Signifikat] [...] für das Bild nicht [hat] ausbilden können.“²⁷ Aufgrund dieses

²³ von Tschilschke: „Biographische Dokufiktion“, 381.

²⁴ Als Ausnahme können intermedial verfahrende Fotobücher gelten. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Bernd Stiegler in diesem Band.

²⁵ Vgl. u. a. Siegfried Kracauer, der in seiner 1964 erstmals in Deutschland publizierten *Theorie des Films* noch konstatierte: „Der andere Filmtyp ohne Spielhandlung ist der Tatsachenfilm, so genannt, weil er erdichteten Geschehnissen Material vorzieht, das aus unverfälschten Fakten besteht.“ Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, 237.

²⁶ Rhodes/Springer: „Introduction“, 3.

²⁷ Boehm, Gottfried. „Vorwort“. In: *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm. München: Fink 1994, 7–9, hier 7. Die Betonung des mimetischen Potenzials des Bildes hat – analog zum Fotografie-Diskurs – in einem landläufigen Verständnis maßgeblich drei Gründe: „Zum ersten durch Zeugenschaft, weil sich am Ort des Geschehens eine Kamera [...] befunden haben muss, zum zweiten durch die Tatsache, dass das fotografische Bild auf physikalischen, optischen und chemischen

höheren Grades an Mittelbarkeit erscheint eine Differenzierung von Fiktionalität und Faktualität im Medium der Literatur folglich um ein Vielfaches schwieriger als im vermeintlich unmittelbaren Film.²⁸ Diese Problematik findet insbesondere darin ihren Ausdruck, dass sich „[Faktualität] zum Erzählen hinzuschalten [lässt], ohne dass der Erzählvorgang dadurch modifiziert werden müsste; bis auf wenige, noch dazu unzuverlässige Marker funktionieren Erzählungen auf gleiche Weise, ob ihre Gegenstände nun vorhanden sind oder nicht.“²⁹

Allerdings hat diese dichotomische Einteilung der medialen Dispositive und ihrer semiotischen Systeme in ‚zuverlässige‘ und ‚unzuverlässige‘ Wirklichkeitsreproduktionen mittlerweile ebenfalls ihre Gültigkeit verloren. Stattdessen hat sich im Zuge eines in den 1980er Jahren erfolgenden Paradigmenwechsels im dokumentartheoretischen Diskurs medienübergreifend eine *pragmatische Position* durchgesetzt, der auch der vorliegende Band verpflichtet ist. Es wird demzufolge davon ausgegangen, dass die Klassifizierung eines medialen Artefaktes als ‚dokumentarisch‘ nicht etwa abhängig von einem zugrunde liegenden ontologischen Status des Erzählten ist, sondern vielmehr das Ergebnis eines relationalen *Zuschreibungsaktes*, der aufgrund einer Übereinstimmung mit kanonischen Darstellungskonventionen und Rezeptionsgewohnheiten im Kommunikationsakt erfolgt. Als logische Konsequenz daraus folgt dementsprechend, „dass die Grenze zwischen fiktional und faktual weder beständig noch stabil – geschweige denn ‚natürlich‘ – ist,“³⁰ sondern einer beständigen Aushandlung bedarf.

Ein wesentlicher Anhaltspunkt in diesem diskursiven Aushandlungsprozess ist vermeintlich die Erkennbarkeit des dokumentarischen Materials – und zwar unabhängig davon, ob es sich um eine Geschichts- oder Gegenwartsdokumentation handelt und das Material dementsprechend vergangene oder gegenwärtige Wirklichkeitsspuren sichtbar machen soll. Allerdings herrscht auch diesbezüglich keine Einigkeit in der Forschung. So ist etwa im Kontext der Medienwissenschaft nach wie vor umstritten, ob es genügt, dass ein Spielfilm „sich lediglich an historische Vorgänge anlehnt, ansonsten aber eine dramaturgischen Gesetzen fol-

Naturgesetzen beruht und zum dritten durch die Tatsache, dass der Referent im Moment des Fotografierens tatsächlich vor der Kamera zu finden war.“ Hillenbach, Anne-Kathrin. *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: transcript 2012, 40.

28 Der Mensch gilt anthropologisch betrachtet als „Augentier[]“. Die Augen fungieren also als primäres und unmittelbarstes Sinnesorgan zur Welterschließung und die visuelle Ordnung ist die bestimmende. Siehe dazu Grupe, Gisela u. a. (Hg.). *Anthropologie. Ein einführendes Lehrbuch*. Berlin/Heidelberg: Springer Verlag 2005, 170.

29 Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, 333.

30 Blum, Philipp. „Doku-Fiktionen. Filme auf der Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion als ästhetische Interventionen der Gattungslogik“. In: *MEDIENwissenschaft* 2 (2013), 130–144, hier 132.

gende eigenständige Bearbeitung des Stoffes bietet“³¹, um von ‚Dokufiktion‘ sprechen zu können; oder ob dieser Film als sogenanntes ‚Doku-Drama‘ erkennbar sein muss, das sich dadurch auszeichnet, dass „Dokumente im Wechselspiel mit szenisch-fiktionalen Sequenzen [verwendet werden]“³². Und auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs lassen sich vergleichbar heterogene Positionen finden, die allerdings bereits bei einem unterschiedlichen Dokumentarverständnis ansetzen. So plädiert beispielsweise Nikolaus Miller in einer einflussreichen Studie für ein *weites* Dokumentarverständnis, das ein narratives Feld zwischen den Polen „Gestaltung“, „Montage“ und „Publizistik“ eröffnet und diesen Polen verschiedene Textsorten, basierend auf dem Kriterium „Erkennbarkeit/Nichterkennbarkeit des dokumentarischen Materials“, zuordnet.³³ Im Unterschied dazu unterstreicht hingegen etwa Walter Fähnders, dass es sich bei dokumentarisch verfahrender Literatur in einem *eng* gefassten Sinn um literarische Texte handelt, die „aus nicht-literarischen Vorlagen und Quellen komponiert sind und diese ausdrücklich als unbearbeitete Dokumente präsentieren“³⁴. Eine Erkennbarkeit des Materials wird hier folglich als konstitutiv erachtet, um überhaupt eine dokumentarische Funktion erfüllen zu können.

Zusätzlich zu dieser Unübersichtlichkeit wird eine einheitliche Verwendung des Begriffs über Mediengrenzen hinweg noch dadurch erschwert, dass der artifizielle Begriff ‚Dokufiktionality‘ in sich bereits selbst unscharf ist. Schließlich handelt es sich gerade nicht um ein paradoxal verschränktes Kompositum, da „Fiktion und Dokument keine symmetrischen Oppositionsbegriffe sind, sondern sich auf unterschiedlichen Ebenen der Textbeschreibung verorten lassen.“³⁵ Wäh-

³¹ Becker, Bernhard von. „Dokufiction – ein riskantes Format“. In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht* 52 (4/2008), 265–271, hier 266.

³² Barg, Werner C. „Wirklichkeitsspiel – Zur Erzähldramaturgie doku-fiktionaler Fernsehformate“. In: *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Hg. Kay Hoffmann, Richard Kilborn, Werner C. Barg. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2012, 319–337, hier 334.

³³ Miller, Nikolaus. *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München: Wilhelm Fink 1982, 95.

³⁴ Fähnders, Walter. „Dokumentarliteratur“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Georg Braungart u. a. Berlin/New York: De Gruyter 2007, 383–385, 384. Interessanterweise scheint sich Nikolaus Miller einige Jahre später dieser Forschungsmeinung anzuschließen, indem er in seinem Beitrag für das *Literaturrexikon* betont, dass es für dokumentarische Texte entscheidend ist, dass „der ‚Stoff‘ als zitiertes Material erkennbar wird, im Text also Fremdbestandteile auftauchen, die Wirklichkeit nicht nur darstellen, sondern reproduzieren.“ Miller, Nikolaus. „Dokumentarische Literatur“. In: *Literaturrexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Hg. Volker Meid. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag 1992, 183–185, hier 183.

³⁵ Werle, Dirk. „Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen*:

rend sich der Wortbestandteil ‚Fiktionalität‘ auf den Modus der erzählenden Rede bezieht, bezeichnet ‚Dokumentarizität‘ eine Funktionsbestimmung. Die traditionelle Funktion des Dokumentarischen ist – abgeleitet von seiner Etymologie (lat. *docere*) –, eine „Belehrung“ zu sein, indem auf einen Sachverhalt der empirischen Wirklichkeit referiert und diese Referenz als „Beweis“ für den Tatbestand rezipiert wird.³⁶ Allerdings hält sich das weitreichende Spektrum, in dem sich dokufktionales Erzählen bewegt, nicht immer an diese traditionelle Bestimmung des Dokumentarischen. Schließlich ist die Gewichtung dokumentarischer Bestandteile im Verhältnis zu nicht-dokumentarischen weder in quantitativer noch in qualitativer Hinsicht festgeschrieben und variiert daher – je nach Form und Funktion – in der medialen Kommunikation erheblich. Dementsprechend kann dokufktionales Erzählen durchaus auch bedeuten, dass zwar Dokumente als Evidenzproduzenten in mediale Produkte einmontiert werden, dass dieses schriftsprachliche oder audiovisuelle *found footage*-Material wie Musik, Nachrichtensequenzen, Zeitungsberichte, Akten, Interviews, Egodokumente, Protokolle, Bilder oder Fotografien aber entweder gefälscht oder völlig frei erfunden ist, um die Beweiskraft der Artefakte und letztlich auch das Vertrauen der Leser*innen auf die Probe zu stellen. Begünstigt wird solch eine Herausforderung der Medienkompetenz zum einen durch die abermalige mediale Reproduktion bzw. Aufbereitung der Dokumente und damit sozusagen eine doppelte Mediatisierung, die den vermeintlich authentischen Status der Dokumente unterläuft, indem der Grad ihrer Mittelbarkeit und Manipulationsanfälligkeit deutlich erhöht wird. Aus diesem Grund „[erlaubt] die Reproduktion eines Dokuments in einem Text keinen Rückschluss auf dessen Fiktionalität oder Nicht-Fiktionalität [...]“.³⁷ Zum anderen und allem voran liegt das Verunsicherungspotenzial aber im Dokumentbegriff selbst begründet. Schließlich gilt es zu bedenken, dass der Status eines Dokuments als materieller Zeuge eines Geschehens ja nicht prädiskursiv gegeben, sondern lediglich ein diskursiver Effekt und letztlich das Resultat eines rezipient*innenseitigen Zu-

DokuFiktion (2/2006), 112–122, hier 113; außerdem von Tschilschke: „Biographische Dokufiktionen“, 381.

³⁶ Vgl. hierzu die Wortbedeutung von *dokumentieren* als ‚durch Dokumente beweisen‘, die bereits seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts belegt ist. Vgl. Fähnders: „Dokumentarliteratur“, 384; außerdem Niehaus, Michael. „Fiktion – Dokument“. In: *W. G. Sebald Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, 130–142, hier 130.

³⁷ Werle: „Fiktion und Dokument“, 117.

schreibungsaktes ist,³⁸ der unter veränderten Voraussetzungen auch wieder aufgekündigt werden kann.³⁹

In Anbetracht dieser komplexen Gemengelage ist lediglich eine Minimaldefinition möglich, die besagt, dass sich dokufiktional verfahrende Medienformate auf der Ebene der *histoire* mit durch verschiedene Quellen verbürgten und damit als real geltenden zeitgeschichtlichen oder zeitgenössischen Ereignissen, Konstellationen oder Personen auseinandersetzen und hierfür auf der Ebene des *discours* Darstellungsweisen, die sowohl traditionellen Praktiken des Dokumentierens als auch des Fingierens entsprechen, mithilfe intramedialer, intermedialer oder transmedialer Verfahren verknüpfen. Das Spektrum der Wirkungsabsichten reicht dabei vom Versuch einer tatsächlichen Annäherung an eine zeitlich oder räumlich entfernte und dadurch „anerkannt unerreichbare Wirklichkeit“⁴⁰ – und damit einem Komplexitätsreduzierend-informierenden Impetus – über den Versuch des medialen Auslotens der Grenzen der ontologischen Kategorien ‚Realität‘ und ‚Fiktivität‘ – und damit einem Komplexitätssteigernd-reflektierenden Impetus – bis hin zum bewussten Verwischen bzw. Auflösen jeglicher Grenzziehungen – und damit einem spielerisch-simulatorischen oder kritischen Impetus. Dieser formale wie funktionale Facettenreichtum, der das dokufiktionale Erzählen als Genre und Schreibweise ohnehin bereits zu einem sperrigen Untersuchungsgegenstand macht, wirft aber auch noch eine Reihe medienhistorischer, erzähltheoretischer und erzählethischer Fragen auf, mit denen sich der vorliegende Band im Hinblick auf eine systematische Begriffskonturierung ebenfalls konfrontiert sieht.

In medienhistorischer Hinsicht stellt sich dabei vor allem die Frage, ob es sich beim dokufiktionalen Erzählen nicht um ein Phänomen handelt, das es kulturhistorisch betrachtet schon immer gab. Man denke in diesem Zusammenhang etwa nur an frühneuzeitliche Geschichtsdramen oder die lange Tradition des Einbezugs historischer oder fachwissenschaftlicher Quellen in Erzähltexte, die Berufung auf andere künstlerische Erzeugnisse oder den Verweis auf politische und kulturelle Ereignisse bzw. auf die umgebende Alltagsrealität. Ganz zu schweigen vom Anspruch eines indexikalischen Wirklichkeitsbezugs, der mit dem Siegeszug der Fotografie Einzug in die künstlerische Produktion hielt und bis

³⁸ Vgl. Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2010, 23.

³⁹ Exemplarisch für solche Vorfälle seien in diesem Kontext die 1983 vom *Stern* publizierten Hitler-Tagebücher erwähnt, die in der Folge als Fälschung klassifiziert worden sind und ihren Dokument-Status dadurch eingebüßt haben.

⁴⁰ Dam, Beatrix van. *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, 53.

weit ins 20. Jahrhundert hinein auch im medientheoretischen Diskurs als Garant einer objektiven Wirklichkeitsabbildung rezipiert wurde. Und auch im Dispositiv des Films lassen sich Tendenzen des Unterlaufens einer zweiseitigen Logik von ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ schon seit seinen Anfängen nachweisen, etwa im 35-minütigen Stummfilm *IN NACHT UND EIS* von 1912, der den Untergang der Titanic in Form eines Reenactments nachstellt, oder einem der ersten Dokumentarfilme in Spielfilmlänge, dem 60-minütigen Stummfilm *NANOOK OF THE NORTH* aus dem Jahr 1922. Andererseits scheint es so zu sein, dass die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit in der Gegenwart und somit nach dem Durchgang durch die Postmoderne und alle *Turns* des ausgehenden 20. Jahrhunderts sowie eine dadurch angestoßene „Defunktionalisierung der Fiktional-faktual-Unterscheidung“⁴¹ eine neue Qualität und Dringlichkeit angenommen hat. So hat sich erst in der jüngsten Vergangenheit – vor allem unter dem Eindruck einer zunehmend virulenten gesellschaftlichen Debatte um die Validität der Kategorien ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ „in einem Zeitalter, das bereits mit Ausdrücken wie dem *Postfiktionalen* oder den *alternativen Fakten* auf den Begriff gebracht wird“⁴² – aufgrund einer veränderten Aufmerksamkeitsökonomie ein strategisches Interesse an dieser Erzählweise ausgebildet, die als Teil jener „neuen Mediengattungen“ gilt, „welche sich durch die Hybridisierung faktueller und fiktionaler Inhalte auszeichnen und mit dem gemischten Geltungsanspruch antreten, sowohl spannend und affizierend zu unterhalten als auch tatsächlich Geschehenes ‚authentisch‘ darzustellen.“⁴³

In erzähltheoretischer Hinsicht stellt sich im Anschluss daran die Frage, welchen Stellenwert solch eine Authentizitätszusage besitzen kann und auf welche verschiedenen Weisen sie diskursiv erzeugt wird. So lässt sich etwa im Anschluss an Antonius Weixlers Überlegungen fragen, ob sich diese Zusage in Form einer referenziellen Authentizität auf die „Wahrheit des Dargestellten“ bezieht oder in Form einer relationalen Authentizität nicht vielmehr auf die „Wahrhaftigkeit der Darstellung“, oder ob auch diese Authentizitätskonzepte nebeneinander koexistieren und auf einem Kontinuum unterschiedlicher narrativer Komplexitätsgrade gedacht werden müssen.⁴⁴ Schließlich reflektieren schrift-

⁴¹ Gittel: „Wirklichkeitsverlust“, 86.

⁴² Strässle, Thomas. *Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit*. München: Carl Hanser 2019, 11.

⁴³ Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia. „Einleitung“. In: *Faktuelles und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, Julia Steiner. Würzburg: Ergon 2015, 7–22, hier 11.

⁴⁴ Vgl. Weixler, Antonius. „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt“. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hg. Antonius Weixler. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 1–32.

sprachliche, audiovisuelle oder interaktive Dokufiktionen auf einer Metaebene angesichts des – in unterschiedlicher Intensität erfolgenden – Aufeinanderprallens heterogener Rezeptionserwartungen auch immer die grundsätzliche Frage nach der Erzählbarkeit des Faktischen. Insofern lässt sich davon ausgehen, dass ihr Rezeptionsprozess eine Sonderstellung einnimmt: Der schon im 18. Jahrhundert von Samuel Coleridge für literarische Erzeugnisse formulierte Fiktionalitätsvertrag einer „willing suspension of disbelief“⁴⁵, der – worauf Umberto Eco verwiesen hat – künstlerischen Erzeugnissen traditionell zugrunde liegt, wird demzufolge ausgesetzt bzw. durch einen *semidokumentarischen Pakt* abgelöst. Dieser Pakt beinhaltet das Versprechen, dass die Erzählungen mithilfe textinterner und textexterner Signale entweder implizit andeuten oder explizit aussstellen, dass sie als Grenzgänger zwischen den klassischen Kategorien ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ angelegt sind und auch fungieren wollen, als sog. „Borderline-Texte“⁴⁶, wie Matías Martínez und Christian Klein solche Artefakte bezeichnen. Die Rezipient*innen dürfen, so die pragmatische Übereinkunft des Paktes, den Erzählungen daher aufgrund ihrer Faktualitätssignale⁴⁷ zwar durchaus einiges glauben, sollten den filmischen bzw. literarischen Text oder die theatrale Aufführung aber aufgrund der gleichzeitig identifizierbaren Fiktionalitätssignale niemals für bare Münze nehmen, da in sprechakttheoretischer Hinsicht Assertionen auf fingierte Assertionen treffen.⁴⁸

An diese Erkenntnis wiederum sind essenzielle erzählethische Fragen geknüpft. Schließlich beansprucht das dokufiktionale Erzählen durch seine Strategie einer Reproduktion materieller Zeugnisse ja eine besondere Glaubhaftigkeit für sich. Damit berühren diese Erzählungen zwangsläufig auch moralische Kategorien wie ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘: So beinhaltet der *semidokumentarische Pakt* in Anlehnung an Philippe Lejeune eigentlich auch einen ‚Verlässlichkeitspakt‘, der den Rezipient*innen produktionsseitig zusichert, verantwortungsvoll mit historischen Begebenheiten und Biografien umzugehen und kein absichtlich verfälschtes Zeugnis im Namen des Anderen abzulegen. Schließlich, so hat die

45 Eco, Umberto. *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: C.H. Beck 1999, 103.

46 Klein/Martínez: „Wirklichkeitserzählungen“, 4. Vgl. dazu ausführlicher auch die Beiträge von Monika Schmitz-Emans und Michael Niehaus in diesem Band.

47 Für eine Typologie kanonischer Faktualitätssignale vgl. Fludernik, Monika. „Narratologische Probleme des faktuellen Erzählens“. In: *Faktuelles und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, Julia Steiner. Würzburg: Ergon 2015, 115–137, hier v. a. 115–120.

48 Searle, John R. „The Logical Status of Fictional Discourse“ [1974/75]. In: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Hg. John R. Searle. Cambridge: Cambridge University Press 1979, 58–75.

Philosophin Sibylle Schmidt im Rekurs auf Richard Moran herausgearbeitet, lässt sich Zeugenschaft als eine ethisch grundierte Wissenspraxis verstehen, die darauf basiert, dass „[d]er Zeuge [...] für die Wahrheit des Gesagten [bürgt]“ und „damit eine Verpflichtung gegenüber seinen Hörern ein[geht]. Wie jemand, der ein Versprechen gibt, so gibt auch der Zeuge sein Wort. Er kann zur Verantwortung gezogen werden, wenn sich sein Zeugnis als falsch erweist.“⁴⁹

Damit steht zwangsläufig die Frage im Raum, wie sich Mockumentarys diesem Pakt gegenüber positionieren. Denn einerseits unterlaufen sie die an die dokumentarische Praxis gebundene erzählethische Verantwortung eines „discourse of sobriety“⁵⁰ ja gezielt, indem sie ihren Zeugenstatus ‚faken‘. Andererseits setzen sie aber auch gegendokumentarische Widerhaken und können (und sollen) von kompetenten Mediennutzer*innen als pseudodokumentarische Erzählungen erkannt werden.⁵¹ An Überlegungen wie diesen wird deutlich, wie relevant die Frage nach dem Stellenwert der Zuverlässigkeitzusage des dokufiktionalen Erzählers und der Fragilität eines Brückenschlags zwischen Imagination und Realität zu werten ist. Schließlich handelt es sich um mediale Inszenierungen und damit *per se* um künstlerisch überformte Artefakte, die aber zugleich als Bestandteil des öffentlichen Erinnerungsdiskurses inszeniert werden und durch ihre hohe Resonanzstärke das kulturelle Gedächtnis in zunehmendem Maß prägen.

Welche Brisanz dieses Spannungsfeld besitzt, wurde erst vor kurzer Zeit anhand von Takis Würger und seinem Roman *Stella*⁵² deutlich. Denn die Erzählung über die von der Gestapo zum Verrat von Untergetauchten gezwungene Jüdin Stella Goldberg hat jüngst nicht nur eine große feuilletonistische Debatte um den angemessenen Umgang mit der Literarisierung historischer Figuren auf der Basis von dokumentarisch ausgewiesinem Material ausgelöst. Sie hat sogar juristische Konsequenzen nach sich gezogen und letztlich zu einer Strafanzeige gegen den Autor „wegen des Verdachts der Verunglimpfung des Andenkens Verstorbenen durch bewusst unwahre, unvollständige beziehungsweise verzerrende Tat-

⁴⁹ Schmidt, Sibylle. „Sein Wort geben. Zeugenschaft als Wissenspraxis zwischen Epistemologie und Ethik“. In: *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*. Hg. Matthias Däumer, Aurélia Kalisky, Heike Schlie. Paderborn: Fink 2017, 69–80, hier 74.

⁵⁰ Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991, 3. Auch Alexander Kluge spricht ganz ähnlich wie Nichols von einem „Prinzip der Sachlichkeit“. Kluge, Alexander. *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 163.

⁵¹ Vgl. dazu: „A fake documentary is close to the real thing, but not so close as not to be found out.“ Juhasz, Alexandra. „Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary“. In: *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Hg. Alexandra Juhasz, Jesse Lerner. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006, 1–18, hier 7.

⁵² Würger, Takis. *Stella. Roman*. München: Carl Hanser 2019.

sachenbehauptungen⁵³ nach Paragraph 189 StGB geführt. So wurden die „Tatsachenbehauptungen“ hier eben nicht im Kontext einer fiktionalen Erzählsituation eingestuft, sondern durch den gleichzeitig erhobenen dokumentarischen Anspruch des Textes als nicht-fingierte Aussagen und damit als „Assertive“ gewertet, durch die eine Sprecherinstanz, die – wie für das faktuale Erzählen üblich – mit dem empirischen Autor gleichgesetzt ist, in logischer Hinsicht „auf die Wahrheit oder Falschheit der in der Äußerung zum Ausdruck gebrachten Proposition festgelegt [wird]“.⁵⁴

Bereits dieser skizzierte Aufriss der Fragehorizonte und Problemstellungen macht deutlich, dass es sich beim dokufiktionalen Erzählen um ein medienübergreifend auftretendes Phänomen handelt, das bislang noch unzureichend bzw. methodisch und systematisch teilweise überhaupt noch nicht erschlossen ist. Die sich daraus ergebende Diskrepanz zwischen der Prominenz dokufiktionalen Erzählens innerhalb des Literatur- und Medienbetriebs einerseits und der mangelnden Wahrnehmung und zum Teil auch Wertschätzung im Forschungsdiskurs andererseits unterstreicht somit einmal mehr die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Auslotung und interdisziplinär ausgerichteten reflektierten Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Dokufiktionalität‘, wie sie der vorliegende Band sowohl durch eine Arbeit am Begriff wie auch durch die exemplarische Erprobung von Analysekategorien vornimmt.

Die erste Sektion beleuchtet das dokufiktionale Erzählen aus einer erzähltheoretischen Perspektive und widmet sich daher verschiedenen **Theoriehorizonten**, deren Zusammendenken grundlegend für eine systematische Erfassung des Phänomenbereichs ist.

So zeichnet MONIKA SCHMITZ-EMANS in ihrem Beitrag „Zwischen Fiktion, Dokufiktion und Metafiktion: Umberto Ecos Roma *Il cimitero di Praga* im Kontext seiner Recherchen zu den *Weisen von Zion*“ anhand der vielfältigen Publikationen Umberto Ecos historisch entwickelte Möglichkeiten einer Verhältnisbestimmung von Faktualem und Fiktionalem nach. Im Fokus steht dabei insbesondere sein Roman *Il cimitero di Praga* (dt.: Der Friedhof in Prag) aus dem Jahr 2010 – ein Text, den Eco trotz seiner Fiktionalität durchaus als Beitrag zur Analyse des historischen Falles verstanden wissen wollte. Schmitz-Emans geht der Frage nach, über welche Konzepte Kulturen nach Ecos Einschätzung verfügen, um das Fiktionale und das Nichtfiktionale voneinander zu unterscheiden, und zeigt hierfür die

⁵³ Blech, Volker. „Strafanzeige gegen ‚Stella‘-Autor Takis Würger“. In: *Morgenpost* vom 07.02.2019. <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article216383479/Strafanzeige-gegen-Stella-Autor-Takis-Wuerger.html> (16.02.2021).

⁵⁴ Fries, Norbert. „Assertive“. In: *Metzler Lexikon Sprache*. Hg. Helmut Glück. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 1993, 61.

Funktionsweisen des „Fiktionsvertrags“ einerseits und der „Enzyklopädie“ andererseits auf. Anhand von Bildern, die in den das Weltverständnis historischer Kulturen prägenden „Enzyklopädien“ von entscheidender Bedeutung sind und auch im Roman eine große Rolle spielen, führt Schmitz-Emans aus, wie Eco theoretisch über diesen Umstand reflektiert und wie er in diesem Sinne Bilder in seinen Romanen einsetzt. Damit wird eine Strategie entlarvt, wie Bilder zur Genese und Popularisierung von Fiktionen beitragen, wodurch sich der Fiktion entstammende Verschwörungstheorien nicht zuletzt auf die Realgeschichte auswirken.

Mit einer narratologischen Bestimmung des Spektrums von Erzählverfahren und -techniken dokufikionalen Erzählens zwischen Montage und Amalgamierung setzt sich MICHAEL NIEHAUS in seinem Beitrag „Erzählverfahren und Erzähltechniken dokufikionalen Erzählens“ am Beispiel von vier Texten aus der unmittelbaren Gegenwart auseinander: Florian Illies’ *1913* (2012), Helmut Lethens *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt* (2018), Hans Joachim Schädlichs *Felix und Felka* (2018) sowie Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* (2018). Zentrale Verfahren des dokufikionalen Erzählens sind Niehaus zufolge – unter Rekurs auf Gérard Genette – konjekturales bzw. vermutendes Erzählen, größere Distanzierung vom nicht Dokumentierten durch thematische Verlagerung zum Dokumentierbaren, hypothetisches Erzählen, Legitimation fiktionaler Textteile durch rahmend abgegrenzte nichtfiktionale Teile, Protokollstil (Wirklichkeit dokumentieren, ohne sie abzubilden) sowie Autofiktion mit unbestimmter erster Person Singular. Diesen Verfahren entsprachen insbesondere die verbalgrammatischen Modi Nezessativ, Potentialis und Konditionalis. Damit steckt Niehaus ein narratologisches Feld ab, das es zukünftig zur Präzisierung des Begriffsfeldes der Dokufiktion noch genauer zu bestimmen und zu analysieren gilt.

Woher das spezifische Irritationspotenzial dokufikionaler Texte stammt, in denen sich faktuale und fiktionale Darstellungsweisen oft kaum voneinander unterscheiden lassen, analysiert EVA-MARIA KONRAD in ihrem Beitrag „Was aber feststand, waren ein paar Daten, Fakten“ – Dokufiktion als Grenzfall“. Sie nähert sich der Beantwortung dieser Frage ausgehend von den traditionellen Regeln der aktuellen Fiktionalitätspraxis: zum einen die bei den Leser*innen vorausgesetzte fiktionalitätstypische Rezeptionshaltung und zum anderen die Gebote, weder von den fiktionalen Äußerungen auf deren Wahrheit noch auf die diesbezüglichen Überzeugungen des Autors zu schließen. Indem Dokufiktionen – so Konrads Argumentation – mit den Konventionen des faktualen und denen des fiktionalen Diskurses brechen, lösen sie nicht nur die eingangs erwähnte Irritation aus, sondern erfordern eine eigenständige Beschreibung. Hinsichtlich solch einer fiktionalitätstheoretischen Einordnung plädiert Konrad in Abgrenzung von Kompositionalitätstheorien für die Betrachtung dokufikionaler Texte als Grenzfälle zwis-

schen Faktizität und Fiktionalität und dergestalt als „bewusste Provokationen“ des Kategorisierungsbedürfnisses der Rezipient*innen.

Das schillernde Konzept der Authentizität als eine der wesentlichen Kernkategorien dokufiktionalen Erzählers nimmt ANTONIUS WEIXLER in seinem Beitrag „Bockwurst, Bier und [REDACTED]“. Zum Zusammenhang von Textschwärzungen und Authentizität“ in den Blick. Er beleuchtet hierfür grundlegende erzähltheoretische Mechanismen, um einem Text den Status eines authentischen Dokuments zuzuschreiben, und führt in seiner anschließenden Analyse die Fragilität der Authentizitäts-Kategorie vor. Denn Authentizität, so arbeitet Weixler heraus, ist nur relational durch Verfahren der Produktion und/oder Rezeption herstellbar, und überdies obliegt es den Rezipient*innen, medialen Kommunikationen das Prädikat ‚authentisch‘ zuzuschreiben. Wie komplex und doppelbödig sich dieser Zuschreibungsakt in literarischen Texten gestalten kann, zeigt Weixler am exemplarischen Verfahrensbeispiel der Textschwärzung. Gilt diese in faktenbasierten Diskursen als paradigmatische Authentifizierungsstrategie für ein dokumentarisches Verfahren bzw. zur Herstellung des Textstatus ‚Dokuments‘, reicht ihre Funktion im literarischen Diskurs von der Zuschreibung dieses Textstatus wie in F. C. Delius’ *Unsere Siemens-Welt. Eine Festschrift zum 125-jährigen Bestehen des Hauses S.* über ein gezieltes Spiel mit dem Dokumentstatus wie in Jan Brandts *Tod in Turin* bis hin zum Entzug des Textstatus ‚Dokument‘ durch Textschwärzungen wie in Florence Meuniers *The Man Who Agreed*.

BERND STIEGLER beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der für das dokufktionale Erzählen wesentlichen Bild-Text-Relation. Erkenntnisleitend in seinem Beitrag „Photo-Fiction. Fotografien als Wirklichkeitssimulatoren in literarischen Texten“ ist dabei die Annahme, dass Fotografien als Teil einer kulturellen Praxis, bei der Wirklichkeitsvorstellungen verhandelt werden, immer auch Fiktionen sind. Um diese These zu untermauern, stellt er sechs Effekte literarischer Photo-Fictions mit Modellcharakter in chronologischer Ordnung vor und bietet damit eine Funktionsgeschichte der Photo-Fiction *in nuce*: 1) Die Fotografie im Text als *hoax* und damit vermeintlicher dokumentarischer Beweis, 2) die Fotografie als Dokumentation und Sicherung von Beweistücken im historischen Prozess, 3) die Fotografie als unverstellte Wirklichkeit, die durch eine Vermeidung jeglicher kultureller Codierung Vorbildfunktion für das eigene literarische Schaffen hat, 4) die Fotografie als vorgefundenes Bild, das bereits zirkuliert und nun neu kontextualisiert wird, 5) die Fotografie als kontrafaktische Geschichtsschreibung und 6) die Fotografie als Geschichtsspeicher, der wiederum Geschichten generiert.

Die zweite Sektion des Bandes legt den Fokus auf **Mediale Inszenierungen**, die ein Panorama medienspezifischer und -übergreifender Realisierungen und Reflexionen dokufiktionalen Erzählers eröffnen.

STEPHANIE CATANI widmet sich in ihrem Beitrag „Alles nur inszeniert? Das politische Kino Jafar Panahis“ Grenzfällen zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm des aktuell unter Hausarrest stehenden iranischen Filmemachers Jafar Panahi. Anhand zahlreicher Beispiele aus seinem ebenso reichhaltigen wie unter widrigen Umständen produzierten Œuvre zeigt sie, wie dieser die traditionelle Unterscheidung von afilmischer und profilmischer Referenzialisierung verunmöglicht und damit ontologische Kategorisierungen ad absurdum führt. Dies illustriert Catani vor allem an Panahis Film TAXI (2015), bei dem ganz gezielt verunklart wird, welche Teile davon der physischen Wirklichkeit jenseits der filmischen Inszenierung zugehören und welche für den Film generiert und arrangiert sind. Auf diese Weise hinterfragen Panahis Filme, so Catanis Argumentation, mit ihrer permanenten Oszillation zwischen Selbst-, Fremd- und Metareferenzialität konsequent den Binarismus von Fiktion und Wirklichkeit und reflektieren damit zugleich den Begriff der Authentizität.

In ihrem Beitrag „Was kann/darf Geschichtsschreibung im Zeichen der Dokufiktion leisten? Überlegungen zu Möglichkeiten und Herausforderungen der Geschichtsvermittlung in der populären spanischen Gegenwartskultur“ beleuchtet SABINE FRIEDRICH die Popularisierung der spanischen Geschichtsschreibung des Bürgerkriegs und der Franko-Diktatur anhand der erfolgreichen Telenovelas AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS und CUÉNTAME CÓMO PASÓ sowie insbesondere dem auf einer Buchvorlage basierenden Film SOLDADOS DE SALAMINA. Diese verteidigt sie im globalen Phänomen des *memory booms* der letzten zwei Jahrzehnte, bei dem über starkes identifikatorisches und emotionales Potenzial historisches Wissen vermittelt wird. Für die Beantwortung ihrer zentralen Leitfrage nimmt Friedrich zwei Aspekte in den Fokus: Erstens die Möglichkeit dokufiktionaler Formate, mittels einer Gestaltung der fiktionalen Diegese eine größere emotionale Beteiligung und damit auch ein größeres Interesse an historiografischen Themen zu erzeugen. Und zweitens die Fragen nach der Manipulierbarkeit authentischer historiografischer Materialien, nach der historiografischen Redlichkeit und der ethischen Verantwortung.

Das aktuell sehr populäre Format des dokumentarischen Historiendramas untersucht DANIEL SCHÄBLER in seinem Beitrag „Inszenierungsstrategien einer Ökonomie des Wissens in der Serie CHERNOBYL“ anhand einer TV-Miniserie (HBO/sky 2019) und entwirft dabei eine Ökonomie des Wissens zwischen Medium und Rezipient*in. Er zeigt konkrete Inszenierungsformen der für die Zuschreibung von Authentizität dominanten Modi der Objektauthentizität (authentische Zeugnisse) sowie der Subjektauthentizität (authentliches Erleben) auf; und er verdeutlicht deren Zusammenhang mit der Wissenskongruenz und -diskrepanz zwischen Figuren und Rezipient*innen sowie dem jeweiligen Wissenvorsprung bzw. -rückstand. Schäbler führt aus, dass Objektauthentizität und Wissenskon-

gruenz sowie Subjektauthentizität und Wissensdiskrepanz miteinander korrelieren und damit auch eine rezeptionslenkende Funktion übernehmen.

Fragen nach dem Umgang von Reality-TV mit der Wirklichkeit und dem produktions- wie rezeptionsseitigen Anspruch des Dokumentarischen geht THOMAS SCHRÖDER in seinem Beitrag „Reality-TV und die Wirklichkeit. Überlegungen aus medienwissenschaftlicher Perspektive“ nach. Im Anschluss an eine einführende gattungstypologische Unterscheidung von narrativen (authentische oder nachgestellte Wiedergabe tatsächlichen Geschehens) und performativen (erkennbare produktionsspezifische Eingriffe in die Handlungen der Mitwirkenden) Formaten nimmt er hierfür eine Systematisierung des Medienformats vor und beleuchtet das Phänomen der Scripted Reality ausführlich in Bezug auf ihre Wirklichkeiteffekte. So untersucht Schröder die gezeigte Wirklichkeit hinsichtlich ihrer Inszenierungsmechanismen qualitativ und bietet zudem quantitative Studien über die Rezeption solcher Formate hinsichtlich Realitätsnähe und Fiktionalität.

ANDRÉ STUDT untersucht in seinem Beitrag „Alles ist gespielt und doch wahr.“ (Theater-)Aufführungen als Schnittstelle von Fakt und Fiktion“ anhand von Milo Raus Theaterstück *Five Easy Pieces* die Relationen zwischen Realität und Fiktion im Gegenwartstheater. In der zeitgenössischen Debatte um einen „Neuen Realismus“ geht er dabei von einer an Brecht anknüpfenden Position aus, der zufolge verfremdet wiedergegebene Realität – in diesem Fall ein Kindertheater für Erwachsene – der Verschleierung der ökonomischen Realität entgegenwirken und institutionalisierte Machtasymmetrien durchkreuzen kann. Die realen Vorgänge um den Kindermörder Marc Dutroux erscheinen deshalb im Stück laut Studt nur implizit, werden jedoch szenisch vergegenständlicht. Im Rekurs auf Jacques Rancières Unterscheidung zwischen ‚Polizei‘ und ‚Politik‘ verortet Studt die *Five Easy Pieces* abschließend auf Seiten des Politischen undbettet das Stück so in einen übergeordneten Theoriezusammenhang ein.

Die dritte Sektion des Bandes konzentriert sich auf **narrative und interaktive Verfahren** und nimmt dafür literarische, audiovisuelle und interaktive Strategien der Evidenzproduktion in den Blick, die zwischen dokumentarischen, semidokumentarischen und pseudodokumentarischen Praktiken oszillieren.

Mit der Kulturpraxis des Künstlerinterviews und der literarischen Reflexion seiner inszenierten Authentizitätsversprechen befasst sich THOMAS WEGMANN in seinem Beitrag „In weiter Ferne wohl dagewesen. Interviews als Fiktionen des Wirklichen“. Er widmet sich damit einem journalistischen Format, dem gemeinhin ein sehr hoher Grad von Faktualität zugeschrieben wird, da sein Anspruch ist, ein tatsächlich stattgefundenes Gespräch zu dokumentieren. Vorwiegend anhand von fingierten Interviews führt er die Bedingtheiten der Fiktionalisierung vor, denen auch vermeintlich rein faktuale Interviews notwendigerweise unter-

liegen, in welchen Präsenz und Absenz sowie Oralität und Literalität beständig interferieren.

MARKUS WIEGANDT widmet sich in seinem Beitrag „If the kids are united...“ Geschichtsschreibung/Geschichtenschreibung als literarischer Roundtable: Jürgen Teipels Doku-Roman *Verschwende deine Jugend*“ der Untersuchung des Genres Doku-Roman aus der Perspektive einer Popkulturgeschichtsschreibung. Hauptmerkmal der Genrevertreter sei die inszenierte Gesprächssituation und die Kompilation der erzählten Geschichte aus polyphonem Erzählen von Geschichten und Anekdoten aus tatsächlich geführten Interviews. Wiegandt grenzt das Genre ab von dem verwandten Phänomen der *Oral History* und stellt zudem charakteristische Faktoren für die Selektion und das Arrangement des verwendeten Materials vor.

In seinem Beitrag „Heinrich Gerlachs Dokumentarromane *Durchbruch bei Stalingrad* (1945/2016) und *Odyssee in Rot* (1966/2017) und Aspekte der zeitgenössischen Rezeption“ stellt CARSTEN GANSEL Heinrich Gerlachs von ihm neu herausgegebene Dokumentarromane über die bei Stalingrad eingekesselte 6. Armee der Wehrmacht und über die Kriegsgefangenschaft deutscher Soldaten und Offiziere nach dem Zweiten Weltkrieg sowie deren Rückkehr nach Deutschland vor. Er fragt so nach der Grenzziehung zwischen dokumentarischer Literatur und Dokufiktion. Laut Gansel liegt das Spezifikum der Romane darin, dass nicht nur alle Ereignisse und Figuren dokumentarisch verbürgt sind, sondern zudem auch Hauptfigur und Autor als nahezu identisch gelten können. Zur Beantwortung der Frage, inwieweit *Durchbruch bei Stalingrad* dokumentarisch sei, vergleicht Gansel journalistische Beiträge und Briefkorrespondenzen Gerlachs mit entsprechenden Roman-Passagen. Abschließend situiert Gansel Gerlachs Text *Die Verratene Armee* (1957) im Kontext vergleichbarer ‚Kriegsliteratur‘ wie Josef Martin Bauers *So weit die Füße tragen* (1955) oder Fritz Wöss’ *Hunde, wollt ihr ewig leben* (1958) und unterstreicht, dass Gerlachs Text im Unterschied zu vielen anderen Romanen kein Entlastungsnarrativ präsentiert.

Anhand der dokufiktionalen Videospiele *Valiant Hearts. The Great War* und *Never Alone* beleuchtet MAREN CONRAD in ihrem Beitrag „Das dokufiktionale Computerspiel als ludonarrativer Wissens- und Erfahrungsraum“ transgenerische Kombinationen aus klassischem, nicht-narrativem Abenteuer-Rätselspiel, den Erzählverfahren des Dokumentarfilms sowie den literarisch-narrativen Verfahren von Sachliteratur. Die fiktionale Handlung um die Spielfigur(en) solcher Spiele, so Conrads Argumentation, ist jeweils in einen spezifischen kulturellen Kontext bzw. ein spezifisch kulturelles Ereignis eingebettet. Im Zentrum der Untersuchung steht dabei eine Analyse der konstitutiven Verknüpfung ludischer Elemente und musealer Praktiken der Wissensaufbereitung und -archivierung.

Das Format Mockumentary, d. h. fingierte Dokumentationen mit intern und extern markierter Täuschungsabsicht, untersucht VERA PODSKALSKY in ihrem Beitrag „Böhmermanns Reichspark: Pseudodokumentarische Lektüren als reflexives Reenactment“ anhand einer konkreten Mockumentary aus Jan Böhmermanns TV-Sendung NEO MAGAZIN ROYALE. Podskalsky argumentiert, dass in Mockumentarys auf mehreren Ebenen eine Reflexion des Verhältnisses von Geltungsanspruch (Frage nach Fiktionalität oder Faktualität), der Einordnung einer Aussage als wahr oder falsch und dem Moment der Täuschung erfolgt. Hierfür zeigt sie imitierte Dokumentations- und Legitimationsstrategien von Mockumentarys auf und arbeitet auf der Basis einschlägiger theoretischer Untersuchungen neben dem medienreflexiven auch das kritische Potenzial von Mockumentarys in Anbetracht von erinnerungskulturellen Phänomenen wie der Eventisierung von Erinnerung bzw. der Public History und dem Histotainment heraus.

Abschließend sei angemerkt, dass es nicht etwa einer redaktionellen Unachtsamkeit oder Fahrlässigkeit geschuldet ist, dass die Beiträge dieses Bandes keine einheitliche Gender-Schreibweise aufweisen. Vielmehr bildet diese Pluralität die Stimmenvielfalt der aktuellen gesellschaftlichen Debatte ab und fungiert damit auch als Spiegelbild des gegenwärtigen Diskurses.

Gedankt sei an dieser Stelle insbesondere unseren Hilfskräften Isabelle Drescher und Andreas Lugauer, ohne deren exakte Lektüre und enorme Unterstützung dieser Band inmitten der aktuell herausfordernden Pandemiezeiten nicht in dieser Form hätte fertiggestellt werden können. Darüber hinaus danken wir herzlich der *Dr. German Schweiger-Stiftung*, deren finanzielle Unterstützung die Durchführung der dem Band zugrunde liegenden Tagung erst ermöglicht hat. Nicht zuletzt sei dem De Gruyter Verlag gedankt, der diesen Band nicht nur verlagsseitig betreut, sondern darüber hinaus für ein Open-Access-Transformationspaket ausgewählt hat.

Filmografie

IN NACHT UND EIS. Reg. Mime Misu. Continental-Kunstfilm GmbH (Berlin) 1912.

NANOOK OF THE NORTH: A STORY OF LIFE AND LOVE IN THE ACTUAL ARCTIC. Reg. Robert J. Flaherty.

Pathé Exchange 1922.

Literatur

- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette. „Einleitung“. In: *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Hg. Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban. Bielefeld: transcript 2020, 7–19.
- Barg, Werner C. „Wirklichkeitsspiel – Zur Erzähldramaturgie doku-fiktionaler Fernsehformate“. In: *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Hg. Kay Hoffmann, Richard Kilborn, Werner C. Barg. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2012, 319–337.
- Becker, Bernhard von. „Dokufiction – ein riskantes Format“. In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht* 52 (4/2008), 265–271.
- Blech, Volker. „Strafanzeige gegen ‚Stella‘-Autor Takis Würger“. In: *Morgenpost* vom 07.02.2019. <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article216383479/Strafanzeige-gegen-Stella-Autor-Takis-Wuerger.html> (16.02.2021).
- Blum, Philipp. „Doku-Fiktionen. Filme auf der Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion als ästhetische Interventionen der Gattungslogik“. In: *MEDIENwissenschaft* 2 (2013), 130–144.
- Boehm, Gottfried. „Vorwort“. In: *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm. München: Fink 1994, 7–9.
- Dam, Beatrix van. *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016.
- Eco, Umberto. *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: C.H.Beck 1999.
- Fähnders, Walter. „Dokumentarliteratur“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Georg Braungart u. a. Berlin/New York: De Gruyter 2007, 383–385.
- Fludernik, Monika. „Narratologische Probleme des faktuellen Erzählers“. In: *Faktuelles und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, Julia Steiner. Würzburg: Ergon 2015, 115–137.
- Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia. „Einleitung“. In: *Faktuelles und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, Julia Steiner. Würzburg: Ergon 2015, 7–22.
- Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (Hg.). *Faktuelles und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon 2015.
- Fries, Norbert. „Assertive“. In: *Metzler Lexikon Sprache*. Hg. Helmut Glück. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 1993, 61.
- Gittel, Benjamin. „Wirklichkeitsverlust“, „Wirklichkeitshunger“ und „Neuer Realismus“. Zur Verschränkung von Gegenwartsdiagnostik, Poetologie und Literaturwissenschaft“. In: *IASL* 43/1 (2018), 68–89.
- Grupe, Gisela u. a. (Hg.). *Anthropologie. Ein einführendes Lehrbuch*. Berlin/Heidelberg: Springer Verlag 2005.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*. Bielefeld: transcript 2011.
- Hickethier, Knut. „Medialisierung und Medialisierung der Kultur“. In: *Die Medialisierung der Alltagswelt*. Hg. Maren Hartmann, Andreas Hepp. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 81–92.

- Hillenbach, Anne-Kathrin. *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: transcript 2012.
- Huber, Till. „Ausweitung der Kunstzone. Ingo Niermanns und Christian Krachts ‚Docu-Fiction‘“. In: *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Postmoderne*. Hg. Alexandra Tacke, Björn Weyand. Köln: Böhlau 2009, 218–233.
- Juhasz, Alexandra. „Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary“. In: *FIs for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Hg. Alexandra Juhasz, Jesse Lerner. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006, 1–18.
- Klein, Christian/Martínez, Matías. „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag 2009, 1–13.
- Kluge, Alexander. *Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*. Berlin: Merve 2001.
- Kluge, Alexander. *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Koschorke, Albrecht. „Das Mysterium des Realen in der Moderne“. In: *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Hg. Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke. Frankfurt a. M./New York: Campus 2015, 13–39.
- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.
- Lethen, Helmut/Jäger, Ludwig/Koschorke, Albrecht (Hg.). *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Frankfurt a. M./New York: Campus 2015.
- Miller, Nikolaus. „Dokumentarische Literatur“. In: *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Hg. Volker Meid. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag 1992, 183–185.
- Miller, Nikolaus. *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München: Wilhelm Fink 1982.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2010.
- Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991.
- Niehaus, Michael. „Fiktion – Dokument“ In: *W. G. Sebald Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, 130–142.
- Oels, David/Porombka, Stephan/Schütz, Erhard (Hg.). *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen: DokuFiktion* (2/2006).
- Pressemitteilung „Social-Media-Nutzung steigt durch Corona stark an“. In: *Bitkom vom 27.05.2020. <https://www.bitkom.org/Presse/Presseinformation/Social-Media-Nutzung-steigt-durch-Corona-stark-an> (16.02.2021)*.
- Rhodes, Gary D./Springer, John Parris. „Introduction“. In: *docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson/London: McFarland & Company 2006, S. 1–9.
- Röggla, Kathrin. *das stottern des realismus: fiktion und fingiertes, ironie und kritik*. Paderborner Universitätsreden. Paderborn: Präsidium der Univ. 2011.
- Sax, David: *Die Rache des Analogen. Warum wir uns nach realen Dingen sehnen*. Wien: Residenz Verlag 2017.

- Searle, John R. „The Logical Status of Fictional Discourse“ [1974/75]. In: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Hg. John R. Searle. Cambridge: Cambridge University Press 1979, 58–75.
- Schmidt, Sibylle. „Sein Wort geben. Zeugenschaft als Wissenspraxis zwischen Epistemologie und Ethik“. In: *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*. Hg. Matthias Däumer, Aurélia Kalisky, Heike Schlie. Paderborn: Fink 2017, 69–80.
- Shields, David. *Reality Hunger. Ein Manifest*. München: C.H.Beck 2011.
- Strässle, Thomas. *Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit*. München: Carl Hanser 2019.
- Tholen, Toni/Wibrow, Patricia Cifre/Gimber, Arno (Hg.). *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2018.
- Tschilschke, Christian von. „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart. *Las esquinas del aire* von Juan Manuel de Prada und *Soldados de Salamina* von Javier Cercas“. In: *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Hg. Peter Braun, Bernd Stiegler. Bielefeld: transcript 2012, 377–400.
- Urban, Annette. „Dokumentation zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst“. In: *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Hg. Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban. Bielefeld: transcript 2020, 129–152.
- Vattimo, Gianni/Welsch, Wolfgang (Hg.). *Medien – Welten – Wirklichkeiten*. Paderborn: Fink 1997.
- Weixler, Antonius. „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt“. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hg. Antonius Weixler. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 1–32.
- Werle, Dirk. „Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen: Dokufiktion* (2/2006), 112–122.
- Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017.
- Würger, Takis. *Stella. Roman*. München: Carl Hanser 2019.

