

Dokufiktionalität in Literatur und Medien

Dokufiktionalität in Literatur und Medien



Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion

Herausgegeben von
Agnes Bidmon und Christine Lubkoll

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 39 wissenschaftliche Bibliotheken ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-069298-3

e-ISBN (PDF) 978-3-11-069299-0

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-069308-9

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110692990>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2021947406

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autorinnen und Autoren; Konzeption und Herausgabe © 2022 Agnes Bidmon und Christine Lubkoll, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Umschlaggestaltung: Trokantor / E+ / gettyimages

Satz: le-tex publishing services GmbH, Leipzig

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 39 wissenschaftlichen Bibliotheken können 2021 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Universitätsbibliothek Augsburg
Universitätsbibliothek Bayreuth
University of California, Berkeley Library
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitätsbibliothek der Technischen Universität Chemnitz
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Universitätsbibliothek Greifswald
Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle (Saale)
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Innsbruck
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitätsbibliothek der Universität Koblenz-Landau
Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Landesbibliothek Oldenburg
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universitätsbibliothek Trier
Universitätsbibliothek Vechta
Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhalt

Agnes Bidmon und Christine Lubkoll

Dokufiktionalität in Literatur und Medien – Einleitung — 1

Teil I: Theoriehorizonte

Monika Schmitz-Emans

Zwischen Fiktion, Dokufiktion und Metafiktion: Umberto Ecos Roman *Il cimitero di Praga* im Kontext seiner Recherchen zu den *Weisen von Zion* — 27

Michael Niehaus

Erzählverfahren und Erzähltechniken dokufiktionalen Erzählens — 51

Eva-Maria Konrad

„Was aber feststand, waren ein paar Daten, Fakten“ – Dokufiktion als Grenzfall — 71

Antonius Weixler

Bockwurst, Bier und [REDACTED]. Zum Zusammenhang von Textschwärzungen und Authentizität — 91

Bernd Stiegler

Photo-Fiction. Fotografien als Wirklichkeitssimulatoren in literarischen Texten — 119

Teil II: Mediale Inszenierungen

Stephanie Catani

Alles nur inszeniert? Das politische Kino Jafar Panahis — 145

Sabine Friedrich

Was darf/kann Geschichtsschreibung im Zeichen der Dokufiktion leisten? Überlegungen zu Möglichkeiten und Herausforderungen der Geschichtsvermittlung in der populären spanischen Gegenwartskultur — 163

Daniel Schäbler

**Inszenierungsstrategien einer Ökonomie des Wissens in der Serie
CHERNOBYL — 191**

Thomas Schröder

**Reality-TV und die Wirklichkeit. Überlegungen aus medienwissenschaftlicher
Perspektive — 207**

André Studt

**„Alles ist gespielt und doch wahr.“ (Theater-)Aufführungen als Schnittstelle
von Fakt und Fiktion — 225**

Teil III: Narrative und interaktive Verfahren

Thomas Wegmann

**In weiter Ferne wohl dagewesen. Interviews als Fiktionen
des Wirklichen — 249**

Markus Wiegandt

**„If the kids are united ...“ – Geschichtsschreibung/Geschichtenschreibung als
literarischer Roundtable: Jürgen Teipels Doku-Roman *Verschwende Deine
Jugend* — 265**

Carsten Gansel

**Heinrich Gerlachs Dokumentarromane *Durchbruch bei Stalingrad* (1945/2016)
und *Odyssee in Rot* (1966/2017) und Aspekte der zeitgenössischen
Rezeption — 281**

Maren Conrad

**Das dokufiktionale Computerspiel als ludonarrativer Wissens-
und Erfahrungsraum — 301**

Vera Podskalsky

**Böhmermanns „Reichspark“: Pseudodokumentarische Lektüren
als reflexives Reenactment — 327**

Stichwortverzeichnis — 345

Agnes Bidmon und Christine Lubkoll

Dokufiktionalität 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 substanziellen Wirklichkeitsverlusts allgegenwärtig ist und ein

4 Vgl. Hickethier, Knut. „Mediatisierung und Medialisierung der Kultur“. In: *Die Mediatisierung 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 unhintergehbare 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-Präsidentschaftswahl 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 gehören 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 Mediendispositive 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 depotenzen wollen. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Daniel Schädler 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 Gegenwartskunst 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 Tschiltschke 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 Tschiltschke, 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, 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 Faktuellem“, 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 Dandys. 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 Deville*. Bielefeld: transcript 2011; von Tschilschke: „Biographische Dokufiktion“; Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (Hg.). *Faktuales 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 ‚Faktales‘ überhaupt voneinander unterscheiden? Welche Kriterien sind ausschlaggebend, um ‚fiktionalen‘ von ‚nicht-fiktionalen‘ Erzählungen differenzieren und daraus ihre jeweiligen Geltungsansprüche 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 verfahrenende 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 verfahrenenden 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 Tschiltschke: „Biographische Dokufiktion“, 381.

²⁴ Als Ausnahme können intermedial verfahrenende 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/Nichterkenbarkeit des dokumentarischen Materials“, zuordnet.³³ Im Unterschied dazu unterstreicht hingegen etwa Walter Fähnders, dass es sich bei dokumentarisch verfahrenender 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 ‚Dokufiktionalität‘ 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 *Literaturlexikon* 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: *Literaturlexikon. 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 dokufiktionales 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 dokufiktionales 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 Tschiltschke: „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 verfahrenende 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 zweiwertigen 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 *Postfaktischen* 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 faktualer 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: *Faktales 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 ausstellen, 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 faktualen Erzählens“. In: *Faktuales 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 Zuverlässigkeitszusage des dokufunktionalen Erzählens 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 ausgewiesenem 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 Verstorbener 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.

sachenbehauptungen“⁵³ 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 dokufiktionalen Erzählens zwischen Montage und Amalgamierung setzt sich MICHAEL NIEHAUS in seinem Beitrag „Erzählverfahren und Erzähltechniken dokufiktionalen 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 dokufiktionalen 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 entsprechen 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 dokufiktionaler 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 dokufiktionaler Texte als Grenzfälle zwi-

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 Erzählens 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 dokufiktionale 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 Beweisstücken 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 Erzählens 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 verortet 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 (authentisches Erleben) auf; und er verdeutlicht deren Zusammenhang mit der Wissenskongruenz und -diskrepanz zwischen Figuren und Rezipient*innen sowie dem jeweiligen Wissensvorsprung 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 produktionsseitige 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 Wirklichkeitseffekte. 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 aufseiten des Politischen und bettet 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 Genrepräsentation 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 faktualen Erzählens“. In: *Faktuales 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: *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, Julia Steiner. Würzburg: Ergon 2015, 7–22.
- Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (Hg.). *Faktuales 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. „Mediatisierung und Medialisierung der Kultur“. In: *Die Mediatisierung 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: *Fi Is 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.



Teil I: Theoriehorizonte

Monika Schmitz-Emans

Zwischen Fiktion, Dokufiktion und Metafiktion: Umberto Ecos Roman *Il cimitero di Praga* im Kontext seiner Recherchen zu den *Weisen von Zion*

1 Über Ecos Romane im Kontext des Rahmenthemas Fakten und Fiktionen

Ecos Romane, die als Darstellungen erfundener Ereignisse einerseits klar dem Bereich literarischer Fiktionen zuzuordnen sind, nehmen andererseits nicht allein Bezug auf vielfältige Wissensbestände, die im Kontext der „Enzyklopädie“ unserer Kultur als historisches „Fakten“-Wissen gelten (inklusive Faktenwissen über literarische und andere Fiktionen);¹ diese Romane sind außerdem inhaltlich-thematisch vielfältig mit Ecos nicht-fiktionalen Texten vernetzt, erörtern analoge Ge-

1 „Enzyklopädien“ im Sinne Ecos sind (gedachte) Großkomplexe von Vorstellungsinhalten – und in dieser Eigenschaft nicht unbedingt dasselbe wie „Lexika“, „Wörterbücher“ und andere Kompendien des Wissens, die sich medial konkretisieren. Vgl. Mersch, Dieter. *Umberto Eco. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 1993, 220. Wie Mersch erklärt, entlehnt Eco den Begriff „Enzyklopädie“ aus Wilson, N. L. „Linguistic Butter and Philosophical Parships“. In: *Journal of Philosophy* 64 (1967), 55–67. Wilson wende sich, so Mersch, gegen die Gleichsetzung einer „Enzyklopädie“ mit einem Wörterbuch mit dem Argument, „daß in die Bedeutungen historisch übermittelte Vorstellungen eingehen, die nicht mittels stereotyper Eintragungen geklärt werden können.“ (Mersch: *Umberto Eco*, 220.) Bei Eco werde „der Begriff der Enzyklopädie auf die gesamte Geschichte des Wissens ausgeweitet – und so zur Grundlagenkategorie seiner gesamten semiotischen Bedeutungstheorie.“ (Mersch: *Umberto Eco*, 220.) Maßgebliche Ausführungen Ecos zum Konzept der semiotischen Enzyklopädie finden sich in den Schriften: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: Fink 1987 [1976], 143–146, 162–166; *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München: Carl Hanser 1987 [1977], 15–16, 94–106; *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Aus dem Italienischen von Christiane Trabant-Rommel und Jürgen Trabant. München: Fink 1985 [1984], 107–132. – Das, was Eco als die „regulative Hypothese“ eines „umfassenden semantischen Universums“ bezeichnet (Eco: *Semiotik*, 179), ist eine ideale Konstruktion, ähnlich dem mittelalterlichen Konzept des ‚speculum mundi‘. Es umfasst, so Mersch Paraphrase, „den gesammelten Vorrat an Weisheiten und wissenschaftlichen Irrtümern wie an Vorurteilen, Dogmen, volkstümlichen Legenden, Fiktionen, utopischen Träumereien und Allerweltsbetrachtungen.“ (Mersch: *Umberto Eco*, 111.)

genstände, bespiegeln dieselben epistemischen und semiologischen Fragen und wenden sich teilweise denselben historischen Problemen zu. Besonders deutlich wird dies an Ecos Texten über Verschwörungstheorien, über deren Implikationen und Funktionsmechanismen sowie über historische Beispiele – also über ein Themenfeld, das dem Themenfeld um Fakten und Fiktionen per se eng affin ist.²

Ecos Werk steht zu weiten Teilen im Zeichen der Reflexion über die Geschichte des Wissens, über auf solch historischem Wissen basierende Beurteilungen von Informationen oder Darstellungen als faktual oder als fiktional sowie über die Transgressionen und Wechselwirkungen zwischen dem als ‚faktisch‘ Interpretierten und dem als ‚fiktional‘ Geltenden. Auch und gerade seine Romane bilden im Zeichen dieses Themengeflechts ein thematisches und motivisches Netzwerk. Interpretationsprozesse und ihre Gegenstände, Erfindungen zwischen Täuschung und ästhetischer Fiktion sowie in mehreren Werken auch Verschwörungstheorien stehen hier immer wieder im Mittelpunkt.³ Die jeweils konstruierten fiktionalen Geschichten nutzen als Basis dabei reale historische Quellen und die um diese bestehenden Zusammenhänge. *Il nome della rosa* (dt. *Der Name der Rose*, 1980) enthält vielfältige Reflexionen über Interpretationen und Fiktionen, und die Fabel illustriert die Rückwirkung von Interpretationen auf die interpretierte Realität. Hier nimmt das prophetische Szenario der Apokalypse die Rolle der Verschwörungstheorie ein, und im Sinn einer *self-fulfilling prophecy* kommt es zu apokalyptisch erscheinenden Ereignissen. In *Il pendolo di Foucault* (dt. *Das Foucaultsche Pendel*, 1988) basteln die drei Hauptfiguren mutwillig an einer an kollektive Phantasmen und Fiktionen anknüpfenden Weltauslegung, die sich wegen ihrer scheinbaren Konsistenz gegen eine rationalere Interpretation der Welt durchsetzt und zur dramatischen Realisierung des Erfundenen führt, ganz entsprechend Ecos theoretischen Modellierungen verschwörungstheoretischer Wirkungszusammenhänge. In *Baudolino* (2000) erfindet der Protagonist auf der Basis vorliegender Darstellungen, die zu seiner Zeit (dem frühen Mittelalter) als faktuale historiographische und topographische Zeugnisse gelten, ein Reich und seinen Herrscher (den Priesterkönig Johannes), und seine Fiktion macht Realgeschichte (im Rahmen des Romans, dies aber in Anlehnung eben an die reale Geschichte). In *La misteriosa fiam-*

² Mit Verschwörungstheorien setzt sich Eco in verschiedenen Schriften auseinander. Neben den Romanen *Il cimitero di Praga*, *Il pendolo di Foucault* (dt. *Das Foucaultsche Pendel*) und *Numero zero* (dt. *Nullnummer*) zu nennen sind insbesondere die poetologischen Erörterungen in *Im Wald der Fiktionen* (Harvard Lectures) sowie *Die Fabrikation des Feindes und andere Gelegenheitsschriften* (It. *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*).

³ Aus dem Rahmen fällt, was den Rekurs auf Verschwörungstheoretisches angeht, letztlich nur *L'isola del giorno prima*, wo allerdings ebenfalls über den ontologischen Status von Fiktionen reflektiert wird.

ma della regina Loana (dt. *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana*, 2004) geht es eher nebenher um eine Verschwörungstheorie und ihren Einfluss auf die realen Verhältnisse im Italien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, konkreter: um den Glauben von Anhängern Mussolinis an dessen mögliche Rückkehr, Jahrzehnte nach seinem Tod, und um die politischen Implikationen dieses Glaubens. Und in *Numero zero* (dt. *Nullnummer*, 2015) geht es um die lügenhaften Prognosen einer rechtspopulistisch gesteuerten Presse und deren Macht über das, was dann tatsächlich geschieht, also wiederum um die realitätsprägende Macht von Fiktionen; als Akteure im Spiel sind wiederum die Mitglieder einer verschwörerischen Geheimgesellschaft.

Wer sich für die Frage der Differenzierbarkeit zwischen und gleichzeitigen Verflechtung von Faktischem und Fiktionalem interessiert, findet in Verschwörungstheorien einen ergiebigen Gegenstand der Erörterung, insbesondere dann, wenn sie sich auf die Realgeschichte auswirken.⁴ Sie kreisen um Verschwörungen (respektive um ausgedachte Rahmenbedingungen von Verschwörungen), die sich ihre Urheber vorstellen, sei es, dass sie selbst daran glauben, sei es, dass sie die Komplotte bewusst in ihren Vorstellungen konstruieren. Wer an das Konstruierte glaubt, glaubt insofern an Fiktionen. Neben den echten Gläubigen stehen allerdings andere Rezipienten der jeweiligen Verschwörungstheorie: die, die aus ihnen politischen und kommerziellen Profit ziehen. Insofern Verschwörungstheorien oft konkrete politisch-praktische Folgen haben, nehmen sie letztlich eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen Fiktionen und Fakten ein, denn zu ihren Folgen gehören Strategien zur Verhinderung des (fiktionalen) Verschwörerziels, Maßnahmen zur Bekämpfung der (vermeintlichen) Verschwörer, Bezichtigungen, Diffamierungen, Verfolgungen. Aus etwas Fiktionalem entwickelt sich Faktisches – vor allem auf der Basis einer Interpretation scheinbarer Dokumente, die als Beweise gelesen werden. Eco's Interesse an Verschwörungstheorien steht im Kontext seiner Reflexionen über Aushandlungsprozesse des „Faktischen“ und des „Fiktionalen“ und bildet zugleich ein wichtiges Scharnier zwischen theoretischen Modellierungen von Interpretationsprozessen und dem Wirken als politischer Aufklärer. Gerade am Beispiel verschwörungstheoretischer Fiktionen und ihrer realen politischen Konsequenzen verdeutlicht Eco die Notwendigkeit eines selbstkritischen und methodisch bewussten Interpretierens vermeintlicher Dokumente, Zeugnisse, Beweise.

⁴ Wichtige Quellen für Eco sind anlässlich der Beschäftigung mit Verschwörungstheorien und insbesondere mit der Geschichte der *Protokolle*: Cohn, Norman. *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*. New York: Harper & Row 1966, und Rollin, Henri. *L'apocalypse de notre temps. Les dessous de la propagande allemande d'après des documents inédits*. Paris: Gallimard 1939.

2 Urteile über „Fakten“ und „Fiktionen“ als enzyklopädiebasierte Interpretationen

Reflexionen über Fakten und Fiktionen prägen Ecos Romane und stehen im Zentrum einer ganzen Reihe theoretischer Schriften, so etwa seiner Poetikvorlesungen mit dem Titel *Im Wald der Fiktionen*.⁵ Der Akzent liegt stets, wenn auch in kontextbedingt jeweils modifizierter Form, auf der Komplementarität beider Begriffe. Eco unterscheidet begrifflich das Fiktionale vom Nichtfiktionalen (Faktischen), auch wenn für ihn diese Differenzierung nicht auf einen ontologischen Unterschied verweist, sondern auf differierende Interpretationsmodi von (direkten oder indirekten) Erfahrungsinhalten – jeweils im Rahmen einer semiotischen Enzyklopädie. Die zentrale Frage ist die nach den Kriterien der Unterscheidung. Auch zwischen Ecos Strategien im Umgang mit der Differenzierung zwischen Faktischem und Fiktionalem ließe sich nochmals heuristisch differenzieren. Ein erster Ansatz (a) arbeitet mit dem Konzept des „Fiktionspaktes“, das eine Differenz zwischen Faktischem und Fiktionalem voraussetzt bzw. impliziert. Ein zweiter Ansatz (b) orientiert sich am Konzept der „Enzyklopädie“.

(a) Die Rezeption literarischer (und anderer künstlerischer) Fiktionen als Fiktionen begründet Eco im Rekurs auf S. T. Coleridge mit Fiktionsverträgen, was u. a. die Differenzierung zwischen Fiktionen und absichtsvollen Täuschungen bzw. Lügen möglich macht.⁶ „Fiktionalität“ bzw. „Lügenhaftigkeit“ sind also keine absoluten Zuschreibungen, sondern Resultate von Interpretationen. Vergleicht man im Horizont des von Eco bevorzugten Ansatzes des Welten-Vergleichs allerdings fiktionale und wirkliche respektive faktische Welten, so erweisen sich laut Eco die ersteren vielfach als geschlossener, konsistenter, bezogen auf ihre Merkmale ein-

⁵ Ein wichtiges Thema ist hier – wie schon in *Postille a „Il nome della rosa“* (dt. *Nachschrift zum „Namen der Rose“*) – die Genese, genauer: die Konstruktion fiktionaler Welten.

⁶ „Die Grundregel jeder Auseinandersetzung mit einem erzählenden Werk ist, daß der Leser stillschweigend einen *Fiktionsvertrag* mit dem Autor schließen muß, der das beinhaltet, was Coleridge ‚the willing suspension of disbelief‘, die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit nannte. Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt. Wie John Searle es ausgedrückt hat [„The Logical Status of Fictional Discourse“]. In: *New Literary History* 6 (1975), 319–332], der Autor *tut einfach so, als ob* er die Wahrheit sagt, und wir akzeptieren den Fiktionsvertrag und tun so, als wäre das, was der Autor erzählt, wirklich geschehen.“ (Eco, Umberto. *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München: dtv 2004 [1994], 103. (Herv. i. O.))

facher beurteilbar als letztere; da sie von Texten konstituiert werden, ist klarer entscheidbar als bei letzteren, was zu ihnen gehört und wie sie beschaffen sind.⁷

(b) Urteile über Faktizität und Fiktionalität sind einem zweiten (und letztlich ergiebigeren) Ansatz zufolge Zuschreibungen auf der Basis begrifflich-epistemischer Konstrukte, deren Bedeutung sich jeweils im Rahmen historisch-kultureller Kontexte profiliert. Als Basis entsprechender Zuschreibungen fungiert die (gedachte) Gesamtheit kulturellen Wissens, die Eco (in Spezifikation dieses Terminus) „Enzyklopädie“ nennt; die „Enzyklopädien“ historischer Kulturen umfassen verifizierbares Wissen ebenso wie allgemein geteilte Annahmen über Zustand und Gesetze der Welt. So kann zur „Enzyklopädie“ einer Kommunikationsgemeinschaft das Wissen darüber gehören, dass es „Einhörner“ gibt, welche Eigenschaften diese haben etc. Diese Eigenschaften und das Aussehen von Einhörnern bleiben auch dann Bestandteile der Enzyklopädie, wenn die Existenz des Einhorns allgemein nicht mehr geglaubt wird. Als Bestandteil der Enzyklopädie kann das Wissen über das als solches ‚fiktionale‘ Einhorn sogar dazu dienen, ‚Faktenwissen‘ zu vermitteln – respektive das, was gerade als Faktenwissen gilt. Die Differenzierung zwischen faktenbezogenem und fiktionalem Einhorn-Wissen ist im Übrigen relativ, wenn man in Betracht zieht, dass die Beobachtungen von Nashörnern ebenfalls in das Einhorn-Wissen eingeflossen sein mögen.⁸

7 „Über die reale Welt sagen wir, daß die Gesetze der universalen Gravitation diejenigen sind, die Isaac Newton formuliert hat, oder daß es wahr ist, daß Napoleon am 5. Mai 1821 auf Sankt Helena gestorben ist. Und doch werden wir [...] bereit sein, unsere Überzeugungen zu revidieren, sobald die Wissenschaft eine neue Formulierung der großen Gesetze des Kosmos vorlegt oder ein Historiker neue Dokumente findet, die beweisen, daß Napoleon bei einem Fluchtversuch auf einem bonapartistischen Schiff gestorben ist. In der Welt der Bücher dagegen werden Aussagen wie ‚Sherlock Holmes war Junggeselle‘ oder ‚Rotkäppchen wird vom Wolf verschlungen und dann vom Jäger gerettet‘ oder ‚Anna Karenina wirft sich vor einen Zug‘ in alle Ewigkeit immer wahr bleiben und von niemandem widerlegt werden können. Es gibt Leute, die verneinen, daß Jesus Gottes Sohn war, und solche, die sogar seine historische Existenz bezweifeln, [...] und was immer wir darüber denken, wir behandeln sie alle mit Respekt. Aber niemand wird jemanden mit Respekt behandeln, der behauptet, Hamlet habe Ophelia geheiratet oder Superman sei nicht Clark Kent. Literarische Texte sagen uns nicht bloß ausdrücklich, was wir nie mehr in Zweifel ziehen können, sondern sie bedeuten uns auch im Unterschied zur realen Welt mit souveräner Autorität, was in ihnen als *relevant* zu gelten hat und was wir *nicht* zum Ausgangspunkt freier Interpretationen nehmen können.“ (Eco, Umberto. „Über einige Funktionen der Literatur“. In: *Die Bücher und das Paradies*. München: Carl Hanser 2003, 9–24, hier 13–14.)

8 Vgl. Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Mailand: Bompiani 1980, 318. „Non è detto che non esista. Forse è diverso da come lo rappresentano questi libri.“ „[„Wer sagt denn, daß es [das Einhorn] nicht existiert? Aber vielleicht ist es ganz anders, als es in diesen Büchern dargestellt wird.“ Eco, Umberto. *Der Name der Rose*. München: Carl Hanser 1982 [1980], 404.] Es folgt eine Anspielung auf Berichte Marco Polos über ein Nashorn.

Weil „Faktizität“ keine Eigenschaft, sondern Produkt einer Zuschreibung ist, weil das Urteil über die Faktizität von Aussagen, die Echtheit von Dokumenten, die Authentizität von Bekundungen stets von anderen Aussagen, Dokumenten, Bekundungen abhängt, lassen sich aber auch Fälschungen, Lügen, Fakes lancieren. Die scheinbar ihre Faktizität bzw. Echtheit bekundenden Dokumente brauchen dazu bloß ihrerseits fingiert bzw. in Täuschungsabsicht produziert oder herangezogen zu werden. In *Die Grenzen der Interpretation* diskutiert Eco ausführlich verschiedene Definitionen von „Nachahmung“ und „Fälschung“, einem Begriffspaar, das mit dem von „Fiktion“ und „Lüge“ eng verknüpft ist und auf die Polyvalenz der Idee des „Originalen“ verweist.

Geht man von der Normalsprache aus, so scheint jeder zu wissen, was eine Nachahmung oder eine Fälschung ist. [...] Die Definition von Begriffen wie Nachahmung, Fälschung, Pseudepigraph, Falsifikat, Faksimile, unecht, pseudo, apokryph und anderen ist ziemlich kontrovers. Man darf deshalb vermuten, daß viele der Schwierigkeiten bei der Definition dieser Begriffe mit den Schwierigkeiten zusammenhängen, die auftreten, wenn man den Begriff ‚Original‘ oder ‚authentisches Objekt‘ definieren möchte.⁹

Im Zusammenhang der Unterscheidungsproblematik konstruiert Eco einen fiktiven, selbst mit der Grenze zwischen Erfindung bzw. Fiktion und historischen Referenzen spielenden Beispielfall zur Relativität von Unterscheidungskriterien zwischen echten und falschen Dokumenten, zwischen authentischen Quellen und Falsifikaten.¹⁰ Sein Fazit: Die geläufige Idee davon, was eine ‚Fälschung‘ sei, setze

⁹ Eco, Umberto. *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: dtv 1999 [1990], 217. Vgl. für die folgende Erörterung von Konzeptionalisierungsformen Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, 217–251.

¹⁰ „Unsere Kultur scheint [...], befriedigende‘ Kriterien zum Beweis der Echtheit und zum Aufdecken falscher Identifizierungen entwickelt zu haben. Alle aufgezählten Kriterien sind aber wohl nur anwendbar, wenn ein Richter ‚unvollkommene‘ Fälschungen vor sich hat. Gibt es eine ‚perfekte‘ Fälschung (vgl. Goodman 1968), die allen philologischen Kriterien widersteht? Oder gibt es Fälle, in denen keinerlei äußerer Beweis zur Verfügung steht und die inneren sehr fragwürdig sind? Man könnte sich folgendes vorstellen: / 1921 behauptet Picasso, ein Porträt von Honorio Bustos Domeq [Pseudonym von Borges/Bioy Casares] gemalt zu haben. Fernando Pessoa schreibt, er habe das Bild gesehen, und lobt es als das größte Meisterwerk von allen, die Picasso je gemalt hat. Viele Kritiker suchen nach dem Bild, aber Picasso sagt, es sei gestohlen worden. / 1945 erklärt Salvador Dalí, er habe dieses Bild in Perpignan wiederentdeckt. Picasso erkennt es offiziell als sein Originalwerk an. Es wird an das Museum of Modern Art als ‚Pablo Picasso, *Porträt des Bustos Domeq*, 1921‘ verkauft. / 1950 schreibt Jorge Luis Borges einen Aufsatz (‚El Omega de Pablo‘), in dem er feststellt: / 1. Picasso und Pessoa haben gelogen, weil niemand 1921 ein Porträt von Domeq gemalt hat. / 2. Es war in jedem Fall unmöglich, 1921 einen Domeq zu porträtieren, weil diese Figur in den vierziger Jahren von Borges und Bioy Casares erfunden worden ist. / 3. Picasso hat das Bild 1945 gemalt und auf 1921 rückdatiert. / 4. Dalí hat das Bild gestohlen und

ein ‚echtes Original‘ als Vergleichsrelat voraus. Doch „alle Kriterien, mittels derer man feststellen kann, ob etwas die Fälschung eines Originals ist“, seien deckungsgleich mit denen,

die es erlauben, festzustellen, ob das Original echt ist. Also kann das Original nicht als Parameter zum Aufdecken von Fälschungen verwendet werden, es sei denn, man akzeptiert blind, daß das, was als Original präsentiert wird, auch unzweifelhaft das Original ist [...].¹¹

Doch das sei für den Philologen nicht akzeptabel.¹² Die Gegenstände der Philologie (Texte und die Frage ihrer Authentizität) und die der Semiotik (insbesondere die semiotische Enzyklopädie) sind analog. Zwischen „Enzyklopädien“ und den Kriterien dafür, dass einzelne Annahmen, Hypothesen, Theorien und Informationen in die ‚enzyklopädischen‘ Wissensbestände einer kulturellen Gemeinschaft eingehen, besteht ein zirkuläres Verhältnis, das mit dem hermeneutischen Zirkel verglichen werden kann, je nach Akzentuierung sogar einem hermeneutischen Zirkel entspricht: „Enzyklopädien“ umfassen ja auch die anerkannten epistemischen Vorgaben entsprechender Urteilsbildung über Faktizität oder Fiktionalität, die dann im Einzelnen über das bestimmen, was als enzyklopädiefähiges Wissen gilt. Im Umgang mit fiktiven Welten orientieren sich Autoren und Leser an der „Enzyklopädie“ der wirklichen Welt.

Die fiktiven Welten sind Parasiten der wirklichen Welt. Es gibt keine Regel, die vorschreibt, wie viele fiktive Elemente in einem Werk akzeptabel sind, es gibt hier im Gegenteil eine große Flexibilität: Formen wie beispielsweise das Märchen veranlassen uns auf Schritt und Tritt zu Korrekturen unseres Wissens von der wirklichen Welt. Doch alles, was im Text nicht aus-

(perfekt) kopiert. Unmittelbar danach hat er das Original vernichtet. / 5. Offensichtlich hat Picasso 1945 seinen eigenen Frühstil perfekt imitiert, und Dalís Kopie war ununterscheidbar vom Original. Sowohl Picasso wie Dalí haben Farben und Leinwand aus dem Jahr 1921 verwendet. / 6. Folglich ist das in New York ausgestellte Werk die *bewußte Fälschung* einer *bewußten Fälschung durch den Autor* einer *geschichtlichen Fälschung*. / 1986 wird ein unbekannter Text Raymond Queneaus gefunden, der behauptet: / 1. Bustos Domeq hat es tatsächlich gegeben, er hieß aber in Wahrheit Schmidt. Alice Toklas hat ihn 1921 maliziöserweise Braque als Domeq vorgestellt, und Braque porträtierte ihn (gutgläubig) unter diesem Namen, wobei er (in Täuschungsabsicht) Picassos Stil imitierte. / 2. Domeq-Schmidt starb bei der Bombardierung Dresdens, wobei alle seine Personalpapiere verloren gingen. / 3. Dalí hat das Porträt tatsächlich 1945 entdeckt und es kopiert. Später zerstörte er das Original. Eine Woche darauf fertigte Picasso eine Kopie von Dalís Kopie an; später wurde Dalís Kopie zerstört. Das ans MOMA verkaufte Bild ist eine von Picasso gemalte Fälschung, die eine von Dalí gemalte Fälschung imitiert, die ihrerseits eine von Braque gemalte Fälschung imitiert. / 4. Er (Queneau) hat all dies vom Entdecker der Hitler-Tagebücher erfahren.“ (Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, 250–251.)

¹¹ Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, 252.

¹² Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, 252.

drücklich als verschieden von der wirklichen Welt erwähnt oder beschrieben wird, muß als übereinstimmend mit den Gesetzen und Bedingungen der wirklichen Welt verstanden werden.¹³

In gewissem Sinn, so Eco, könne die reale Welt aber ebenso als Teil der fiktionalen betrachtet werden wie umgekehrt die fiktionale als Teil der realen Welt.¹⁴ So elegant der Rekurs auf die „Enzyklopädie“ als gemeinsamen Bezugshorizont zur Beschreibung der ‚wirklichen Welt‘ auch erscheint und so viele Probleme im Umgang mit den Implikationen fiktionaler Weltbeschreibungen er auch löst – ein sicheres Fundament für Erörterungen über die Wahrheit und Falschheit von Aussagen bietet er keineswegs. So kann es etwa durchaus sein, dass die Enzyklopädie einer kulturellen Gemeinschaft in Teil-Enzyklopädien von Gruppen zerfällt, die unvereinbar sind – beispielsweise, wenn es um das Wissen über Monster und Geister, Gott und den Teufel geht.

13 Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 112. Vgl. auch: Eco, Umberto. *Kant und das Schnabeltier*. München: dtv 2003, 371 (It. *Kant e l'ornitorinco*. Mailand 1997): „Das interessante Problem ist nicht die Frage, ob die fiktiven Personen in derselben Weise wie die realen existieren: Die Antwort darauf lautet ‚nein‘ [...]. Das interessante Problem ist die Frage, weshalb wir uns auf sie in derselben Weise beziehen können, wie wir uns auf reale Personen beziehen, denn wir verstehen uns ausgezeichnet, sowohl wenn wir sagen, daß Napoleon der Gatte von Josephine, wie wenn wir sagen, daß Odysseus der von Penelope war. Das geht deshalb, weil alle Enzyklopädien darin übereinstimmen, daß sie Josephine die Eigenschaft zuschreiben, in zweiter Ehe Napoleon geheiratet zu haben und Penelope die, Odysseus als Gatten gehabt zu haben. / Die narrativen Welten, so hat man gesagt, seien immer *kleine* Welten, weil sie keinen maximalen und vollständigen Sachverhalt darstellen [...]. In diesem Sinn sind die narrativen Welten *parasitär*, denn wenn bei ihnen keine anderen Eigenschaften angegeben werden, nehmen wir an, sie hätten die Eigenschaften, die in der realen Welt gelten.“ / „Im allgemeinen [...] ist es so, daß, wenn wir uns auf fiktive Personen beziehen, wir dies aufgrund von Eigenschaften tun, die üblicherweise von den Enzyklopädien registriert werden [...].“ (Eco: *Kant und das Schnabeltier*, 373.)

14 „Es scheint [...], daß der Leser sehr viele Dinge über die reale Welt wissen muß, um sie als Hintergrund einer fiktiven Welt akzeptieren zu können. Und damit geraten wir in ein Dilemma: Einerseits kann ein fiktionales Universum, insofern es nur die Geschichte einiger Personen erzählt, die gewöhnlich an einem wohldefinierten Ort und in einer ebenso wohldefinierten Zeit spielt, als eine sehr kleine Welt erscheinen, unendlich viel kleiner als die reale Welt. Andererseits, insofern es die reale Welt als seinen Hintergrund in sich enthält und ihr nur ein paar Individuen, ein paar Eigenheiten und Ereignisse hinzufügt, ist es größer als die Welt unserer Erfahrung. In gewissem Sinne endet ein fiktives Universum nicht mit der Geschichte, die es erzählt, sondern dehnt sich ständig weiter aus. / In Wahrheit sind die fiktiven Welten zwar Parasiten der wirklichen Welt, aber die sind de facto ‚kleine‘ Welten, die den größten Teil unserer Kenntnis der wirklichen Welt sozusagen ausklammern und uns erlauben, uns auf eine endliche und geschlossene Welt zu konzentrieren, die der unseren sehr ähnlich, aber ontologisch ärmer ist. Da wir ihre Grenzen nicht überschreiten können, fühlen wir uns gedrängt, sie in der Tiefe zu erforschen.“ (Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 114–115.)

In seinen Schriften setzt sich Eco immer wieder mit dem Thema „Interpretation“, mit historischen Praktiken des Interpretierens und mit tragfähigen Modellen von Interpretation auseinander. Auch und gerade seine Reflexionen über Fiktionales, dessen Konstitution und Diskursivierung ließen sich dem Interpretations-Thema subsumieren. Aber letztlich besteht auch auf dieser Ebene eher ein zirkuläres Verhältnis: Was als „Interpretation“ akzeptiert wird, resultiert aus „Faktizitäts“-Konzepten, und was als „faktisch“ akzeptiert wird, ist Ergebnis von „Interpretationen“. Das konkret-inhaltliche Interpretieren fiktionaler Welten steht dabei in einem Wechselbezug zum Wissen über reale Welten – respektive über das, was als real gilt.

Beim Eintritt in den Wald der Fiktionen wird von uns erwartet, daß wir den Fiktionspakt mit dem Autor unterschreiben und uns zum Beispiel darauf gefaßt machen, daß Wölfe sprechen können; wenn aber Rotkäppchen dann vom bösen Wolf gefressen wird, glauben wir, daß es tot ist (und dieser Glaube ist sehr wichtig für die Katharsis am Ende und für unsere große Freude über Rotkäppchens Auferstehung.) Wir glauben, daß der Wolf einen Pelz und aufrechtstehende Ohren hat [...]. Warum? Weil es in der Welt unserer Erfahrung so ist, also in jener Welt, die wir fürs erste [...] die reale oder wirkliche Welt nennen werden.¹⁵

Wer sich mit „Fiktionen“ befasst, befasst sich immer auch mit „Fakten“ und umgekehrt, selbst im Rahmen von als gültig angenommenen Differenzierungen zwischen dem einen und dem anderen. Über Fiktionen nachzudenken, kann insbesondere aufklärend wirken, gerade auch mit Blick auf den Umgang mit dem, was als ‚faktisch‘, was als ‚wirklich‘ und lebensrelevant verstanden wird.¹⁶ (Die Rekonstruktion ‚vergänger‘ Wirklichkeit wird im Erfinden und Ausstatten fiktionaler Welten spielerisch eingeübt, schon deswegen greifen die kollektive Konstruktion der sogenannten wirklichen Welt respektive ihrer „Enzyklopädie“ und die Konstruktion fiktionaler Welten eng ineinander.¹⁷) Ein wichtiger Aspekt ergibt sich beim Blick auf fiktionale Welten in Relation zu als real geltenden auch aus

¹⁵ Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 105–106.

¹⁶ „Das Nachdenken über die komplexen Beziehungen zwischen Leser und Geschichte, Fiktion und Realität, kann eine Form der Therapie sein gegen den Schlaf der Vernunft, der Ungeheuer gebiert. / In jedem Fall werden wir nicht darauf verzichten, literarische Fiktionen zu lesen, denn sie sind es, in denen wir nach einer Formel suchen, die unserem Leben einen Sinn gibt.“ (Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 183.)

¹⁷ Die narrative Fiktion „bietet uns die Möglichkeit, unbegrenzt jene Fähigkeit auszuüben, die wir sowohl zur Wahrnehmung der Außenwelt wie zur Rekonstruktion der Vergangenheit brauchen. Die Fiktion hat die gleiche Funktion wie das Spiel. Spielend lernt das Kind zu leben, denn es simuliert Situationen, in denen es sich als Erwachsener befinden könnte. Und durch die narrative Fiktion üben wir Erwachsene unsere Fähigkeit, in die Erfahrung der Gegenwart wie der Vergangenheit eine Ordnung zu bringen.“ (Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 174.)

dem Umstand, dass erstere stets einer Intention, nämlich der ihrer Produzenten, entsprechen, während der Sinn des Faktischen keineswegs als gesichert gilt. Die Idee, Fakten als ‚Botschaften‘ zu betrachten, ist dabei allzu verlockend, um nicht gelegentlich auch irreführenden Lese-Hypothesen zu erliegen.¹⁸

3 Der *Romanzo illustrato* und die visuelle „Enzyklopädie“

Auch wenn Ecos theoretische Erörterungen über Gegenstände und Praktiken der Interpretation, über Zeichen, ihre Vermittlungs- und Konstitutionsleistungen sowie über Narrationen zwischen Darstellung und Konstruktion sich zunächst primär auf Texte – im Sinne von: verbale schriftsprachliche Botschaften – beziehen, werden Bilder dabei doch vielfach einbezogen oder auf analoge Weise berücksichtigt.

In seinen Reflexionen über jene ‚Enzyklopädien‘, welche das Weltverständnis historischer Kulturen prägen, vor allem auch deren Verständnis der eigenen Vergangenheit, nehmen Bilder einen zunehmend breiteren Raum ein.

Das bildliche Werk (der Kinofilm, die TV-Reportage, das Wandplakat, der Comic strip, das Foto) ist heute bereits ein integraler Bestandteil unseres Gedächtnisses. Was [...] eine fortgeschrittene Hypothese zu bestätigen scheint, nämlich daß die neuen Generationen sich, als Bestandteile ihres Verhaltens, eine Reihe von Bildern einverleibt haben, die durch den Filter der Massenmedien gegangen sind (und von denen einige aus den entlegensten Zonen der experimentellen Kunst unseres Jahrhunderts kommen). In Wahrheit braucht man nicht einmal von neuen Generationen zu sprechen: Es genügt, zur mittleren Generation zu gehören, um erfahren zu haben, wie sehr das gelebte Leben (Liebe, Angst oder Hoffnung) durch ‚schon gesehene‘ Bilder gefiltert wird. Überlassen wir es den Moralisten, diese Lebensweise ‚aus zweiter Hand‘ (oder durch ‚intermediäre Kommunikation‘) zu mißbilligen. Bedenken wir, dass die Menschheit nie anders gelebt hat, daß sie vor Nadar und den Gebrüdern Lu-

Soweit die ‚positive‘ Botschaft. Die Kehrseite des Befundes ist aber ebenfalls zu berücksichtigen: „Doch wenn die erzählerische Aktivität so eng mit unserem Alltagsleben verbunden ist, könnte es dann nicht auch vorkommen, daß wir das Leben als Fiktion interpretieren und beim Interpretieren der Realität fiktive Elemente in sie einführen?“ (Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 174.)

18 „Das Problem mit der wirklichen Welt ist, daß wir uns seit Jahrtausenden fragen, ob sie eine Botschaft enthält und ob diese Botschaft einen Sinn hat. Bei einer fiktiven Welt wissen wir mit Sicherheit, daß sie eine Botschaft darstellt und daß hinter ihr eine auktoriale Autorität steht, als ihr Schöpfer und als ein Ensemble von Instruktionen zu ihrer Lektüre. / So ist also unsere Suche nach dem Modell-Autor letztlich die Suche nach einem Ersatz für jenes andere Bild, das Bild eines Vaters, das sich im Nebel der Unendlichkeit verliert [...].“ (Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 153.)

mière nur andere Bilder benutzt hat, solche aus den Reliefs der heidnischen Tempel oder aus den Miniaturen der Apokalypse.¹⁹

Die insgesamt wachsende Aufmerksamkeit auf die Konstitution der ‚Enzyklopädie‘ durch Bilderwelten nimmt auch auf die Gestalt von Ecos Büchern Einfluss. So etwa stellt sein katalogartiges Kompendium über *Die Geschichte der legendären Länder und Städte* die Gegenstände, um die es geht, nicht nur in Gestalt von Quellentextzitaten und sprachlichen Kommentaren dar, sondern auch in Form von Bildern; im Buch manifestieren sich also die zeitweilig zum „enzyklopädischen“ Wissen gehörenden Informationen in Text und Bild.²⁰ Es geht mit den „terre e luoghi leggendari“ um Orte, die gleichsam im Schwellenbereich zwischen „Wirklichem“ und „Imaginärem“ bzw. „Fiktivem“ situiert sind – die also nicht (erkennbar) rein imaginär bzw. fiktiv sind, sondern zumindest zeitweilig für real gehalten und gesucht wurden – sowie um reale Orte, die man als Orte literarischer, mythischer oder legendenhafter Berichte betrachtet bzw. interpretiert hat.²¹

19 Eco, Umberto. *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: dtv 1985 [1973], 214–215.

20 Vgl. Eco, Umberto. *Die Geschichte der legendären Länder und Städte*. Aus d. Ital. v. Martin Pfeiffer u. Barbara Schaden. München: Carl Hanser 2013. (It.: *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*).

21 „Kataloge fiktiver Orte gibt es in großer Zahl (am vollständigsten ist das *Manuale dei luoghi fantastici* von Alberto Manguel und Gianni Guadalupi), aber wir behandeln hier keine ‚erfundenen‘ Orte, denn sonst müssten wir auch das Haus von Madame Bovary, das Versteck Fagins in *Oliver Twist* oder die Festung Bastiani in Dino Buzzatis *Tatarenwüste* berücksichtigen. Unser Thema sind phantastische Orte, die bisweilen zum Ziel einer – kaum erfolgreichen – Suche fanatischer Leser werden. In anderen Fällen geht es um literarische Stätten mit realen Vorbildern: so suchen die Leser des *Ulysses* an jedem 16. Juni das Haus des Leopold Bloom in der Eccles Street in Dublin, sie besuchen den Martello Tower, der jetzt als Joyce-Museum dient [...]. / Hier interessierten uns [...] Länder und Örtlichkeiten, an die sich heutzutage oder in der Vergangenheit Hirngespinnste, Utopien und Illusionen geknüpft haben, weil viele Menschen *wirklich* glaubten, dass sie irgendwo existierten oder existiert hätten. / Allerdings sind dabei [...] Unterschiede zu berücksichtigen. Es hat Legenden über Länder gegeben, die es ganz sicher nicht mehr gibt, deren frühere Existenz sich aber nicht ausschließen lässt; so haben nach den letzten Spuren von Atlantis viele Menschen gesucht, [...]. Es gibt sagenhafte Länder, deren [...] Existenz zweifelhaft ist [...]; andere [...] sind mit Sicherheit Erfindungen eines Erzählers. Es gibt Länder wie das irdische Paradies oder das Land der Königin von Saba, deren Existenz nur in biblischen Quellen bezeugt ist, an die aber viele, auch Christoph Kolumbus, geglaubt haben, woraufhin sie dann auszogen, um reale Länder zu entdecken. Es gibt Länder, die wie das Reich des Priesters Johannes auf ein fingiertes Dokument zurückgehen und die gleichwohl Reisende dazu veranlasst haben, Asien und Afrika zu erkunden. Schließlich sind da auch heute noch existierende Örtlichkeiten, um die sich jedoch eine Mythologie rankt; hierher gehört Alamut, über dem der sagenhafte Schatten der Assassinen liegt, oder Glastonbury, das einst mit dem Gralsmythos verknüpft war [...]. / [...] [D]ie

Schon in den Romanen *Il nome della rosa* und *Il pendolo di Foucault* haben die zunächst nur wenigen Bilder (es handelt sich um Karten und andere Funktionsgraphiken) keine rein ornamentale Funktion; sie dienen hier bereits einer Orientierung in den verbal dargestellten Welten der Romanfiktion, die an eine solch graphische Darstellung gebunden ist, tragen die Romanfiktion also mit.²² *Il cimitero di Praga* (dt. *Der Friedhof in Prag*) und *La misteriosa fiamma della regina Loana* dann enthalten umfangreiche Bildanteile, mit denen die jeweils dargestellte Romanwelt visuell inszeniert wird. Eco schließt hier an die Gattung des *romanzo illustrato* an, der – ähnlich wie der Historische Roman – im 19. Jahrhundert sein Profil annimmt.²³ Eco betont explizit, welche Bedeutung die Bilder in seinen Romanen haben und wie stark er in seinen Vorstellungen davon, wie ein Roman auszusehen habe, als jugendlicher Leser durch Jules Verne und Emilio Salgari geprägt worden sei.

Weil die Bücher aus dem 19. Jahrhundert, die ich in meiner Kindheit gelesen hatte, alle illustriert waren, und weil sich so bei mir die Vorstellung herausbildete, ein richtiger Roman müsse bebildert sein. Zwar handelt es sich bei den in der *Regina Loana* zu findenden Bildern hauptsächlich um Zeitkolorit aus den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts; aber inmitten dieser historischen Dokumente enthält dieser Roman auch einige rein imaginäre und aus der Welt der Literatur stammende Illustrationen, beispielsweise solche, die ursprünglich zu den Romanen von Jules Verne gehörten. Im *Cimitero di Praga* kommen nun

legendären Länder und Stätten sind von unterschiedlicher Art und haben nur eins gemeinsam: ob sie nun auf uralte Sagen zurückgehen [...] oder ob sie Produkte moderner Erfindung sind, sie haben Ströme von Glauben geschaffen. / Von der Wirklichkeit derartiger Illusionen handelt das Buch.“ (Eco, Umberto. *Die Geschichte der legendären Länder und Städte*. Aus dem Italienischen von Martin Pfeiffer und Barbara Schaden. München: Carl Hanser 2013, 7–9.)

22 Die mimetischen Bilder, die sein Imaginarium beeinflussten, hat Eco in die „Postille“ (Eco 1983) ausgelagert. Auch für *Baudolino* signifikant ist die enge Anknüpfung vieler beschreibender Textpassagen an bildliche Darstellungen aus dem Mittelalter, wie sie auch in Ecos genanntem Bildband zu sehen sind.

23 *Romanzi illustrati* sind seit Verne wichtige Schauplätze der Inszenierung von Faktischem und Fiktionalem. Jules Vernes Romane, die hier (neben Salgaris) den Prototypus bilden, sind einerseits klar Werke der Fiktion, nehmen andererseits aber auf vielfältiges Faktenwissen Bezug: auf naturwissenschaftliches, technisches, geo-, ethno- und historiographisches. Die Illustrationen der Romane Jules Vernes dienen einerseits der Illustration und damit der Bekräftigung der Textfiktionen, gleichsam der Effektverstärkung. Andererseits zeigen sie vielfach Realien, und zwar auf eine detaillierte und informative, ‚allgemeinbildende‘ Weise: Karten und Objektdarstellungen vermitteln Faktenwissen, auch an dieser Stelle. Gerade die Illustration im *romanzo illustrato* à la Jules Verne ist also eine Scharnierstelle, die fiktionale und faktuale Darstellungen miteinander verbindet, ja das eine ins andere umkippen lassen kann. Vgl. zu Vernes enzyklopädischen Ambitionen: Junkerjürgen, Ralf. *Jules Verne*. Darmstadt: wbg THEISS 2018, 8.

tatsächlich fast alle Abbildungen aus dem Feuilletonroman des 19. Jahrhunderts vor, weil diese Gattung meine erste Leseerfahrung geprägt hat.²⁴

Die *Cimitero*-Illustrationen sind als Bilder aus dem 19. Jahrhundert aber nicht allein dessen metonymische Repräsentationen, welche die Kohärenz der fiktionalen Romanwelt unterstützen sollen; sie gehören teilweise auch durch ihre Motive und ihren Erstpublikationskontext zu eben der Geschichte um eine angebliche Verschwörung, auf die der Roman Bezug nimmt.

Was die Funktion dieser Bilder betrifft, so sollten diese einerseits die Atmosphäre jener Epoche ausstrahlen und so dem *Cimitero* in gewisser Hinsicht die narrative Aura des Ottocento verleihen. Andererseits habe ich zwischen diesen ursprünglich fiktionalen Texten begleitenden Illustrationen auch einige Dokumente aus derselben Zeit versteckt, wie beispielsweise Titelseiten von *La Libre Parole* [eine antisemitische Zeitschrift]. Dies soll den Leser wachrütteln, er soll sich sagen: ‚Also ist das nicht nur alles erfunden! Es ist wirklich passiert [...]‘. Die Abbildungen im *Cimitero* erfüllen also eine zweifache Funktion.²⁵

Alle *Cimitero*-Kapitel sind bebildert; die Illustrationen korrespondieren jeweils zentralen Inhaltselementen der Kapitel und tragen in der Regel eine Bildlegende, die dem Erzähltext entnommen ist. Dabei sind die Illustrationen Bildzitate, die oft etwas ganz anderes illustriert haben. Manchmal ergeben sich auch Überschneidungen zwischen alter und neuer Bedeutung, etwa bei Darstellungen historischer Personen und Ereignisse.

²⁴ Stauder, Thomas. *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*. Berlin: LIT Verlag 2012, 267. Ausgangspunkt ist die Frage Stauders zur „Funktion der Illustrationen“ in Ecos Romanen und der Vergleich zwischen *Königin Loana* und *Il cimitero di Praga*: Unterscheidet sich nicht nur „die Art der Illustrationen in diesen beiden Romanen [...]“, sondern „auch deren jeweilige Rolle“? Eco weist darauf hin, dass auch die früheren Romane schon bebildert waren; er sei schon immer „ein multimedialer Erzähler“ gewesen. Dies begründet er mit seiner Leser-Sozialisation, also autobiografisch. (Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, 266.)

²⁵ Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, 267.

4 *Il cimitero di Praga* – die im Spannungsfeld zwischen Faktualem und Fiktionalem konstruierte Geschichte einer Weltverschwörungs-Fiktion

Il cimitero di Praga (2010) spielt in dem Jahrhundert, das den historischen und den illustrierten Roman hervorgebracht hat: im Ottocento. Der Roman nimmt insbesondere Bezug auf die vielleicht bekannteste und folgenreichste historische Weltverschwörungstheorie: auf die Geschichte der sogenannten *Protokolle der Weisen von Zion*. Eco hat sich mit diesen *Protokollen*, ihrer Rezeptions- und insbesondere ihrer Entstehungsgeschichte über längere Zeit befasst und selbst zur Frage der mutmaßlichen Entstehungsbedingungen geforscht. Das Thema, so Eco zwei Jahre nach Erscheinen des Romans in einem Interview,²⁶ beschäftige ihn seit langem; gemeint ist das Thema Antisemitismus²⁷ und – konkreter – die Geschichte eines mit antisemitischen Absichten gefälschten, angeblich ‚jüdischen‘ Dokuments: die sogenannten *Protokolle der Weisen von Zion*.

Die *Protokolle der Weisen von Zion*, übersetzt in verschiedenste Sprachen, existieren in zahlreichen Varianten; sie wurden seit ihrer Entstehung im späten 19. Jahrhundert viel rezipiert und oft ernst genommen; bis heute dienen sie antisemitischer Propaganda verschiedener Couleur. Es handelt sich in der Kernversion um das vorgebliche Protokoll eines Treffens von Rabbinern in Prag, die eine jüdische Weltverschwörung planen und dabei ausführlich erörtern, wie sie die Welt politisch und wirtschaftlich in ihre Gewalt bringen wollen (im Wesentlichen angelegt als Rede eines jüdischen Anführers vor den anwesenden „Weisen von Zion“). Inhaltlich zentrale Punkte des fingierten Dokuments sind u. a. die Idee des „Weltjudentums“, die Rechtfertigung auch unmoralischer und verbrecherischer politischer Mittel durch die Zwecke, die Kritik an Liberalismus und Demokratie als destabilisierend – wobei diese aber angeblich vom „Weltjudentum“ gefördert

26 Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, 258–259, über den „Friedhof in Prag“: Frage T. S.: „Um die Genese Ihres neuen Romans nachzuzeichnen, müsste man auf Ihre *Harvard Norton Lectures* [= *Im Wald der Fiktionen*] vom Anfang der 90er Jahre verweisen, von denen eine auf die gefälschten *Protokolle der Weisen von Zion* eingeht, wobei Sie diese im Kontext anderer falscher Dokumente analysieren und auch deren Entstehungsgeschichte schildern.“

27 Eco hat 2002 in *L'Espresso* einen Artikel publiziert, der rhetorisch fragt, ob die Italiener Antisemiten sind („Gli italiani sono antisemiti?“, wieder abgedruckt in: Eco, Umberto. *A passo di gambero, Guerre calde e populismo mediatico*. Mailand: Bompiani 2006, 287–289): Hier weist er auf das Vorwort des Italieners Julius Evola für eine Auflage der *Protokolle* von 1937 hin.

werden, weil sie die bestehenden Staaten schwächen. Zur Zerrüttung bestehender Systeme beitragen soll ferner die Verbreitung der Lehren von Marx, Nietzsche und Darwin durch Agenten des „Weltjudentums“. Weitere Mittel dieser angeblichen Verschwörergemeinschaft sind die Verursachung von Finanzkrisen, die Unterminderung der Macht der Kirche sowie Terroranschläge. Mit all dem wird vorgeblich ein Komplex von Zielen verfolgt: die Schwächung bestehender Staaten, bis die nervlich und finanziell zerrütteten Bürger um einen Herrscher bitten; vorbereitet wird ein Staatsstreich, der einen jüdischen König an die Macht bringt. Angestrebt ist die Installierung eines autokratischen Regimes mit scharfen Gesetzen und stark beschnittenen Bürgerfreiheiten. Zentral erscheint die Idee der Etablierung politischer Macht durch Terror, samt einem Hinweis auf die Möglichkeit, mittels der neuen Untergrundbahntunnel Städte in die Luft zu sprengen (die Metro in Paris befand sich ab 1897 in Konstruktion). Prägend für die sogenannten *Protokolle* ist die Integration diverser alter antisemitischer Stereotype (Rachsucht und Verschlagenheit der Juden, Geldgier und Neigung zu Verschwörungen) in eine moderne Machtfantasie politisch-ökonomischer Ausrichtung.

Eco interessiert sich vor allem für die Entstehungsgeschichte der Fälschung, für verwendete Textvorlagen und Ideenlieferanten der *Protokolle*;²⁸ seine Überlegungen gelten dabei vor allem dem Anteil fiktionaler Texte an dem angeblich

28 Auf der Basis historischer Quellen und Hypothesen, darunter auch den Befunden Ecos, ergibt sich folgendes hypothetisch rekonstruierte Bild der Geschichte der *Protokolle*, die 1900 (vielleicht 1897/98) auf der Basis diverser Texte mit verwendeten motivischen Anregungen verfasst werden (Indizien deuten auf die Pariser Bibliothèque nationale de France als Arbeitsplatz). Pjotr Ratschkowski, 1885–1902, Leiter des russischen Geheimdienstes in Paris (Ochrana), lässt der Hypothese nach einen antiliberalen satirischen Text des französischen Schriftstellers Maurice Joly umschreiben (oder schreibt ihn selbst um); so entsteht ein antisemitisches Pseudo-Protokoll. Das Motiv ist mutmaßlich der Versuch, den russischen Zaren gegen liberalistische Kräfte aufzuhetzen. Einer anderen Hypothese zufolge ist Urheberin oder Veranstalterin die russische Okkultistin Juliana Glinka. Unklar bleibt, ob es ein französisches Original gab (wie oft behauptet wird). Die erste Publikation der *Protokolle* erfolgt in Russland 1903; besonders wirkmächtig wird eine weitere russische Publikation 1905 in einer Schrift von Sergej Nilus. Nilus verbreitet das Gerücht, Theodor Herzl, Begründer der Zionistischen Bewegung, sei der Urheber. Es entstehen Übersetzungen in verschiedene Sprachen, zwischen 40 und 80 Seiten lang; 1911 wird eine deutsche Fassung durch den Antisemiten Ludwig Müller von Hausen („Gottfried zur Beek“) verbreitet. 1921 erfolgt eine Verknüpfung der (angeblichen) jüdischen Weltverschwörung mit der angeblichen Weltverschwörung der Illuminaten durch Nesta Websters Schrift *World Revolution. The Plot against Civilization*. Verschiedene spekulative Theorien über die Illuminaten als die eigentlichen Drahtzieher schließen sich an. Im selben Jahr kommt es zur Entlarvung der *Protokolle* als Fälschung (durch einen Artikel von Philip Graves in der *Londoner Times* von 1921). 1933–1934 findet ein Prozess um die Authentizität der *Protokolle* vor dem Obergericht des Kantons Bern (Schweiz) statt; laut Gerichtsbeschluss kann die Echtheit des Textes nicht erwiesen werden; die Verurteilung befürwortender Artikel als „Hetzliteratur“ wird gerechtfertigt. Trotz der Aufklärung ab 1921 erfolgen

auf faktische Ereignisse bezogenen Dokument. Neben anderen Schriften wird der *Cimitero*-Roman zum Medium der Rekonstruktion. Auf dieser Basis ergeben sich folgende Abhängigkeiten: Hauptvorlage der *Protokolle* bildet Maurice Jolys *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, 1864 anonym publiziert in Brüssel, ohne inhaltliche Bezugnahme auf Juden. Jolys Satire gilt der autoritären Politik Napoleons III., dessen politische Skrupellosigkeit ‚Machiavelli‘ vertritt. 40 % der *Protokolle* sind wörtliche Übernahmen aus Jolys Text. Jolys Vorlage wiederum waren französische Unterhaltungsromane des 19. Jahrhunderts von Eugène Sue (*Mystères du peuple*; *Le Juif errant*) und Alexandre Dumas d. Ä. (*Joseph Balsamo*, hier wird eine Weltverschwörung der Jesuiten dargestellt). Eco selbst ist maßgeblicher Entdecker dieser Abhängigkeiten zwischen Romanliteratur und *Protokollen*. Eine weitere Vorlage der *Protokolle* (neben Jolys Text) ist der Roman *Biarritz* (1868) von Hermann Goedsche (Pseudonym: „Sir John Retcliffe“), genauer: die Darstellung eines geheimen Treffens 1860 auf dem Prager Friedhof; der Fiktion nach erfolgen regelmäßige Treffen von Vertretern des Judentums zwecks Besprechung eines Weltoberungsplans. Den Roman kennzeichnen antisemitische Klischees und eine antiliberalistische Grundtendenz in Anknüpfung an ältere Vorstellungen über eine jüdische Weltverschwörung. Goedsches Roman von 1868 wurde 1876 als Tatsachenbericht publiziert; Auszüge erschienen als „Rede des Rabbiners“ an verschiedenen Stellen (in antiliberalen, katholischen Presseorganen), teils auch als Zusammenfassungen der 12 „Reden“. Angebliche Quelle ist der Bericht eines englischen Diplomaten „Sir John Readcliff“.

Il cimitero di Praga erzählt eine fingierte Entstehungsgeschichte der *Protokolle*, in welche aber die von Historikern (und Eco selbst) recherchierten Bedingungsbeziehungen (Vorgeschichte, Vorlagen, mutmaßliche Verfasser, Auftraggeber, Drahtzieher) in Form einer kohärenten Geschichte integriert sind.²⁹ Die in die Handlung einfließenden Informationen zur Vorgeschichte der fraglichen Verschwörung sind teilweise Resultate von Ecos eigenen textkritischen Forschungen und wollen als Beiträge zur Analyse eines historischen Falles ernstgenommen werden. Die Romanfiktion soll hier durchaus der Vermittlung von historisch-faktuellem Sachwissen dienen. Die paratextuellen Elemente, die dem Romantext beigelegt sind, übernehmen daher eine wichtige Orientierungsfunktion.

weiterhin Publikationen (in verschiedenen Sprachen); die *Protokolle* dienen zu politischen Propagandazwecken u. a. durch Henry Ford, durch die deutschen Nationalsozialisten, durch Antisemiten verschiedener Länder – und dies bis heute (vor allem in Russland und in Ländern der islamischen Welt).

²⁹ Hier besteht eine Parallele zu *Baudolino*, wo es um die erfundene Entstehungsgeschichte des (tatsächlich existierenden!) Briefs des „Priesters Johannes“ geht.

Will Eisner hat die Geschichte der *Protokolle* in der Graphic Novel *The Plot* (2005) nacherzählt. Für diese hat Eco ein Vorwort verfasst. Wie es dort heißt, muss die Geschichte der *Protokolle* erzählt werden, um „die große Lüge und den Hass, den sie hervorbringt“, zu bekämpfen.³⁰ Thomas Stauder fragt Eco, ob er dies als „Plädoyer für das politische Engagement der Literatur“ verstehe und die „soziale[...] Verantwortung von Romanautoren“ betonen wolle.³¹ Eco bestätigt das, weitet den Appell aber über den Roman hinaus auf Essays und andere publizistische Formen aus.

Was *Il cimitero di Praga* betrifft, so muss ich [...] sagen, dass es zwar selten ist, Romane hauptsächlich aus propagandistischen Zwecken zu verfassen, dass ich diesmal aber dieser Zielsetzung sehr nahe kam. Denn ich hatte festgestellt, dass nicht nur ich selbst, sondern auch viele Andere [...] auf die Fälschung der *Protokolle* in gelehrten Aufsätzen und Büchern hingewiesen hatten, dass dies aber die öffentliche Meinung kaum beeinflusste und die in den *Protokollen* enthaltene Idee von der jüdischen Weltverschwörung weiter zirkulierte. Deshalb hatte ich die Hoffnung, durch die Schilderung der Entstehungsgeschichte dieser Fälschung in der unterhaltsamen Form eines Romans vielleicht ein größeres Publikum zu erreichen. Da die Übersetzungsrechte des *Cimitero* – soweit ich gehört habe – auch von einem arabischen Verleger erworben wurden, kann mein Roman nun möglicherweise auch im arabischen Sprachraum dazu beitragen, die Lügen der *Protokolle* entlarven zu helfen.³²

Inhalte, Konstruktion und Schreibweise der Romanerzählung sind auf die Auseinandersetzung mit dem Problemkomplex um Fälschung, Lüge und (Selbst-)Täuschungen abgestimmt. Ecos fiktiver Verfasser der *Protokolle* ist der 1830 in Turin geborene, nun in Paris lebende Jurist Simon Simonini, ein Fälscher, der durch seine Fälschungsaktivitäten in diverse politische Ereignisse verwickelt wird und diese auch aktiv und gezielt beeinflusst. Aus seiner Perspektive wird der größte Teil der Handlung erzählt: Simonini verfasst Tagebuchaufzeichnungen auf den Rat eines Nervenarztes namens „Doktor Froide“ hin, den er konsultiert, weil er unter einer Amnesie leidet: Er hat die meisten Erinnerungen an sein Leben verloren. Durch den Schreibakt soll Simonini versuchen, sie wiederzugewinnen. Bei

³⁰ Eco, Umberto. Einführung zu Will Eisner: *Das Komplott*. München: DVA-Verlag 2007, unpag. Orig.: *Secret Story of The Protocols of the Elders of Zion*. New York: W. W. Norton 2005. Vgl. zum Thema auch Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, 259.

³¹ Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, 259–260.

³² Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, 260–261. Stauder weist darauf hin, dass die Behauptungen der *Protokolle* in den arabischen Ländern aktuell noch von vielen ernst genommen werden; Eco ergänzt, auch in Deutschland würden die *Protokolle* weiterhin gelesen, obwohl ihre Veröffentlichung verboten sei; der Text sei im Internet aber verfügbar. In Italien sei das Buch in okkultistisch-esoterischen Buchhandlungen greifbar. (Vgl. Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, 261.)

diesem Versuch schaltet sich – wie es scheint – ein in der Nachbarwohnung lebender Abbé namens Dalla Piccola ständig ein, indem er die Aufzeichnungen Simoninis parallel zu ihrer Entstehung kommentiert und um eigene Texte erweitert. Allerdings trifft Simonini mit dem Abbé nie zusammen und erwägt schon bald, dieser könne ein abgespaltener Teil seiner selbst sein, was sich bestätigt. Simonini hofft, seine mentale Krise überwunden zu haben und nicht verrückt zu sein. Allerdings wird diese Einschätzung vom Romantext selbst unterlaufen. Simoninis Pariser Leben ist vor allem geprägt durch Kontakte zu Geheimdiensten (zu piemontesischen, französischen und deutschen), zu Geheimbündlern, Geheimgesellschaften und Verschwörern. In diesem Kontext verfasst er die (sogenannten) *Protokolle der Weisen von Zion*, nutzt („stiehlt“) Vorlagen und Anregungen, wird aber auch selbst von einem Plagiator bestohlen. Der Romanschluss suggeriert, dass er als Metro-Bombenattentäter zu Tode kommt. Die Persönlichkeitsspaltung Simoninis wird von Eco psychologisch entsprechend geläufigen Interpretationsmustern motiviert, desgleichen seine vielfachen Ressentiments, seine stereotypen Denkweisen, der Hass auf Juden, Jesuiten, Freimaurer, Franzosen, Deutsche, Italiener und Frauen. Während in *Baudolino* das Fälschen als ein Spiel erscheint, das „Geschichte macht“, dabei aber niemandem wesentlich schadet (im Gegenteil soll die Fälschung des Priester-Johannes-Briefs einmal dabei helfen, Friedrich Barbarossa von seinem gewalttätigen Kreuzzug abzulenken), wird hier die Gegengeschichte erzählt: über Fälschungen als Instrumente des Hasses und der Aufhetzung, verfasst nicht von einem lebensfrohen Lügengeschichtenerfinder, sondern von einem psychisch gestörten, ja wahnsinnigen Menschenhasser.

Die Konstruktion der Erzählung wie auch der Inhalt (vor allem die Lebensgeschichte eines Fälschers) bedingen es, dass die Äußerungen der Romanfiguren weitenteils als Gerüchte, unbegründete Meinungen, Vorurteile, bloße Behauptungen, Irrtümer oder Lügen erscheinen.

Dabei gehen Wahres und Erlogenes, Wirkliches und Fingiertes bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander über – und das genau entspricht auch der Praxis des Fälschers, um die es inhaltlich geht. Der Roman ist hinsichtlich seiner stofflichen Dimension ähnlich doppelgesichtig: Er bezieht sich auf eine erhebliche Zahl historischer Prozesse, Ereignisse und Figuren.³³ Andere Figuren sind fiktiv, darunter

³³ Im Roman auftretende historische Figuren sind u. a. Giuseppe Garibaldi, Ippolito Nievo, „Doktor Froide“, ein Nervenarzt in Paris, Dr. Charcot, Abbé Barruel, Pjotr Iwanowitsch Ratschkowski, von 1884–1902 als russischer Geheimagent in Paris tätig (möglicherweise beteiligt an der Entstehung der *Protokolle der Weisen von Zion*), Alexandre Dumas d. Ä., Hermann Goedsche sowie andere Romanciers und Publizisten, die durch Publikationen zur Geschichte der *Protokolle* beigetragen haben.

Simon Simonini, dessen Namen Eco allerdings der Schrift eines Verschwörungstheoretikers, des Abbé Barruel, entnahm.³⁴

5 Das Spiel der Bilder

Die Bilder im *Cimitero* sind in einem mehrfachen Sinn als ‚dokufiktional‘ beschreibbar: Sie sind erkennbar Zitate historischer Bildmaterialien, die in ihren ursprünglichen historischen Präsentationskontexten zu erheblichen Teilen die Funktion hatten, etwas zu ‚dokumentieren‘, und zwar auf eine Weise, die sich aus rückblickender Perspektive und von einem aufgeklärten Standpunkt her als ‚fiktional‘ beschreiben lässt: Mit diversen Bild-‚Dokumenten‘ geht es um die ‚zionistische Weltverschwörung‘ aus der Perspektive derjenigen, die diese Bilder seinerzeit veröffentlichten (teils auch schon aus derjenigen der Bild-Produzenten). Die Bilder hatten den Status von ‚Dokufiktionen‘ in dem Sinn, dass sie mittels bildgenerierender Konstruktion von Figuren und Szenen etwas ‚dokumentieren‘ sollten, was sich anders nicht ‚dokumentieren‘ ließ – und dies auf eine durchaus geläufige Weise der Wissensvermittlung und öffentlichen Information, nämlich im Medium der Druckgraphik. ‚Doku‘-Fiktionen bietet Ecos *romanzo illustrato* aber auch in dem Sinn, als er im Rahmen einer Roman-Fiktion historische Dokumente präsentiert, die mittelbar Einsichten in reale historische Zusammenhänge katalysieren – insbesondere Einsichten in die Funktionsmechanismen einer historischen Bildkultur und in deren politische Dimension.

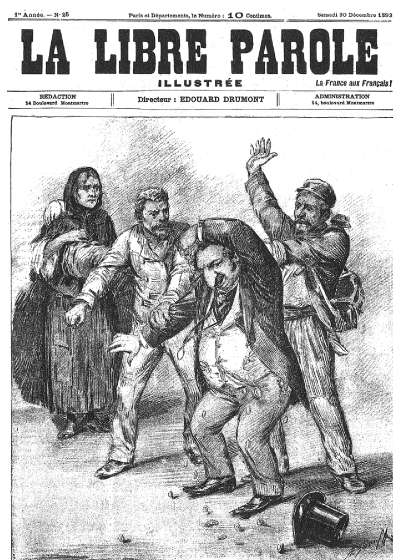
Von der einen Seite betrachtet, zeigen sich dem Romanleser solche Bilder, die zumindest teilweise als Pseudo-Plausibilisierungen der jüdischen Weltverschwörung fungierten und insofern ‚lügenhafte‘ Bilder sind, die den falschen

³⁴ Barruel, 1741–1820, war Jesuit und verfasste eine Geschichte des Klerus während der französischen Revolution, in der er u. a. behauptete, fanatische Jakobiner hätten 1792 katholische Priester gebraten und gegessen. Warnende Verschwörungstheorien, die sich an die Idee der Existenz einer Geheimgesellschaft knüpften, entstehen zur Zeit der französischen Revolution. 1797–1798 verfasst der Abbé Barruel seine *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* – wie Eco sagt, „als Antwort auf die Französische Revolution“: „ein dem Anschein nach historisches Werk, das sich jedoch wie ein Schauerroman liest.“ (Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 176.) Geheimagenten verfassen für Napoleon einen Bericht, der auf die Angaben des Marquis de Luchet und des Abbé Barruel zurückgreift. 1806 bekommt Barruel einen Brief des Hauptmanns Simonini, der die Juden ins Spiel bringt: „[...] die Freimaurerei seien [sic!] von Juden gegründet worden, und sämtliche existierenden Geheimgesellschaften seien von Juden infiltriert“ (so Simoninis Behauptung). „Es scheint, daß der Brief von Simonini in Wirklichkeit vom Agenten des Polizeiministers Fouché stammte, der sich Sorgen über Napoleons Kontakte zu den französischen Juden machte.“ (Eco: *Im Wald der Fiktionen*, 177.)



...in den folgenden Jahren ließ Simonini sich oft bei ihm blicken, erst in der Ligue Antisémite, die Drumont gegründet hatte, und dann in der Redaktion seiner Zeitung La Libre Parole... (S. 402)

Abb. 1: Die in einem nationalistischen Blatt publizierte Karikatur eines raffgierigen Juden illustriert exemplarisch die Beteiligung des Journalismus an der Verbreitung antisemitischer Stereotype – und damit eine publizistische Praxis der Bekräftigung fiktionaler Konstrukte wie das der jüdischen Weltverschwörung. Zum typischen Bildercode des Antisemitismus gehören physiognomische Merkmale des Geld-,Raffers'. Als authentische Titelseite einer Zeitung ist das zu Ecos Sammlung historischer Bildmaterialien gehörige Blatt allerdings ein ‚echtes‘ Dokument, so ‚falsch‘ seine Suggestionen auch sind. (aus: Eco: *Der Friedhof in Prag*, 403.)

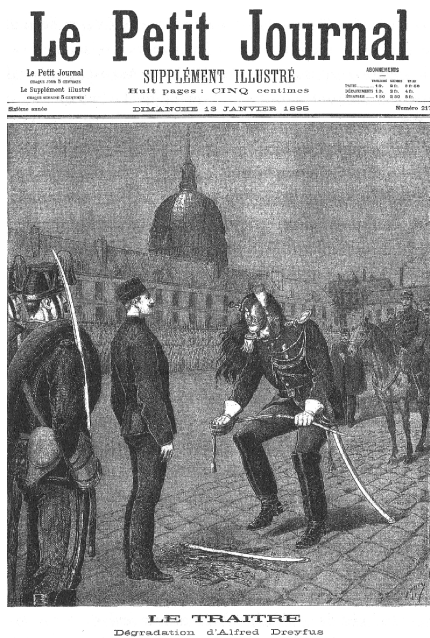


...und jetzt beherrschen sie die Börsen und sind die Herren des Kreditwesens. Deshalb kann der Sozialismus nicht umhin, antisemitisch zu sein... (S. 393)

Abb. 2: Eine weitere antisemitische Karikatur stellt die aus Sicht des Blattes legitime Reaktion der ‚guten Franzosen‘ auf das Judentum dar, das hier wiederum stereotyp ins Bild gesetzt wird. Die agitatorisch-performative Dimension dieser authentischen, dabei in den Kontext eines propagandistischen Fiktionszusammenhangs gehörenden und insofern lügenhaften Illustration wird durch das Sujet besonders betont. (aus: Eco: *Der Friedhof in Prag*, 394.)

Anschein faktualer Berichterstattung über die Verschwörer von Prag bekräftigen sollten. Von der anderen Seite betrachtet, sind die historischen Bildbestände faktuales Material, an dem sich ablesen lässt, welche historischen Faktoren in der Geschichte dieser Verschwörungstheorie ineinandergegriffen haben. Der Roman selbst ‚dokumentiert‘ also mit fiktionalen Mitteln, wie Verschwörungstheoretiker mit fiktionalen Mitteln zu ‚dokumentieren‘ pflegten. Aber er setzt dabei auf die Differenz zwischen rationalen und irrationalen Interpretationspraktiken – und verortet seine impliziten Leser auf der Seite der rationalen Interpreten, die (unter anderem) mit der Differenzierung zwischen Faktischem und Fiktionalem arbeiten, auch wenn, ja gerade weil sie um deren historische Bedingtheit und Relativität wissen.

Die Bilder illustrieren den Text nicht einfach nur, sie treiben ein eigenes Spiel. Mit dem Romantext sind sie dadurch verbunden, dass ihre Bildlegenden Zitate aus dem Romantext bilden, allerdings aus dem Zusammenhang herausgelöst. Dadurch ‚sprechen‘ die Bilder nochmals nach, was im Roman seitens einer der Erzählerinstanzen gesagt wird – wie es in Romanen des 19. Jahrhunderts üblich ist.



...ein riesiger Gardefeldwebel mit Federbuschhelm tritt vor den Hauptmann, reißt ihm die Epauletten, die Tressen, die Knöpfe vom Rock, nimmt ihm den Säbel ab, zerbricht ihn auf seinem Knie und wirft die beiden Hälften dem Verräter vor die Füße... (S. 431)

Abb. 3: Die Dreyfus-Affäre bildete einen Kulminationspunkt antisemitischer Tendenzen in Frankreich zur Zeit der Romanhandlung. Die Zeitungs-Titelillustration zeigt die Degradierung des Leutnants Dreyfus, nicht in karikaturistischem, sondern in realistischem Stil: eine Szene, die so oder ähnlich stattgefunden hat. Nicht die karikaturistische Überzeichnung des Juden Dreyfus und nicht die Szene selbst lassen das Bild zum Funktionsteil eines Gewebes aus Fiktionen werden, sondern der mittelbare Bezug zur öffentlichen Stimmungslage, die die Dreyfus-Affäre auslöste. (aus: Eco: *Der Friedhof in Prag*, 433.)

Eine ganze Reihe der in den Roman integrierten Bilder präsentieren sich schon insofern als performanzaffin, als sie Schauplätze zeigen, mehrfach verbunden mit Performanzen, politischen, kämpferischen, auch okkultistisch-spiritistischen.

6 Fazit

Il cimitero di Praga, so lässt sich bilanzieren, fügt sich in einen ganzen Komplex von Texten Ecos über Verschwörungstheorien und konkreter über die *Protokolle* ein. Hierbei spielen Bilder als literarische Gestaltungselemente sowie zumindest implizit als Teil des thematisierten Gegenstandes (der Verschwörungstheorie, des politischen Propagandaapparates, der historisch wirkmächtigen „Lügen“) eine signifikante Rolle. Indem er teilweise historische Bildmaterialien eindeutig ideologischen Charakters reinszeniert, macht Eco deutlich, dass und wie auch Bilder zur Genese und Popularisierung von Fiktionen beitragen, die als solche nicht durchschaut werden sollen, ja an deren Wahrheit womöglich die Bildproduzenten selbst glauben. Außerdem demonstriert er dadurch, dass er Propaganda-Bilder mit anderen, ideologisch ‚neutraleren‘ Bildern mischt (etwa mit Porträts historischer Personen), wie sich Fiktionales und Faktendarstellung bis zur Ununterscheidbarkeit vermischen können. Dabei finden sich auf manchen Bildern selbst bereits faktuale und fiktionale Bildelemente kombiniert; so mischen sich ‚Dämonen‘ unter Menschen etc. Dass wiederverwendete Bilder von Figuren aus Romanfiktionen dazu dienen, vorgeblich ‚historische‘ Personen zu porträtieren, vertieft die Konfusion ebenfalls.

Wie es der Text-Kritik bedarf, um einen Text wie die *Protokolle* als das zu durchschauen, was sie sind, so bedarf es auch der Bild-Kritik. Hier setzt Ecos Roman vor allem auf für die Leser erkennbare Brüche und Diskrepanzen. Dies gilt insbesondere für die „Diana“-Sequenz. Die im Roman auftretende Figur wird, so die Suggestion, gleich mehrmals „porträtirt“; tatsächlich handelt es sich um Bilder verschiedener Provenienz, und die Figuren ähneln einander nicht einmal. Der vergleichende Blick wird zum entlarvenden Blick. Als ein wichtiger Bestandteil kritischer Analyse von Texten und Bildern erscheint – wie schon in *Il nome della rosa* – der genaue Blick; der Detektiv muss nicht nur die Codes kennen, nach denen man Texte entschlüsselt, er sollte auch eine Brille nutzen.

Eco weiß um die Macht der Interpretationen und erörtert immer wieder (in theoretischen Schriften wie in Romanen) deren Bedingtheiten – die jeweilige „Enzyklopädie“ des Interpreten, die angewandten Codes, die interpretationslenkenden Ausgangshypothesen etc. – also: die Relativität von Interpretationen. Relativ in diesem Sinn der durch diverse Faktoren bedingten Kontextabhängigkeit sind

Text-Interpretationen ebenso wie Interpretationen von Geschichte und historischen Zusammenhängen, von kulturellen Tatsachen, ja selbst die von Natur, insofern diese stets aus dem Blickwinkel historisch-kultureller Codes und „Enzyklopädien“ wahrgenommen wird. Bei aller Betonung dieser Bedingtheit von Interpretation hat Eco – im Gegenzug zu dem, was er an der Dekonstruktion wahrnahm und kritisierte – nie die Differenzierung zwischen angemessenem und unangemessenem Interpretieren preisgegeben, auch wenn, wie er weiß, diese Differenzierung wiederum notgedrungen ein Akt der Interpretation ist. Nicht preisgegeben wird auch die Differenzierung zwischen Faktualem und Fiktionalem; Eco spricht von der wirklichen und den möglichen Welten, wobei er allerdings deutlich macht, dass es sich vor allem um eine heuristisch notwendige Differenzierung handelt – und man es im konkreten Fall einer Entscheidung über Faktizität und Fiktionalität eben wiederum mit Interpretationen zu tun hat.

Dass Eco an der Differenzierung zwischen angemessenen und unangemessenen Interpretationen festhält, bietet die Grundlage seiner Kritik an politischen Lügen, die auf unangemessenen Interpretationen beruhen, sei es, dass reale Interpretanda absichtsvoll verzerrt interpretiert werden, sei es auch, dass sie erfunden werden. Eine solche auf Täuschung respektive auf Propaganda abzielende Interpretation ebnet die Differenz zwischen dem Faktischen und dem Fiktionalen ein, ohne den Interpretationscharakter der eigenen Darstellung zu erkennen zu geben. Oft beginnen die Propagandisten und Tatsachenfälscher dann ja sogar, an ihre eigenen Lügen zu glauben. Dies allerdings ist alles andere als eine beruhigende Vorstellung.

Literatur

- Cohn, Norman. *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*. New York: Harper & Row 1966.
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani 1980.
- Eco, Umberto. *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München: Carl Hanser 1982 [1980].
- Eco, Umberto. *Postille a „Il nome della rosa“*. Milano: Bompiani 1983.
- Eco, Umberto. *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Aus dem Italienischen von Christiane Trabant-Rommel und Jürgen Trabant. München: Fink 1985 [1984].
- Eco, Umberto. *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München: dtv 1985 [1973].
- Eco, Umberto. *Semiotik. Entwürfe einer Theorie der Zeichen*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: Fink 1987 [1976].
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München: Carl Hanser 1987 [1977].

- Eco, Umberto. *Il pendolo di Foucault*. Milano: Bompiani 1988.
- Eco, Umberto. *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: dtv 1999 [1990].
- Eco, Umberto. *Baudolino*. Milano: Bompiani 2000.
- Eco, Umberto. *Kant und das Schnabeltier*. Aus dem Italienischen von Frank Herrmann. München: Carl Hanser 2003.
- Eco, Umberto. „Über einige Funktionen der Literatur“. In: Umberto Eco. *Die Bücher und das Paradies*. München: Carl Hanser 2003 [2002], 9–24.
- Eco, Umberto. *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: dtv 2004 [1994].
- Eco, Umberto. *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Milano: Bompiani 2004.
- Eco, Umberto. Einführung zu Will Eisner: *Das Komplott*. München: DVA-Verlag 2007, unpaginiert. Orig.: *Secret Story of The Protocols of the Elders of Zion*. New York: W. W. Norton 2005.
- Eco, Umberto. „Gli italiani sono antisemiti?“ In: Umberto Eco. *A passo di gambero, Guerre calde e populismo mediatico*. Milano: Bompiani 2006, 287–289.
- Eco, Umberto. *Il cimitero di Praga*. Milano: Bompiani 2010.
- Eco, Umberto. *Der Friedhof in Prag*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: Carl Hanser 2011.
- Eco, Umberto. *Die Geschichte der legendären Länder und Städte*. Aus dem Italienischen von Martin Pfeiffer und Barbara Schaden. München: Carl Hanser 2013.
- Eco, Umberto. *Numero zero*. Milano: Bompiani 2015.
- Joly, Maurice. *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu, ou La politique de Machiavel au XIXe siècle par un contemporain*. Brüssel: Mertens 1864.
- Junkerjürgen, Ralf. *Jules Verne*. Darmstadt: wbg THEISS 2018.
- Mersch, Dieter. *Umberto Eco. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 1993.
- Retcliffe, John [= Hermann Goedsche]. *Biarritz*. Berlin : Liebrecht 1868.
- Rollin, Henri. *L'apocalypse de notre temps. Les dessous de la propagande allemande d'après des documents inédits*. Paris: Gallimard 1939.
- Searle, John. „The Logical Status of Fictional Discourse“. In: *New Literary History* 6 (1975), 319–332.
- Stauder, Thomas. *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*. Berlin: LIT Verlag 2012.
- Wilson, N. L. „Linguistic Butter and Philosophical Parships“. In: *Journal of Philosophy* 64 (1967), 55–67.

Michael Niehaus

Erzählverfahren und Erzähltechniken dokufiktionalen Erzählens

Wenn man dokufiktionales Erzählen in der Literatur nicht als ein Genre, sondern als eine „Schreibweise“¹ oder einen Darstellungsmodus auffasst, der „in unterschiedlichen Genres anzutreffen ist“², verliert die Frage, ob der Text nun *als Ganzer* der Fiktion oder dem sogenannten faktualen Erzählen zuzuordnen ist, an Bedeutung.³ Kennzeichnend für diesen Darstellungsmodus sei, so Agnes Bidmon, dass die Texte auf der Ebene des *discours* „dokumentarische und fiktionale Darstellungsweisen mithilfe intertextueller, intermedialer oder transmedialer Verfahren amalgamieren“.⁴ An anderer Stelle heißt es, für die „grundlegenden ästhetischen wie ethischen Maximen des dokumentarischen Erzählens“ spiele es eine Rolle, „dass die im dokumentarischen Material eingefangenen Spuren von Realität explizit sichtbar gemacht werden“; dies geschehe dadurch, dass dieses Material durch verschiedene Verfahren „in den Text einmontiert“ werde.⁵ Zwischen *Einmontieren* (wo die Heterogenität sichtbar bleibt) und *Amalgamieren* (wo sie nur noch dem Analysierenden zugänglich ist) bewegen sich die dokufiktionalen Erzählverfahren und Erzähltechniken. Damit geht es letztlich auch um die Frage, in welcher Weise sich das Dokumentarische dokumentiert. Weil es sich dokumentiert, befriedigt dokufiktionales Erzählen keinen so genannten „Wirklichkeitshun-

1 Bidmon, Agnes. „Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows *Macht und Widerstand*“. In: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Hg. Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, 421–440.

2 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 429.

3 Neuere Fiktionalitätstheorien präferieren eine pragmatische Definition von Fiktionalität. Christian Klein und Matías Martínez fassen lapidar zusammen: „Die Klassifikation eines Textes als fiktional oder faktual ist eine Entscheidung, die letztlich auf textpragmatischer Ebene getroffen wird.“ (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: J. B. Metzler 2009, 1–13, hier 4.) Man kann aber auch bestreiten, dass es – pragmatisch gesehen – einen Zwang gibt, diese pragmatische Entscheidung zu treffen. Für den vorliegenden Zusammenhang, der sich nicht mit ‚ganzen Texten‘ beschäftigt, kann diese Frage zurückgestellt werden.

4 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 429.

5 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 429.

ger“⁶. Aber es kann als eine Antwort auf einen solchen ‚Wirklichkeitshunger‘ verstanden werden.

Dokufiktion wäre also die Einheit der Differenz von Dokument und Fiktion, weil der Unterschied von Fiktion und Dokument im dokufiktionalen Text irgendwie vorkommen, d. h. markiert sein muss. Dadurch wird die Vorstellung verhindert, dass er auf eine ‚Wirklichkeit‘ hin transparent sei. Weder gibt ein Dokument eine objektive oder subjektive Wirklichkeit wieder, wie es ein autobiographischer Pakt oder ein „Faktualitätspakt“⁷ suggeriert, noch ist die Fiktion eine fiktionale Wirklichkeit (wie es die merkwürdige Rede vom Fiktionsvertrag nahelegt⁸). Insofern ist der dokufiktionale Text etwas, *was sich nicht selbst genügt*.

Um genauer zu verstehen, wie Dokument und Fiktion in einem Text ineinandergreifen und sich aufeinander beziehen können, muss man verschiedene Grade oder Modi des Dokumentarischen und des Fiktionalen unterscheiden. Was das Dokumentarische angeht, so bekommen wir in einem literarischen Text natürlich niemals ein Dokument zu Gesicht, sondern immer nur die Wiedergabe eines Dokuments. Diese Wiedergabe kann mehr oder weniger vollständig sein: als Kopie eines sprechenden Dokuments wie etwa eines Reisepasses wie in W. G. Sebalds *Schwindel. Gefühle*,⁹ als stumme Fotografie oder sonstiges Bildzitat (mit oder ohne Legende), als typographisch hervorgehobenes Schriftstück wie in *Ein unsicht-*

6 Vgl. zum Stand der Diskussion etwa Gittel, Benjamin. „Wirklichkeitsverlust“, ‚Wirklichkeitshunger‘ und ‚Neuer Realismus‘. Zur Verschränkung von Gegenwartsdiagnostik, Poetologie und Literaturwissenschaft“. In: *IASL* 43/1 (2018), 68–89.

7 Martínez, Matías. „Erzählen im Journalismus“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart: J. B. Metzler 2009, 179–191, hier 185.

8 Die Rede vom *Fiktionsvertrag* (als Gegenstück zum autobiografischen Pakt à la Lejeune) wird häufig mit der berühmten Formel von Coleridge als ‚willentliche Aussetzung des Unglaubens‘ (*willing suspension of disbelief*) aufgefasst. So schreibt z. B. Jochen Mecke: „Die Produktion und Rezeption von Literatur vollzieht sich im kommunikativen Rahmen eines ‚Paktes der Fiktion‘, der alle drei literarischen Gattungen umfasst und eine ‚suspension of disbelief‘ voraussetzt, also die freiwillige Außer-Kraft-Setzung des Misstrauens seitens des Lesers.“ (Mecke, Jochen. „Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur“. In: *Diegesis* 4/1 (2015). <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/188/255> (28.10.2019)). Dem Autor wird in einem solchen Fiktionsvertrag also, vereinfacht gesprochen, die Lizenz zum Lügen erteilt, weshalb die Lüge dann keine ist. Das ist ein seltsamer Vertrag, da er dem Autor alle Rechte einräumt und ihn zu nichts verpflichtet. Von einem Vertrag kann man sinnvoll eigentlich nur sprechen, wenn dem Leser auf diese Weise die *Frage*, ob er nun etwas glauben soll oder nicht, dadurch *abgenommen* wird. Aber so funktioniert das eben höchstens bei Märchen und Verwandtem.

9 Sebald, W. G. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, 135.

bares Land von Stephan Wackwitz,¹⁰ als ausgewiesenes oder unausgewiesenes wörtliches Zitat, als sinngemäße Wiedergabe mit eingebundenen Zitaten.

Was die Grade und Modi des Fiktionalen angeht, denen die folgenden Überlegungen gewidmet sind, so kennt die klassische Lehre von den sogenannten Fiktionssignalen keine Abstufung. Wenn aber, wie ich eingangs behauptet habe, die Einordnung eines Textganzen als fiktional oder faktual aus der Perspektive des Dokufiktionalen an Bedeutung verliert, muss auch dies überdacht werden. Entsprechend weiß man in der neueren Theorie, dass der Begriff des (textinternen¹¹) Fiktionssignals insofern problematisch ist, als das Wort *Signal* eine absichtliche Kundgabe unterstellt, während die Zeichen, die Fiktionalität gegebenenfalls anzeigen, unter Umständen auch als Symptome oder Indizien klassifiziert werden können.¹²

Die Zone der Unbestimmtheit, die durch diese Erwägung für das dokufiktionale Erzählen eröffnet wird, soll im Folgenden tentativ an vier Beispielen beleuchtet werden, in denen es einerseits eine Bindung an das Dokumentarische gibt und andererseits eine Überschreitung des Dokumentarischen – was die Frage nach einem etwaigen „*semidokumentarischen Pakt*“¹³ aufwirft. In allen vier Beispielen geht es um die Ebene der Darstellung: Daher taucht z. B. in keinem der Beispiele eine fiktive Figur auf.

1.

Ich beginne mit einem scheinbaren dokufiktionalen Nullpunkt: *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* von Florian Illies aus dem Jahre 2012. Bekanntlich ist das Buch, mit den Monaten als Kapiteln, wie eine Chronik angelegt und wirft Schlaglichter auf eine größere Anzahl vor allem deutscher Geistes- bzw. Kulturgrößen am Vorabend des ungeahnten Ersten Weltkriegs. Die Schlaglichter sind mal nur einen Satz lang – z. B.: „Apropos kränkelnd: Wo steckt eigentlich Rilke?“¹⁴ –, mal auch mehrere Seiten.

¹⁰ Wackwitz, Stephan. *Ein unsichtbares Land. Familienroman*. Frankfurt a. M.: Fischer 2005.

¹¹ Textexterne, also peritextuelle und epitextuelle Fiktionssignale, sind für den vorliegenden Problemzusammenhang nicht relevant, da sie sich *per definitionem* nur auf den ganzen Text beziehen.

¹² Zipfel, Frank. „Fiktionssignale“. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk, Tilmann Köppe. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 97–124, hier 103.

¹³ Bidmon: „Streng vertraulich!“, 430.

¹⁴ Illies, Florian. *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Fischer 2014, 13.

Eines der bei diesen Schlaglichtern zum Einsatz kommenden Selektionsprinzipien ist die *Dokumentierbarkeit*: Was nicht dokumentierbar ist, das kann auch nicht vorkommen. Insofern sind wir hier tatsächlich am Nullpunkt des Fiktionalen. Das Buch von Illies war längere Zeit auf Platz 1 der *Spiegel*-Bestsellerliste im Bereich Sachbuch und nimmt entsprechend keinerlei Fiktionalität (etwa im Paratext) für sich in Anspruch. Der Bestsellerrang wurde dem Buch aber nur zuteil, weil gleichwohl dokufiktionale Verfahren angewandt worden waren. In der folgenden Passage hat Else Lasker-Schüler in ihrem klirrend kalten Mansardenzimmer eine unverhoffte Postkarte von Franz Marc bekommen:

Sie erstarrt in stillem Jubel. Auf winzigem Raum hat ihr ferner Freund hier einen ‚Turm der blauen Pferde‘ gemalt, kraftstrotzende Tiere, die sich zum Himmel türmen, ganz aus der Zeit gefallen und doch in ihr stehend. Sie spürt, dass sie ein einzigartiges Geschenk bekommen hat: die ersten blauen Pferde des Blauen Reiters. Vielleicht spürt diese besondere Frau, die immer alles spürt, sogar noch mehr – dass aus der Idee dieser Postkarte in den Wochen danach im fernen Sindelsdorf ein noch viel größerer ‚Turm der blauen Pferde‘ entstehen sollte, ein Gemälde als Programm, ein Jahrhundertbild. Es wird später verbrennen, und es wird allein diese Postkarte sein, die Fingerabdrücke von Franz Marc und Else Lasker-Schüler bis heute bewahrt hat, die auf alle Ewigkeit von dem Moment erzählen wird, als der Blaue Reiter zu galoppieren begann.¹⁵

Man kann hier das Zusammenspiel einiger Elemente beobachten. Einerseits wird eine Szene aufgerufen, in der eine bekannte historische Figur allein (also ohne Zeugen) ist. Darüber hinaus werden aber auch Aussagen über ‚innere Zustände‘ dieser Figur gemacht, von denen zunächst einmal auch und gerade die Erzählinstanz nichts wissen kann („Sie erstarrt in stillem Jubel“; „Sie spürt [...]“). Das heißt aber nicht, dass die Mitteilungen dieser inneren Zustände als Fiktions-sig-nale fungieren. Sie müssen auch keineswegs als Symptome oder Indizien für das Vorliegen von Fiktionalität gewertet werden. Denn es ist möglich, dass sie über sogenannte Ego-Dokumente wie insbesondere Briefe belegt werden können.¹⁶ Diese Dokumentierbarkeit liegt nicht zuletzt deshalb nahe, weil es sich um einen zwar intimen, zugleich aber herausgehobenen Moment handelt, der, wie der zitierte Abschnitt vorführt, verschiedene Bezüge und Anschlussmöglichkeiten bietet. Diese Dokumentierbarkeit geht strukturell gesehen bereits in die Rezeptions-situation ein: Wir unterstellen aus verschiedenen Gründen, dass der Erzähler bzw. Illies das nicht schreiben würde, wenn er es nicht belegen könnte.

¹⁵ Illies: 1913, 23.

¹⁶ In der dem Buch von Illies angehängten „Auswahlbibliographie“ ist Else Lasker-Schüler nicht aufgeführt, sondern nur die Biografie von Sigrid Bauschinger. Dort wird allerdings auf diese Szene Bezug genommen und aus einem Brief zitiert (vgl. Bauschinger, Sigrid. *Else Lasker-Schüler. Eine Biographie*. Göttingen: Wallstein 2004, 196–197).

Und das wird ebenfalls in dieser Passage markiert, wenn es zunächst heißt, dass Else Lasker-Schüler etwas ‚spürt‘, dann aber, dass sie ‚vielleicht‘ darüber hinaus noch mehr ‚spürt‘. Damit deutet der Erzähler ja an, dass er in der aufgerufenen Situation eben keinen unmittelbaren Zugang zu den inneren Zuständen der Figur hat und daher auf Vermutungen angewiesen ist. Die Formen des vermutenden oder konjekturalen Erzählens sind – wie noch genauer gezeigt werden soll – ein zentrales Verfahren des Dokufiktionalen. Das Konjekturale impliziert wiederum, dass der Erzähler sowohl eine Instanz ist als auch eine subjektive Spur hinterlässt: Er sagt (als Instanz) zwar nicht mehr, als er sich zu vermuten berechtigt sieht, aber zugleich schlägt sich darin das subjektive Begehren nieder, mehr darüber zu wissen. Dies wird zusätzlich signalisiert durch die Wahl des Präsens als Darstellungsmodus. Das narrative Präsens kann gewiss sehr verschiedene Funktionen erfüllen,¹⁷ hier aber markiert es zunächst ganz klassisch statt der ‚erzählten Welt‘ die ‚besprochene Welt‘,¹⁸ in der eine andere Position des Sprechers impliziert ist. Die Subjektposition des dokufiktionalen Erzählers ist strukturell durch ein Begehren nach Dokumentierbarkeit gekennzeichnet.

Entsprechend – das ist ein weiteres Element – kann dieses Subjekt das vermutete ‚Spüren‘ der Figur proleptisch mit einer Zukunft verbinden und die erzählte Situation auf diese Weise auratisieren. Franz Marcs gleichnamiges großformatiges „Jahrhundertgemälde“ ist verschollen,¹⁹ doch das in 1913. *Der Sommer des Jahrhunderts* zwar nicht gezeigte, aber im Prinzip vorzeigbare Dokument, die Postkarte²⁰, bewahrt, wie erzählt wird, noch die Fingerabdrücke von Sender und Adressat usw. Darin liegt natürlich auch eine zusätzliche Rechtfertigung dafür, von diesem Moment zu erzählen (schon die Postkarte selbst ‚erzählt‘, d. h. fordert zu einem das Dokumentarische erweiternden Erzählen auf).

Was der Erzähler hier dem Wissenshorizont von Else Lasker-Schüler in der konkreten Situation aus eigenem – hier späterem – Wissen hinzufügt, kommt einer thematischen Verlagerung gleich. Eine Erzählung kann sich – gleichsam unter einem Vorwand – jederzeit von der entworfenen Situation in einer zeitweiligen Abschweifung entfernen.²¹ Über dieses Verfahren kann etwas nicht Dokumen-

¹⁷ Vgl. für einen Überblick den Sammelband Avanesian, Armen/Hennig, Anke (Hg.). *Der Präsensroman*. Berlin/New York: De Gruyter 2013. Anders als der Titel vermuten lässt, geht es in den Beiträgen dieses Bandes nicht nur um den Roman.

¹⁸ Weinrich, Harald. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. München: C.H.Beck 2001 [1964].

¹⁹ Es befand sich zuletzt im Besitz von Hermann Göring und es ist keineswegs sicher, dass es verbrannt ist.

²⁰ Sie befindet sich in der *Staatlichen Graphischen Sammlung* in München.

²¹ Im vorliegenden Fall fährt die Erzählung im nächsten Absatz mit den Worten „Gerührt sieht die Dichterin, wie der große Maler [...]“ (Illies: 1913, 23) fort.

tiert es durch etwas Dokumentierbares ersetzt werden, das die konkrete Situation überschreitet und im Modus einer größeren Distanz wiedergegeben wird. An die Stelle der nicht möglichen internen Fokalisierung tritt dann eine Nullfokalisierung, die gerade nicht mit einem ‚allwissenden Erzähler‘ gleichzusetzen ist. Dies ist, da ja die ‚Schlaglichter‘ die Dokumentierbarkeit zur Voraussetzung haben, das allgemeinste dokufiktionale Verfahren in 1913. Es handelt sich um ein Verfahren, das nur bei historischen Personen mit gut dokumentiertem Leben möglich ist (und darin liegt vielleicht auch das Ärgerliche dieses Buches).

2.

Mein zweites Beispiel ist ebenfalls ein sogenanntes Sachbuch. Es heißt *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*, ist aus dem Jahr 2018 und stammt aus der Feder des Literatur- und Kulturwissenschaftlers Helmut Lethen. Das Thema des Buches geht aus dem Titel hervor. 1933 wurde unter der Leitung von Hermann Göring mit großem Pomp der *Preußische Staatsrat* ins Leben gerufen, mit dem der NS-Staat einflussreiche Intellektuelle an sich binden wollte. Die vier genannten Personen gehörten diesem Staatsrat an (der im Übrigen nur wenige Male einberufen wurde). Diese Verhältnisse werden im ersten Teil des Buches unter Einbeziehung von konkret nachgewiesenen Quellen, Forschungsliteratur usw. eingehend geschildert und analysiert.

Der Hauptteil des Buches ist jedoch mit „Geistergespräche“ (erster und zweiter Teil) überschrieben.²² In diesen Geistergesprächen trifft sich das Quartett – der Theatermann, der Dirigent, der Starchirurg und der Staatsrechtler –, unterhält sich und diskutiert, obwohl Helmut Lethen in der Einleitung erklärt, er habe „kein Dokument finden“ können, „das bezeugt hätte, dass sich Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch und Schmitt jemals getroffen haben. Umso reizvoller war es, ihre Treffen zu erfinden. An Originaltönen herrscht kein Mangel, aber die Fiktion spricht lauter.“²³ Weil Lethen ein Literaturwissenschaftler ist, benennt er in der Danksagung am Ende auch noch einmal korrekt, was er gemacht hat. Er habe nämlich die Arbeit an diesem Buch für einige Zeit liegen lassen müssen, weil er das Gefühl gehabt habe, „die Vorstellung dieses nicht existierenden ‚Quartetts‘ höchstens in Form eines Puppenspiels realisieren zu können.“ Eine „Dokufikti-

²² Lethen, Helmut. *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*. Berlin: Rowohlt 2018, 85–200 und 273–298.

²³ Lethen: *Die Staatsräte*, 16.

on“, so Lethen weiter, müsse aber „eine Masse an Quellen, Wortlauten und Gesten verschmelzen [...], wozu eigentlich nur ein Romancier fähig“ sei.²⁴

Wie bereits diese Kommentare deutlich machen, geht es hier um eine ausgestellte Fiktionalität. Der fiktionale Anteil wird kategorial von einem nichtfiktionalen Teil gerahmt und abgegrenzt und dadurch legitimiert. Insofern handelt es sich um einen hybriden Text.²⁵ Das heißt beim dokufiktionalen Erzählen aber gerade nicht, dass innerhalb dieses Bereichs eine Art ‚Narrenfreiheit‘ des ungebundenen Fabulierens herrscht. Gerade innerhalb der Fiktion muss ja die „Masse an Quellen“ verschmolzen, also amalgamiert werden. Die Schwierigkeiten einer solchen Verschmelzung werden hier in die Metapher des Puppenspiels gefasst: Die vier illustren Herren drohen bloße Puppen zu werden, weil sie insbesondere in ihren – übrigens nie mit Zitatzeichen versehenen – Reden und Bemerkungen Dokumentiertes zum Besten geben. Ich gebe, um das Verfahren zu veranschaulichen, ein sowohl einfaches wie auch etwas perfides Beispiel. Im dritten Geistergespräch des Quartetts, abgehalten am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, doziert der Chirurg Sauerbruch über Prothesen, und gegen Ende heißt es:

Gründgens wird die Unterhaltung zu sachlich, er kündigt eine Anekdote über „Wiesengrund-Adorno“ an. Schmitt und Furtwängler reagieren schon bei der Nennung des Namens leicht gereizt. Wiesengrund habe sie selbst erzählt, so Gründgens: die Geschichte von Adorno und der eisernen Prothesenhand. Er sei in einer Villa in Malibu, am Strand von Los Angeles, eingeladen gewesen. Einer der Gäste, als Hauptdarsteller des Films „The Best Years of Our Life“ berühmt, habe sich frühzeitig verabschiedet. Adorno habe ihm ein wenig geistesabwesend die Hand gegeben und sei dabei heftig zurückgezuckt. Der Abschiednehmende hatte im Krieg die Hand verloren und trug an deren statt [sic!] eine aus Eisen gefertigte, aber praktikable Klaue. Als die Eisenklaue den Druck der Hand erwiderte, habe Adorno sofort gespürt, dass er den Schrecken auf keinen Fall zeigen durfte. Also habe er versucht, das Schreckgesicht im Bruchteil einer Sekunde in eine verbindliche Miene zu verwandeln.

Gründgens führt den Schrecken pantomimisch vor und versaut damit die Pointe der Geschichte: Der ebenfalls eingeladene Chaplin – der Kriegsversehrte hatte inzwischen den Raum verlassen – habe zur großen Erbauung des Publikums und zur Beschämung des deutschen Philosophen die für Adorno peinliche Situation nachgespielt.

24 Lethen: *Die Staatsräte*, 349–350.

25 Christian Klein und Matías Martínez stellen fest, dass „Wirklichkeitserzählungen häufig hybride Texte“ seien; auf der Ebene der *histoire* weisen sie in diesem Zusammenhang auf „fiktive Fallgeschichten“ im „wirtschaftlichen oder juristischen Diskurs“ hin: „Da diese fiktiven Elemente aber im Sinne der Praxisregulierung oder der Festlegung allgemeiner Strukturmerkmale mit Bezug auf die außersprachliche Wirklichkeit funktionalisiert werden, verstehen wir sie als Wirklichkeitserzählungen.“ (Klein/Martínez: „Wirklichkeitserzählungen“, 7). Bis zu einem gewissen Grad ist der Fall der „Geistergespräche“ analog, weil auch hier das Fiktive im Dienst einer Erkenntnis über die ‚Wirklichkeit‘ steht. Jedoch ist dies letztlich ein sehr unklares Kriterium.

Lächerlichkeit entstehe, meint Gründgens, wenn man sich selbst für den Brennpunkt des Interesses halte, aber von anderen bei einer peinlichen Reaktion beobachtet werde.

Für jeden Mann, entgegnet Schmitt, sei so etwas peinlich. Er sei erstaunt, dass Adorno den Mut besessen habe, die Selbstdemütigung in einer Erzählung preiszugeben. Ob der Frankfurter Philosoph diese Geschichte mit einem Kommentar versehen hat?

Wenn er sich recht erinnere, so Gründgens, habe Adorno gesagt, dass alles Grauen immer nah am Lachen sei und nur auf diese Weise als Rettendes erkannt werden könne.

Darüber muss nun erst Schmitt und dann die ganze Runde herzlich lachen. Diese Juden!²⁶

Da das Quartett sich nie in dieser Form getroffen hat, ist natürlich die ganze Unterhaltung eine Fiktion. Aber es ist sozusagen eine möglichst sparsame, gleichsam asketische Fiktion – eine Fiktion, die sich auf das Notwendige beschränkt. Und das Notwendige besteht in dem, was jeweils gesagt wird und wie die anderen auf dieses Gesagte reagieren. Die längeren Auslassungen sind dabei mehr oder weniger aus Schriften dokumentierbar (wenn etwa Carl Schmitt über den Begriff des Feindes spricht usw.), die möglichen Reaktionen sind hingegen vorgestellt.

Da die Geistergespräche als fiktional ausgewiesen sind, rücken sie tendenziell in die Nähe von Gedankenexperimenten: Wenn diese vier Staatsräte sich wirklich getroffen hätten, wie hätten sie in ihren Gesprächen aufeinander reagiert? Dieses Verfahren des hypothetischen Erzählens, wie man das nennen könnte, weist – obwohl auf einer anderen Ebene – eine Verwandtschaft zum mutmaßenden oder konjunkturalen Erzählen auf (das formal gesehen durch die Markierung als Fiktion innerhalb der Fiktion nicht mehr markiert werden kann), insofern es ebenfalls nicht in einfacher Weise etwas behauptet. Zu diesem Status passt, dass auch die Geistergespräche nicht im epischen Präteritum, sondern im Präsens erzählt sind, dieses Präsens aber eben nicht mehr auf eine besprochene, sondern auf eine zu Erkenntniszwecken konstruierte Welt verweist.

Das Besondere bzw. Perfide an diesem Ausschnitt hängt damit zusammen, dass Gründgens (ausnahmsweise) nicht etwas aus seinem eigenen Gedankengut in den Mund gelegt wird, sondern eine Anekdote über einen anderen, über Adorno. Die Anekdote selbst ist natürlich dokumentierbar. In den „Literaturhinweisen zu den Geistergesprächen“ hinten im Buch wird auf einen Aufsatz von Gunzelin Schmid Noerr mit dem Titel *Adornos Erschauern* verwiesen,²⁷ und in der Tat hat Adorno diese Szene in seinem kurzen Text *Zweimal Chaplin* in teilweise gleich-

²⁶ Lethen: *Die Staatsräte*, 162–163.

²⁷ Schmid Noerr, Gunzelin. „Adornos Erschauern. Variationen über den Händedruck“. In: *Vierzig Jahre Flaschenpost: Dialektik der Aufklärung 1947–1987*. Hg. Willem van Reijen, Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, 233–241.

lautenden Worten geschildert.²⁸ Aber sie bezieht sich, wie an der Darstellung von Gründgens selbst ablesbar, auf einen Vorfall aus dem Jahre 1946. Der Kriegsversehrte, von dem die Rede ist, hat seine beiden Hände im Zweiten Weltkrieg verloren, und davon handelt auch der genannte Film.²⁹ Das Geistergespräch findet jedoch vor dem Zweiten Weltkrieg statt. Dass Sauerbruch im vorangegangenen Gespräch von den idealen „Experimentierbedingungen“³⁰ für die Entwicklung von Prothesen aufgrund der vielen Versehrten nach dem Ersten Weltkrieg gesprochen hatte, verleiht dem Ganzen einen makabren Hintersinn.

Aus der Perspektive des dokufiktionalen Erzählens ergibt sich daraus die Frage, ob solche Machenschaften gegen eine Regel verstoßen. Worauf darf sich der Leser in einem dokufiktionalen Text verlassen? Ich glaube, es liegt in der Logik des ‚semidokumentarischen Pakts‘, dass man das nur von Fall zu Fall entscheiden kann.³¹ In diesem Fall, würde ich sagen, ist der Anachronismus kein Regelverstoß. In gewisser Weise folgt das schon daraus, dass die Geistergespräche eben als

28 Hier die Stelle zum Vergleich: „Daß ich von ihm [Chaplin] rede, darf ich vielleicht mit einem Privileg rechtfertigen, das mir, ganz ohne mein Verdienst, zuteil wurde. Er hat mich nachgemacht; sicherlich bin ich einer der wenigen Intellektuellen, denen das widerfuhr, und die von dem Augenblick Rechenschaft zu geben vermögen. Wir waren, mit vielen anderen zusammen, in einer Villa in Malibu, am Strande außerhalb von Los Angeles, eingeladen. Einer der Gäste verabschiedete sich früher, während Chaplin neben mir stand. Ich reichte jenem, anders als Chaplin, ein wenig geistesabwesend die Hand und zuckte fast zugleich heftig zurück. Der Abschiednehmende war einer der Hauptdarsteller aus dem kurz nach dem Krieg berühmt gewordenen Film ‚The Best Years of Our Life‘ [sic!]; er hatte im Krieg die Hand verloren und trug an deren Statt aus Eisen gefertigte aber praktikable Klauen. Als ich die Rechte schüttelte, und sie auch noch den Druck erwiderte, erschrak ich aufs äußerste, spürte aber sofort, daß ich das dem Verletzten um keinen Preis zeigen dürfte, und verwandelte mein Schreckesgesicht im Bruchteil einer Sekunde in eine verbindliche Grimasse, die weit schrecklicher gewesen sein muß. Kaum hatte der Schauspieler sich entfernt, als Chaplin bereits die Szene nachspielte. So nah am Grauen ist alles Lachen, das er bereitet und einzig in solcher Nähe seine Legitimation gewinnt und sein Rettendes.“ (Adorno, Theodor W. „Zweimal Chaplin“. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Hg. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susann Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 362–366, hier 365–366.)

29 Es handelt sich um Harold Russell, der übrigens der einzige Schauspieler ist, der jemals für ein und dieselbe Rolle – eben die in diesem Film – zwei Oscars bekommen hat (einen für den besten Nebendarsteller und einen Ehren-Oscar als Symbolfigur für die Veteranen). Vgl. zur Begebenheit und ihren Hintergründen auch Michael Niehaus: „Gegenbeispiel“. Eine Erwiderung auf Thomas Bedorfs Überlegungen zum Händedruck als phänomenologischem Leitbeispiel“. In: *z.B. Zeitschrift zum Beispiel* (2020), 11–27, besonders 18–27.

30 Lethen: *Die Staatsräte*, 158.

31 Es geht hier um ein anderes Feld als das, was Thomas Strässle in einem Essay *Fake und Fiktion. Über die Erfindung der Wahrheit*, als „faketonial“ (Strässle, Thomas. *Fake und Fiktion. Über die Erfindung der Wahrheit*. München: Carl Hanser 2019, 39–51) bezeichnet. Auch die von Sträss-

Geistergespräche ausgewiesen sind. Anders gewendet: Das erklärtermaßen hypothetische Erzählen kann sich ebenso gut auf Dokumente aus der Vergangenheit wie aus der Zukunft beziehen, wenn sie passen. Und hier passen sie gewiss. Abgesehen davon kann jeder den Betrug bemerken.

Noch auf ein anderes dokufiktionales Erzählverfahren ist an dieser Stelle hinzuweisen. Es ist das der indirekten Wiedergabe im Modus einer größeren Distanz. Abgesehen davon, dass die Anwesenden ziemlich misslungene Kommentare zu der Adorno-Anekdote abgeben, hat Lethen (oder der Erzähler?) sie Gründgens auch ein wenig verfälscht wiedergeben lassen.³² Freilich ist das fehlerhaft formuliert, da sich der fiktive Gründgens ja gar nicht auf ein Dokument bezieht. Bei Adorno ist es eben zunächst eine Anekdote über Charlie Chaplin, von Peinlichkeit für ihn selbst ist nicht die Rede. Das allgemeine Verfahren besteht jedenfalls darin, das Dokument, auf welches Bezug genommen wird, einerseits in indirekter Rede (aus der man auf einen Wortlaut nicht schließen kann) wiederzugeben sowie andererseits durch den Filter einer weiteren Redeinstanz (deren Einsichtsfähigkeit und Wahrhaftigkeit zweifelhaft sein können). Mögen die Herren über Adornos von Gründgens überlieferten Kommentar lachen („Diese Juden!“), er hat in Wahrheit eben zwar wörtlich ähnlich, sinngemäß aber ganz anders gelaute. Umgekehrt kann man den verfälschten Titel des Films – er heißt nicht „The Best Years of Our Life“, sondern *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* – in der Rede von Gründgens sozusagen Adorno in die Schuhe schieben; dort steht er nämlich ebenfalls falsch.

3.

Das dritte Beispiel ist in jedem Falle dem Reich der Literatur zuzurechnen, obwohl es in herkömmlicher Weise wenig ‚literarisch‘ ist, insofern es den Geist der äußersten Reduktion atmet. Es handelt sich um das Buch *Felix und Felka* von Hans Joachim Schädlich aus dem Jahr 2018. Eine paratextuelle Gattungszuordnung hat das Buch nicht; ebenso wie *Die Staatsräte* und *1913* finden sich am Ende Hinweise auf Quellen und sogar Zitatsnachweise. Auch hier kommen keine fiktiven Figuren

le angestellten Analysen bewegen sich leider, was die erzähltheoretische Seite angeht, in einer binären Logik.

³² Aber das hat Jürgen Habermas 1969 in seinem Nachruf auf Adorno auch nicht anders gemacht (vgl. Harrasser, Karin. „Subjektivierung als Intussuszeption. Mit Adorno und Chaplin auf einer Party in Malibu“. In: *Szenographien des Subjekts*. Hg. Lars Friedrich, Karin Harrasser, Céline Kaiser. Wiesbaden: Springer 2018, 155–166, hier 158–159).

vor: Felix und Felka, das ist das jüdische Malerehepaar Felix Nussbaum und Felka Platek, beide 1944 in Auschwitz ermordet. Die Kraft dieser Dokufiktion beruht darauf, dass sie ohne jeden doppelten Boden auskommt.

Felix Nussbaum stammte aus einer wohlhabenden Familie in Osnabrück (wo ihm jetzt ein von Daniel Libeskind entworfenes und gebautes Museum gewidmet ist). Das chronologisch aufgebaute Buch beginnt 1933 mit der Entfernung Nussbaums aus der *Villa Massimo* in Rom. Es folgt eine lange Reihe von Stationen vorübergehender Wohnsitze, des Untertauchens, der Internierung, der Flucht, auf denen Felix Nussbaum (dessen zuvor entstandene Werke 1932 bei einem Brand in Berlin fast alle zerstört worden waren) den Großteil seines erhaltenen Œuvres schuf. Das Buch schreitet diese Reihe ab in einzelnen, unverbundenen Szenen, bisweilen unterbrochen durch eingerückte Briefe Nussbaums, und zwar gewissermaßen unter Verzicht auf eine Erzählinstanz. Hier ein Beispiel:

Felix und Felka werden am 6. Oktober 1937, 11.00 Uhr, im Rathaus des I. Brüsseler Bezirks gesetzlich getraut.

Nach der der Trauung gehen sie in ein Restaurant zum Mittagessen.

„Schade, daß wir jetzt keine jüdische Hochzeit feiern“, sagt Felka. „Du trägst einen weißen Kittel, ich bin verschleiert.“

„Woher soll ich einen weißen Kittel nehmen.“

„Wir werden von unseren Eltern unter die seidene Chuppe geführt.

Der Rabbi hält einen Becher Wein in der Hand und spricht den Segen.

Wir trinken jeder einen Schluck.

Du steckst mir vor den beiden Zeugen einen silbernen Ring an den Zeigefinger und sagst:

„Durch diesen Ring bist zu mir angelobt nach dem Gesetz des Mose und Israels.““

„Und wir hatten heute nicht einmal Eheringe.“

„Der Rabbi liest den Ehevertrag vor.

Er gibt ihn dir und du überreichst ihn mir.

So ist mein Leben gesichert.“

„Eigentlich sicherst du mein Leben“, sagt Felix.³³

Der Dialog setzt sich noch eine Weile fort, wobei deutlich wird, dass der unterschiedliche Stellenwert, den das Paar der jüdischen Hochzeitszeremonie beimisst, damit zusammenhängt, dass Felix aus einer assimilierten jüdischen Familie stammt, Felka hingegen aus einer armen ostjüdischen Familie.

Der erste Satz der zitierten Passage (die, wie das ganze Buch, wiederum im Präsens steht) ist keine Fiktion, sondern gibt nur ein dokumentiertes Faktum wieder. Die im zweiten Satz enthaltene Proposition ließ sich vermutlich einem Brief entnehmen. Es wird nicht gesagt, in welchem Restaurant das Essen stattfindet, wie das Ambiente ist, was die beiden gegessen haben usw. Das Restaurant (das

³³ Schädlich, Hans Joachim. *Felix und Felka*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2018, 64.

wir uns als Leser eben nicht ‚ausmalen‘ sollen) ist also nur der formale Schauplatz des Dialogs. Fiktion ist folglich nur der Dialog selbst, der als solcher schon deshalb, weil nur die beiden Dialogpartner anwesend ist, nicht dokumentiert worden sein kann, aber gleichwohl mit den bei Lethen vermiedenen Anführungszeichen in direkter Rede eingerückt ist. Insofern wird zwar einerseits mit Nachdruck behauptet, dass genau *dies* wirklich gesagt worden ist, andererseits geht zugleich das Wissen, dass gewiss *nicht* so gesprochen wurde, in die Rezeptionssituation ein. Denn so spricht man eben nicht: so hölzern, so formalisiert, so verfremdet.

Hinzu kommt im zitierten Abschnitt, dass die ausgefallene Beschreibung der Trauung in Brüssel ersetzt wird durch die Beschreibung der Trauung, wie sie in der polnischen Heimat Felkas hätte stattfinden können. Eine solche Trauung lässt sich beschreiben, weil sie sich als ein ritualisierter Vorgang wiederholt. Wenn diese Beschreibung – im Grunde eine iterative Erzählung – Felka als einem der Dialogpartner in den Mund gelegt wird, so wird damit behauptet, dass die formlose Trauung vor dem Brüsseler Standesamt von ihr auf der Folie der traditionellen Trauung aufgefasst wird.

Wie lässt sich der Status dieser Dialogpassagen, die den weitaus überwiegenden Anteil des Buches ausmachen, bestimmen? Man kann sagen, dass sie dazu da sind, eine Wirklichkeit zu dokumentieren, ohne sie abzubilden. Es handelt sich gewissermaßen um Protokollsätze. Und Protokolle sind Dokumente, die nicht das enthalten, was tatsächlich gesagt worden ist, sondern was die Beteiligten gesagt zu haben unterschreiben können.³⁴ In diesem Sinne stellen viele der Dialoge in diesem Buch – es sind übrigens ausschließlich Dialoge zwischen Zweien, meist zwischen Felix und Felka – nicht nur ihre Künstlichkeit aus, sondern sind gleichsam als hypothetische Verdichtungen (oder als Figurationen) dessen zu verstehen, was die Beteiligten als Zusammenfassung ihrer Situationsbeschreibung gelten lassen könnten. Der Erzähler wird zum Protokollführer und das Fiktionale wird seiner Logik nach dokumentarisch, ohne zu fingieren, ein Dokument zu sein.

³⁴ Nur der direkte Stil, die wörtliche Rede, heißt es z. B. in einem Lehrbuch für Untersuchungsrichter aus dem 19. Jahrhundert, biete die Gewähr dafür, dass derjenige, der „das Protokoll später liest, sich lebendig in die Seele und damalige Stimmung des Deponenten zurückversetzen kann.“ (Jagemann, Ludwig Hugo Franz von. *Handbuch der gerichtlichen Untersuchungskunde*, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Kettembeil 1838, 615) Der direkte Stil erweckt den Anschein einer Unmittelbarkeit, die gerade nicht gegeben ist. Die Unmittelbarkeit ist eine Fiktion, das Protokoll eine Konstruktionsleistung. In demselben Lehrbuch wird daher erklärt, „nur ein Laie [...] könnte auf die Meinung verfallen, die Reden und Gegenreden, Vorträge und Erzählungen seien wörtlich so aufeinandergefolgt, wie sie in den Acten stehen“; in Wahrheit sei jeder „Satz, der in die Akten geschrieben wird, [...] das Ergebnis einer Unterredung“ (610–611).

4.

Das letzte Beispiel ist hinsichtlich der Erzählverfahren und Erzähltechniken das komplexeste: das Buch *Verzeichnis einiger Verluste* von Judith Schalansky, ebenfalls aus dem Jahr 2018. Es handelt sich im emphatischen Sinne um ein Buch, d. h. um ein Buch ohne Zuordnung zu einer Gattung, wenn man nicht den Begriff „Verzeichnis“ als eine (dann nichtfiktionale) Textsortenbezeichnung gelten lassen will.³⁵ Nebst einer kurzen Vorbemerkung und einem Vorwort-Essay über Verlust und Gedächtnis besteht das Buch aus zwölf Abschnitten oder Texten, die mit jeweils genau sechzehn Seiten alle den gleichen Umfang haben, aber in Stil und Genre stark divergieren. Es gibt ganz und gar fiktionale Texte (in denen auch fiktive Figuren auftreten), aber auch Formen des *nature writing*, zum Autofiktionalen tendierende Texte sowie solche, die dem Feld des Dokufiktionalen zuzurechnen sind. So gleich der erste Text, der mit „Südliche Cookinseln TUANAKI, auch Tuanabe“³⁶ überschrieben ist. Nach einer kurzen, typographisch abgesetzten Vorinformation³⁷ über die besagte Insel, die anscheinend Ende 1842 bei einem Seebeben untergegangen ist, beginnt der Text mit dem Satz:

Es war an einem lichten und vollkommen windstillen Apriltag vor genau sieben Jahren, als ich eine mir unbekannte Insel namens Ganges auf einem Globus der Kartenabteilung der Staatsbibliothek entdeckte.³⁸

An diesem Satz sieht man schon, was den Komplexitätsgrad dokufiktionalen Erzählens entscheidend erhöht: Es ist der unklare Status der ersten Person Singular, die zudem das Präteritum nach sich zieht.³⁹ In den anderen drei Beispielen kam ein auf die Erzählinstanz zu beziehendes „Ich“ entweder gar nicht vor oder lediglich im definierten paratextuellen Rahmen eines Metadiskurses. Hier aber ist mit der Anwesenheit dieses Pronomens sogleich die schillernde autofiktionale Dimension auf dem Plan.

Indes spielt der autofiktionale Aspekt zunächst einmal eine untergeordnete Rolle, da dieses „Ich“ hier (anders als in anderen Texten im *Verzeichnis einiger Verluste*) nicht mit einer Biografie versehen wird, sondern ausschließlich als Ver-

³⁵ Die Verfasserin ist auch als Buchgestalterin tätig und erfolgreich.

³⁶ Schalansky, Judith. *Verzeichnis einiger Verluste*. Berlin: Suhrkamp 2018, 29.

³⁷ Alle sechzehn Texte setzen mit einer solchen Vorinformation ein.

³⁸ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 29.

³⁹ Natürlich gibt es in der Moderne eine Unmenge von Erzähltexten in der ersten Person Präsens. Die – hier nicht näher zu erläuternde – Behauptung besteht darin, dass dies keine dokufiktionalen Texte sein können.

mittlungsinstanz dient: Es ist ein (figuratives) Ich, das durch eine Suchbewegung (also durch Fremdreferenz) charakterisiert ist. Und auf dieser Suche (nach Dokumenten) kommen Variationen verschiedener Modi des dokufiktionalen Erzählens zum Einsatz, die in den drei anderen Beispielen bereits zu besichtigen waren. Das „Ich“ nähert sich der verlorenen, als utopischem Ort vorgestellten Insel Tuanaki zunächst über die zugänglichen Dokumente – insbesondere jener, die mit der Expedition des Namensgebers der im Untertitel genannten Inseln in Zusammenhang stehen, also James Cook:

Es bestand kein Zweifel: Jener Entdecker, den ein kleiner Kontinent bis in die heutige Zeit als den größten unter all seinen in jeden Winkel der Welt vordringenden Seefahrern preist, musste auf seiner dritten und letzten Fahrt Tuanaki nur knapp verfehlt haben, ja, seine beiden einst als Kohlenfrachter im Nebel von Whitby vom Stapel gelaufenen Schiffe im Laufe des 27. März 1777 nur unweit ihres Gesichtskreises vorübersegelt sein – mit geblähtem Tuch, stolz wie Fregatten, in vollem Ornat.⁴⁰

Ganz anders als in *Felix und Felka* treibt das hier aufgetauchte Ich einen beträchtlichen sprachlichen Aufwand, um die Dokumente in ein eigenes Vorstellungsbild zu verwandeln, deren Ausgangspunkt das Modalverb „musste“ ist, welches wiederum auf das konjekturale Erzählen als dokufiktionales Verfahren verweist. Freilich ist alles, was in der Folge über die Reise der *Resolution* und der *Discovery* erzählt wird, von Quellen gedeckt, auch wenn es eine distanziert vorgestellte, mit iterativen Bestandteilen durchsetzte und mit Reflexionen versehene Version derselben ist. Das Land, das Cook und seine Leute zwei Tage später entdecken, ist nicht Tuanaki, sondern das etwa hundert Seemeilen entfernte Mangaia, wo ein Insulaner schließlich an Bord der *Resolution* kommt. Eingeleitet von Wendungen wie „So viel immerhin ist sicher [...]“⁴¹ und „Verbürgt ist auch [...]“⁴² nähert sich die Erzählung dann der Begegnung Cooks mit dem Insulaner Mourua:

Eine Zeitlang musste er dem Kapitän in dessen Kajüte gegenübergestanden haben, Aug in Aug, einander musternd, wie zwei Tiere, die sich nie zuvor gesehen hatten: Zwei Männer, der gleichmäßig runde Schädel Mouruas neben dem an einen Vogel erinnernden Cooks [...].⁴³

Die Begegnung zwischen den Beiden ist zugleich verbürgt und fantasiert. Ein solcher Darstellungsmodus, der in anderer Form auch im historiographischen Erzählen vorkommt, kann weder als fiktional noch als faktual beschrieben wer-

⁴⁰ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 32.

⁴¹ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 37.

⁴² Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 37.

⁴³ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 37–38.

den.⁴⁴ Weil ein Verweilen der Schiffe vor Mangaia wegen der Brandung als unmöglich erachtet wird, bleibt es bei dieser kurzen Begegnung. Lediglich eine „eiserne Axt“⁴⁵ wechselt den Besitzer und wird zum Anhaltspunkt für die dokufiktionale Ausweitung. Der nächste Absatz beginnt mit der Wendung „Und hier verließen mich die Überlieferungen der Zeugen“⁴⁶. Die Ich-Erzählerin (etliche Erzähltheoretiker*innen müssten die Rechtmäßigkeit der weiblichen Form bezweifeln, da das Geschlecht dieses „Ich“ nirgends indiziert wird) möchte das unbetretene Land in der Vorstellung betreten und kann sich dafür durchaus auf spätere „Quellen“⁴⁷ stützen,⁴⁸ aber wie sich die Szene nach der Rückkehr Mouruas auf Mangaia fortsetzen lässt, lässt sich daraus nicht erschließen:

So konnte ich nur mutmaßen, wie Mourua am Ufer empfangen wurde, auch wenn ich aus irgendeinem unlauteren Grund mir genau ausmalte, wie ihn seine Landsleute mit Fragen um das Wesen und die Herkunft der bleichen Besucher bedrängten und einhellig zu dem Schluss kamen, Tangaroa hätte sie geschickt, jener einst auf Mangaia angebetete Gott, der vor Urzeiten im Kampf seinem Bruder Rongo unterlegen und aufs offene Meer geflohen war. Und ich sah vor mir [...]. In meiner kümmerlichen Phantasie war es Mourua, der als erster vor das Idol trat [...].⁴⁹

Hier wird erzählt, indem gesagt wird, dass das Erzählte nicht im einfachen Indikativ steht. Dieses Zeigen des Nicht-Indikativischen im Erzählvorgang ist nur möglich, weil dieser auf ein Aussagesubjekt bezogen werden kann, von welchem es in 1913 von Florian Illies nur eine Spur gibt, das hier aber als ein „Ich“ auftritt, welches sich dem Begehren nach dem Dokumentierbaren ganz überantwortet hat. Im Schlussakkord des Textes stößt das Ich tatsächlich auf den Bericht eines polynesi-

⁴⁴ Vgl. etwa die exemplarische Einzelanalyse, die Stephan Jaeger in seinem Beitrag *Erzählen im historiographischen Diskurs* zu den Erzählverfahren in Jörg Friedrichs Buch *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945* (Friedrich, Jörg. *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945*. München: List 2002) vornimmt. Jaeger stellt abschließend fest: „Es zeigt sich, dass die dualistische Unterscheidung von Historie und Fiktion die Besonderheit von Friedrichs Text nicht erklären kann. Es ist ohne Zweifel Geschichte, aber Geschichte wird nicht im weitesten Sinne nachgeahmt oder referiert, sondern als Konstrukt – als Geschichtswahrnehmung – re-inszeniert, also neu erschrieben.“ (Jaeger, Stephan. „Erzählen im historiographischen Diskurs“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart: J. B. Metzler 2009, 110–135, hier 131).

⁴⁵ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 38.

⁴⁶ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 39.

⁴⁷ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 39.

⁴⁸ Dem *Verzeichnis einiger Verluste* ist anders als den drei übrigen Büchern keine Bibliografie angehängt. Vermutlich ist hier vor allem das Mangaia gewidmete Buch *From Darkness to Light in Polynesia* von Rev. William Wyatt Gill aus dem Jahr 1894 gemeint.

⁴⁹ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 39–40.

schen Matrosen, der im Auftrag des Kapitäns eines englischen Schiffes 1842 sechs Tage bei den Insulanern auf Tuanaki verbracht hat. An diesem Punkt springt ihre Darstellung in die Präsentation einer Szene um. In einer finalen Verschmelzung von Dokument und Fiktion wird die Szene der Begegnung wie folgt geschildert:

Einer von ihnen, zweifellos der Älteste, bedeutete dem Besucher, einzutreten, und als dieser der Einladung folgte, fragte der Alte nach dem Kapitän des Schiffes.

„Er ist an Bord“, antwortete der Matrose wahrheitsgemäß.

„Warum kommt er nicht an Land?“, fragte der Mann, ohne die Miene zu verziehen. Um seinen Hals baumelte das Muschelhorn.

„Er hat Angst, ihr könntet ihn töten.“

Stille kam auf, und für einen kurzen Moment schien die Brandung gefährlich nah. Der Alte sah ins Blätterwerk des Waldes. Endlich sagte er vollkommen ruhig: „Wir wissen nicht, wie man tötet. Wir wissen nur, wie man tanzt.“⁵⁰

Kann es sein, dass das keine Fiktion ist, dass dieser Satz, demzufolge es einen auf immer untergegangenen Sehnsuchtsort des ewigen Friedens gibt, wo man nicht zu töten, sondern nur zu tanzen weiß, tatsächlich dokumentiert ist? Hier der Bericht, den Judith Schalansky gelesen hat:

The chief asked me, ‚Whence do you come? From Araura?‘ I replied ‚Yes!‘ ‚Come inside the house!‘ So I went inside; there were non but men there, no women as they have a separate house. After I had sat down, the chief asked again, ‚Do you come from Araura,‘ to which I replied, ‚I came from Araura‘ [...]. ‚A! Where is the captain of your ship?‘ I told him he was with the boat. ‚He is afraid, lest you should kill him!‘ ‚We do not kill men; we only know how to dance (*ura*) and sing; we know nothing of war.‘⁵¹

Der Ich-Erzählerin, also Judith Schalansky, gibt ihre Lektüre den abschließenden Gedanken ein, dass „der Mythos [...] die höchste aller Wirklichkeiten“ ist und „die Bibliothek der wahre Schauplatz des Weltgeschehens“.⁵²

⁵⁰ Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 43.

⁵¹ Gill, Rev. William Wyatt/Smith, Stephenson Percy. „Tuanaki, the lost Island“. In: *Rarotonga Records: Being Extracts from the Papers of the Late Rev. W. Wyatt Gill*. Hg. The Polynesian Society, 1916, 29–31, hier 30–31. Dieser drei Seiten umfassende, in dem Buch *Rarotonga Records: Being Extracts from the Papers of the Late Rev. W. Wyatt Gill* der Polynesian Society abgedruckte Bericht, der diese Szene enthält, ist wohl alles, was von der Insel Tuanaki übrig geblieben ist.

⁵² Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*, 44.

5.

Welche vorläufigen Schlüsse über die Modi des dokufiktionalen Erzählens lassen sich daraus ableiten? Der *Modus* ist bekanntlich eine der drei Kategorien, unter denen Gérard Genette den narrativen Diskurs betrachtet und geordnet hat. Die beiden anderen sind *Zeit* und *Stimme*. Die Begründung, die Genette zu Beginn seines *Discours du récit* für diese Dreiteilung angeboten hat, sind jedoch in den anschließenden Diskussionen mehr oder weniger unbeachtet geblieben. Er will nämlich „die Probleme der Analyse des narrativen Diskurses nach Kategorien [...] ordnen, die der Grammatik des Verbs entlehnt werden“⁵³. Klar ist: Das Verb steht in einem Tempus (das ist die Kategorie der Zeit) und es steht in einer bestimmten Person (das ist die Kategorie der Stimme). Aber wie verhält es sich mit dem *Modus*?

Die Erzählung hat ja nicht die Funktion, einen Befehl zu erteilen, einen Wunsch zu formulieren, eine Bedingung anzugeben usw., sondern bloß die, eine Geschichte zu erzählen, d. h. über (wirkliche oder fiktive) Tatsachen zu „berichten“, sodass ihr einziger, jedenfalls charakteristischer Modus streng genommen nur der Indikativ sein kann.⁵⁴

Wenn Genette in der Folge *Perspektive* und *Distanz* als die „beiden wesentlichen Weisen jener *Regulierung der narrativen Information*“ bezeichnet, „die der Modus darstellt“, so versucht er das nicht zuletzt damit zu rechtfertigen, dass es nicht nur „einen Unterschied zwischen behaupten, befehlen, wünschen usw. gibt, sondern auch graduelle Unterschiede in der Behauptung, und dass diese Unterschiede ihren Ausdruck für gewöhnlich in modalen Variationen finden“.⁵⁵ Man könne das, was man erzählt, „mehr oder weniger nachdrücklich“ erzählen (aus geringerer oder größerer Distanz), und man könne es „unter diesem oder jenem Blickwinkel“ erzählen.⁵⁶

Ich meine, dass dieser Ansatz für eine nähere Bestimmung der Modi des dokufiktionalen Erzählens fruchtbar gemacht werden kann, wenn man die bei Genette vorausgesetzte Opposition wirklich/fiktiv (bzw. faktual/fiktional) relativiert. Betrachtet man die Modi, von denen in der Grammatik gesprochen wird, so geht es dort nicht nur um ‚Grade der Behauptung‘ (obwohl auch das schon bemerkens-

⁵³ Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 3. Auflage. Paderborn: Fink 2010, 14.

⁵⁴ Genette: *Die Erzählung*, 103.

⁵⁵ Genette: *Die Erzählung*, 103. (Herv. i. O.)

⁵⁶ Genette: *Die Erzählung*, 103. (Herv. i. O.)

wert ist).⁵⁷ Man unterscheidet neben dem *Indikativ* (also der Behauptung, dass etwas so ist), dem *Energikus* (der kategorischen Behauptung, dass es so ist) sowie dem *Imperativ* (dass etwas so sein soll) und dem *Optativ* (dass es so sein möge) auch noch den *Nezessativ* (dass etwas so sein muss), *Potentialis* (dass es so sein kann) und *Konditionalis* (dass es unter einer bestimmten Voraussetzung so ist). Insbesondere den drei letzten Modi – also *Nezessativ*, *Potentialis* und *Konditionalis* scheinen mir die in den vorliegenden Überlegungen skizzierten dokufiktionalen Erzählverfahren und Erzähltechniken zu entsprechen, die es genauer zu bestimmen und zu analysieren gilt.

Literatur

- Adorno, Theodor W. „Zweimal Chaplin“. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Hg. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susann Buck-Morss und Klaus Schultze. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 362–366.
- Avanessian, Armen/Hennig, Anke (Hg.). *Der Präsensroman*. Berlin/New York: De Gruyter 2013.
- Bauschinger, Sigrid. *Else Lasker-Schüler. Eine Biographie*. Göttingen: Wallstein 2004.
- Bidmon, Agnes. „Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows *Macht und Widerstand*“. In: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Hg. Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, 421–440.
- Friedrich, Jörg. *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945*. München: List 2002.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 3. Auflage. Paderborn: Fink 2010.
- Gill, Rev. William Wyatt. *From Darkness to Light in Polynesia*. London 1894.
- Gill, Rev. William Wyatt/Smith, Stephenson Percy. „Tuanaki, the lost Island“. In: *Rarotonga Records: Being Extracts from the Papers of the Late Rev. W. Wyatt Gill*. Hg. The Polynesian Society, 1916, 29–31.
- Gittel, Benjamin. „‚Wirklichkeitsverlust‘, ‚Wirklichkeitshunger‘ und ‚Neuer Realismus‘. Zur Verschränkung von Gegenwartsdiagnostik, Poetologie und Literaturwissenschaft“. In: *IASL* 43/1 (2018), 68–89.

⁵⁷ Die gesamte Diskussion um den sprechakttheoretischen Status des Fiktionalen im Anschluss an John R. Searle dreht sich um die Kategorie der (vorgeblichen, simulierten) Behauptung (vgl. etwa zusammenfassend Onega, Edgar. „Fiktionalität und Sprechakte“. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk, Tilmann Köppe. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 68–96). Solange man daran festhält, kommt man nicht zu einer adäquaten Beschreibung dokufiktionalen Erzählens. Die Notwendigkeit, auch andere Modi zu berücksichtigen, zeigt sich auch – allerdings auf Textsorten bezogen – in der zusätzlichen Unterscheidung von normativen und voraussagenden „Wirklichkeitserzählungen“ bei Christian Klein und Matías Martínez (Klein/Martínez: *Wirklichkeitserzählungen*, 6).

- Harrasser, Karin. „Subjektivierung als Intussuszeption. Mit Adorno und Chaplin auf einer Party in Malibu“. In: *Szenographien des Subjekts*. Hg. Lars Friedrich, Karin Harrasser, Céline Kaiser. Wiesbaden: Springer 2018, 155–166.
- Illies, Florian. 1913. *Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Fischer 2014.
- Jaeger, Stephan. „Erzählen im historiographischen Diskurs“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart: J.B. Metzler 2009, 110–135.
- Jagemann, Ludwig Hugo Franz von. *Handbuch der gerichtlichen Untersuchungskunde*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Kettenbeil 1838.
- 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: J.B. Metzler 2009, 1–13.
- Lethen, Helmut. *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*. Berlin: Rowohlt 2018.
- Martínez, Matías. „Erzählen im Journalismus“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart: J.B. Metzler 2009, 179–191.
- Mecke, Jochen. „Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur“. In: *Diegesis* 4/1 (2015). <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/188/255> (28.10.2019).
- Niehaus, Michael. „Gegenbeispiel“. Eine Erwiderung auf Thomas Bedorfs Überlegungen zum Händedruck als phänomenlogischem Leitbeispiel. In: *z.B. Zeitschrift zum Beispiel* (2020), 11–27.
- Onea, Edgar. „Fiktionalität und Sprechakte“. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk, Tilmann Köppe. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 68–96.
- Schalansky, Judith. *Verzeichnis einiger Verluste*. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Schädlich, Hans Joachim. *Felix und Felka*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2018.
- Schmid Noerr, Gunzelin. „Adornos Erschauern. Variationen über den Händedruck“. In: *Vierzig Jahre Flaschenpost: Dialektik der Aufklärung 1947–1987*. Hg. Willem van Reijen, Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, 233–241.
- Sebald, W. G. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.
- Strässle, Thomas. *Fake und Fiktion. Über die Erfindung der Wahrheit*. München: Carl Hanser 2019.
- Wackwitz, Stephan. *Ein unsichtbares Land. Familienroman*. Frankfurt a. M.: Fischer 2005.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. München: C.H.Beck 2001 [1964].
- Zipfel, Frank. „Fiktions-signale“. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk, Tilmann Köppe. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 97–124.

Eva-Maria Konrad

„Was aber feststand, waren ein paar Daten, Fakten“ – Dokufiktion als Grenzfall

Wie in Rezensionen und Forschungsbeiträgen gleichermaßen betont wird, ist die Lektüre von dokufiktionalen Texten anstrengend, verwirrend, herausfordernd, manchmal sogar überfordernd. Über Ursula Krechels Roman *Landgericht*, der mir im Folgenden als Beispiel dienen wird und dem auch das titelgebende Zitat entstammt, befindet etwa Friederike Gösweiner in ihrer Rezension, es sei „irritierend [...] nicht zu wissen, wie weit die Fiktion reicht und wo hier tatsächliche Geschichte beginnt.“¹ Es wirke, als sei der Autorin

die Möglichkeit eines Romans, einer literarischen, philosophisch-abstrakten Darstellung, zu wenig [gewesen] und sie wollte stattdessen eine hieb- und stichfeste, konkrete Anklageschrift formulieren, die zwar poetisch klingt und so tut als sei sie Literatur, aber deren Gewicht doch ein tatsächliches, reales ist. Das ist schade, denn die Unentschiedenheit, die sich daraus ergibt, stört. Bei aller noch so aufwendigen Recherchearbeit kann ein Roman doch nie eine juristische Anklage sein, sondern bleibt Fiktion; und für eine überzeugende literarische Darstellung des Schicksals der Hauptfigur braucht es allzu viel konkrete Aktenrealität nicht.²

Was an dieser Rezension deutlich wird, ist ein Unbehagen, eine Unzufriedenheit, ja sogar eine gewisse Ratlosigkeit gegenüber dem Text – Reaktionen, die sich auf das Wesensmerkmal der dokufiktionalen Darstellung richten: Es ist genau der für dokufiktionale Texte typische „Grenzgang zwischen Fakt und Fiktion“³, an dem sich die Irritation (und Kritik) der Rezensentin entzündet, und damit steht sie nicht allein.⁴

1 Gösweiner, Friederike. „Ein jüdischer Kohlhaas. Ursula Krechels großer Roman ‚Landgericht‘ über das Schicksal eines jüdischen Exilanten, der nach Deutschland zurückkehrt und vergeblich nach Gerechtigkeit sucht“. In: *literaturkritik.de* vom 08.10.2012. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17203 (24.03.2020).

2 Gösweiner: „Ein jüdischer Kohlhaas“.

3 Bidmon, Agnes. „Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows *Macht und Widerstand*“. In: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Hg. Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, 421–440, hier 423.

4 Auch Ilse Picaper bewertet *Landgericht* als „zweifelloso interessantes, lesenswertes Buch [...], [jedoch] nicht ohne Herausforderung an den Leser“ (Picaper, Ilse. „(Re)Lectures. Sie wollte Zeugin sein. Zu Ursula Krechel, *Landgericht. Roman*“. In: *Germanica* 59 (2016), 205–212, hier

Doch so verbreitet diese durch Dokufiktionen verursachte Verunsicherung auch sein mag, so erstaunlich erscheint sie auf den ersten Blick in Anbetracht der Tatsache, dass eine literarische Verbindung von Fakten und Fiktionen keinesfalls ungewöhnlich ist. Wie auch immer man die dokufiktionalen Collagen genau beschreibt – als eine Mischung aus realen und fiktiven Bezugsobjekten und/oder als eine Mischung aus fiktionalen und faktualen bzw. dokumentarischen Verfahren oder Darstellungsweisen:⁵ All dies ist aus anderen Texten und Genres wohlbekannt. Kaum ein fiktionaler Text kommt ohne realweltliche Referenzen aus, und doch führt dieses Nebeneinander von realen und fiktiven Figuren, Orten und Sachverhalten üblicherweise nicht zu einer Irritation der Leser.⁶ Und dass sich die in faktualen und fiktionalen Texten üblichen Darstellungsweisen nicht nur miteinander verschränken können, sondern mitunter kaum voneinander zu unterscheiden sind, hat schon Hayden White eindrücklich gezeigt.⁷ Die Frage ist also, wo das spezifische Irritationspotenzial dokufiktionaler Texte herrührt.

Aktuelle fiktionalitätstheoretische Überlegungen können darauf eine überzeugende Antwort geben. Auch wenn in der Forschung nach wie vor keine Einigkeit darüber herrscht, wie „Fiktionalität“ genau zu definieren sei, haben sich in den letzten Jahren doch zunehmend sogenannte „institutionelle Theorien“ der

205). Hermann Weber urteilt, in „Krechels Darstellung verbindet sich – für den Leser unkontrollierbar – Recherchiertes und Erfundenes, Roman und Dokumentation“ (Weber, Hermann. „Landgericht. Roman. Von Ursula Krechel“. In: *Neue juristische Wochenschrift* 66.11 (2013), 762–763, hier 762). Und Sebastian Hammelehle kritisiert, Ursula Krechels „Roman leidet unter seiner Machart. Er will an einen Menschen erinnern, an das Unrecht, das ihm geschehen ist, das Schicksal eines nur vordergründig wieder eingegliederten Emigranten in der Adenauerzeit thematisieren. Doch Krechel bleibt zu nah an ihrem Stoff“ (Hammelehle, Sebastian. „Deutsche-Buchpreisträgerin Ursula Krechel: Die Gerechtwerderin“. In: *Spiegel online* vom 9.10.2012. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/danksagung-der-buchpreistraegerin-ursula-krechel-in-frankfurt-am-main-a-860202.html> (24.03.2020)).

5 Vgl. dazu kritisch Christian von Tschiltschke, der zu Recht auf die „unvermeidliche[] semantische[] Unschärfe“ des Begriffes „Dokufiktion“ hingewiesen hat: „Denn entweder wird dabei das Dokumentarische mit dem Faktischen gleichgesetzt, wodurch der Bedeutungsunterschied zwischen ‚dokumentarisch‘ und ‚faktisch‘ verwischt wird, oder es werden mit ‚Dokument‘ und ‚Fiktion‘ zwei Begriffe einander gegenübergestellt, die nicht auf derselben logischen Anschauungsebene liegen“ (Tschiltschke, 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, hier 381).

6 Ich verwende durchgehend das generische Maskulinum, will damit aber ausdrücklich alle Geschlechter eingeschlossen wissen.

7 Vgl. White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press 1973.

Fiktionalität durchgesetzt, die den „Begriff der Fiktionalität über die regelgeleiteten Handlungen und Einstellungen von Personen (und nicht beispielsweise über die semantischen Eigenschaften von Sätzen oder die ontologischen Eigenschaften von Referenzobjekten) bestimm[en]“⁸. Fiktionalität wird also begriffen als ein durch (synchron und diachron variable) Konventionen festgelegter Umgang mit bestimmten Werken, zu dem sich Autoren und Leser gleichermaßen verpflichtet fühlen.

Einer der Vorteile einer institutionellen Fiktionalitätstheorie für die Analyse von Dokufiktionen liegt damit sofort auf der Hand: Die institutionelle Grundidee einer regelgeleiteten Fiktionalitätspraxis ist nicht an fiktionale literarische Texte gebunden, sondern lässt sich auch auf andere Medien (wie z. B. den Film) übertragen.⁹ Gerade für ein intermedial so verbreitetes Phänomen wie die Dokufiktion ist dieser Ansatz deshalb überaus attraktiv. Auch wenn die konkreten Konventionen der aktuellen Fiktionalitätspraxis im Folgenden am Beispiel literarischer Texte nachgezeichnet werden, sollten die Überlegungen und Rückschlüsse also durch kleinere Veränderungen in den Formulierungen auf andere dokufiktionale Werke übertragbar sein.

1.

Die aktuelle Fiktionalitätspraxis regelt den Umgang, den Autoren wie Leser mit bestimmten Werken pflegen. In Bezug auf die Autorseite bedeutet dies konkret, dass ein Text nur dann ein fiktionaler ist, wenn er mit einer „Fiktionalitätsintention“, d. h. „mit der Absicht hervorgebracht wurde, gemäß den Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert zu werden.“¹⁰ Der Autor muss also beabsichtigt haben, dass die Leser den Text und die in ihm enthaltenen Äußerungen auf ge-

8 Köppe, Tilmann. „Die Institution Fiktionalität“. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk, Tilmann Köppe. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 35–49, hier 41. Der Grundstein der institutionellen Fiktionalitätstheorie wurde von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen in ihrem wegweisenden Buch *Truth, Fiction, and Literature* gelegt. Vgl. Lamarque, Peter/Olsen, Stein Haugom. *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Oxford University Press 2002 [1994].

9 Vgl. auch schon Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 47: „Die institutionelle Theorie der Fiktionalität empfiehlt sich als Grundlage einer medienübergreifenden Theorie“.

10 Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 35. Bezug nehmend auf die maßgebliche institutionelle Theorie von Lamarque und Olsen erläutert Köppe weiter: „Fiktionale literarische Werke haben demnach ihren Ursprung in fiktionalen Äußerungsakten. Für diese Akte ist konstitutiv, dass ein Sprecher natürlichsprachliche Sätze in der Absicht äußert, dass Leser den Sätzen gegenüber

nau die Weise rezipieren, die die aktuelle Fiktionalitätspraxis für sie vorsieht. Um diese Intention für die Leser erkennbar zu machen, ist der Autor des Weiteren verpflichtet, den Text mit ebenfalls durch Konventionen festgelegten Fiktionalitätssignalen auszuzeichnen – z. B. durch eine entsprechende Markierung im Paratext oder durch spezielle „textinterne Merkmale [...], die eine übermenschliche Allwissenheit des Erzählers voraussetzen; dazu gehören insbesondere Einblicke des Erzählers in die Gedanken- und Gefühlswelt seiner Figuren.“¹¹

Über die Normen, die die fiktionalitätstypische Rezeptionshaltung bestimmen, herrscht in der Forschung keine vollständige Einigkeit, im Wesentlichen scheinen sie aber in den folgenden Ge- und Verboten zu bestehen: „Verboten ist es den Adressaten fiktionaler Äußerungen, vom Gehalt der Äußerungen (unmittelbar) auf das Bestehen der beschriebenen Sachverhalte in der Wirklichkeit zu schließen.“¹² Ebenfalls verboten ist den Lesern ein Rückschluss von den fiktionalen Äußerungen auf eine entsprechende Überzeugung des Autors, d. h. die fiktionalen Äußerungen erlauben kein Urteil darüber, ob der Autor die beschriebenen Sachverhalte für wahr hält oder nicht: „In fiktionalen Äußerungen, das zeigt das Verbot von Schlüssen auf Überzeugungen sowie weitere Einstellungen des Sprechers, sind die in nicht-fiktionalen Kontexten gültige[n] Bedingungen für Sprechakte (zumindest teilweise) aufgehoben.“¹³ Zu diesen Verboten für die Rezipienten gesellt sich das Gebot, in eine „imaginative Auseinandersetzung mit [den] fiktionalen Äußerungen“¹⁴ zu treten. Dieses Gebot betrifft zwei unterschiedliche Aspekte: Zum einen sind die Leser dazu aufgefordert, sich vorzustellen, dass die fiktionalen Äußerungen des Autors reale bzw. authentische Äußerungen eines (vom Autor üblicherweise verschiedenen) Erzählers sind.¹⁵ Zum anderen sollen die Re-

eine fiktionstypische Rezeptionshaltung (‘fictive stance’) einnehmen.“ (Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 35–36).

¹¹ 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 2009, 1–13, hier 3.

¹² Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 36.

¹³ Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 37.

¹⁴ Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 37.

¹⁵ Vgl. Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 37. Vgl. dazu auch Matías Martínez und Michael Scheffel: „Der Autor produziert also Sätze, die zwar real, aber inauthentisch sind – denn sie sind nicht als Behauptungen des Autors zu verstehen. Dem fiktiven Erzähler hingegen sind dieselben Sätze als authentische Sätze zuzuschreiben, die aber imaginär sind – denn sie werden vom Erzähler behauptet, jedoch nur im Rahmen einer imaginären Kommunikationssituation“ (Martínez, Matías/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H.Beck 2002 [1999], 17). Gertken und Köppe weisen zu Recht darauf hin, dass das formulierte Gebot eigentlich um den

zipienten „die Sätze des Werkes zum Anlass nehmen [...], sich relevante Konturen einer Welt vorzustellen“¹⁶ – eine vorsichtige Formulierung, die einerseits zum Ausdruck bringt, dass Leser das im Text Dargestellte imaginieren sollen, die andererseits aber auch berücksichtigt, dass es selbstverständlich kein „einfaches Entsprechungsverhältnis zwischen fiktionalen Sätzen und vorzustellenden Sachverhalten gibt“¹⁷: Weder dürfen sich die Leser *nur das* vorstellen, was im Text gesagt wird – sie müssen darüber hinaus Leerstellen imaginativ füllen, die der Text offenlässt –, noch können sich die Leser an jeder Stelle *genau das* vorstellen, was im Text gesagt wird – gerade bildhafte rhetorische Mittel lassen häufig einen großen imaginativen Freiraum. Zusammengefasst bestehen die Konventionen der aktuellen Fiktionalitätspraxis also zum einen in der „Fiktionalitätsintention“ des Autors, die durch entsprechende Fiktionalitätssignale angemessen zum Ausdruck gebracht werden muss, und zum anderen auf der Rezipientenseite sowohl in dem Verbot, auf die Wahrheit des Gesagten und auf die Überzeugung des Autors von der Wahrheit des Gesagten zu schließen, als auch in dem Gebot, sich das Gesagte und einen Erzähler, der das Gesagte äußert, vorzustellen.¹⁸

2.

Vor diesem Hintergrund wird nun schnell klar, warum Dokufiktionen für Irritation sorgen *müssen*: Unklar ist erstens, ob dokufiktionale Werke von ihren Autoren mit einer Fiktionalitätsintention hervorgebracht wurden, d. h. ob sie mit der Absicht verfasst wurden, dass die Rezipienten ihnen gegenüber die für fiktionale Werke typische Haltung einnehmen sollen. Entsprechend häufig zeigen auch die Signale, die den Text als fiktional oder faktual ausweisen sollen, in unterschiedliche Richtungen: Ursula Krechels *Landgericht* etwa wird im Paratext einerseits als „Roman“ bezeichnet, beinhaltet aber ebenso „Nachweise“¹⁹ über diverse Ar-

Zusatz erweitert werden müsste, dass „Leser sich [nur] insoweit eine konkrete Erzählinstanz als Sprecher vorstellen und gedanklich ausmalen sollen, als dies aufgrund der Textgrundlage sinnvoll ist (wobei dies die Möglichkeit umfasst, dass es nicht sinnvoll ist).“ (Gertken, Jan/Köppe, Tilmann. „Fiktionalität“. In: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer. Berlin/New York: De Gruyter 2009, 228–266, hier 261).

¹⁶ Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 38.

¹⁷ Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 38.

¹⁸ Zur Diskussion weiterer Ge- und Verbote vgl. Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 38–43, und Lamarque/Olsen: *Truth, Fiction, and Literature*, Kap. 2.

¹⁹ Krechel, Ursula. *Landgericht*. München: btb 2014 [2012], 511.

chive und Quellen, aus denen die Autorin geschöpft hat und die sie im Text zum Teil wörtlich zitiert. Fragwürdig erscheint bei Dokufiktionen deshalb des Weiteren, ob die Rezipienten wirklich nicht auf die Wahrheit des Dargestellten oder auf die Überzeugung der Autoren von der Wahrheit des Gesagten schließen dürfen. Es ist nicht einmal klar, ob die Rezipienten tatsächlich primär dazu angehalten sind, sich das Gesagte (und einen entsprechenden Sprecher) *vorzustellen* – oder ob sie die Ausführungen nicht vielmehr mit ihren bisherigen Überzeugungen abgleichen oder Erkenntnisse daraus gewinnen sollen. Auch wenn die aktuelle Fiktionalitätspraxis möglicherweise auf Teile der dokufiktionalen Werke anwendbar ist (darauf wird später zurückzukommen sein), zeigt sich doch sehr klar, dass Dokufiktionen als Gesamttexte den Konventionen für die Produktion wie für die Rezeption fiktionaler Texte nicht (oder zumindest nicht eindeutig) entsprechen.

Offenkundig gelten aber genauso wenig die üblichen Regeln der faktualen Kommunikation. Indem Autoren Texte „als faktual markieren, sichern sie zu, dass sie wahrhaftig, knapp, klar und relevant berichten.“²⁰ Die Autoren faktualer Texte verpflichten sich auf die Wahrheit, auf den Informationsgehalt, auf eine mögliche Rechtfertigung sowie auf die Überzeugung von der Wahrheit des Gesagten²¹ und dürfen im Gegenzug erwarten, dass die Leser den Text entsprechend rezipieren. Auch dies trifft möglicherweise auf Teile dokufiktionaler Werke zu, auf den Gesamttext aber sicherlich nicht: Der Leser darf weder davon ausgehen, dass alles Dargestellte der Wahrheit entspricht, noch darf er auf eine entsprechende Überzeugung des Autors schließen etc. Die durch Dokufiktionen ausgelöste Irritation lässt sich deshalb am besten so beschreiben, dass der Leser in ständigem Zweifel darüber ist, welchen Konventionen er bei der Lektüre des Textes nun folgen darf oder sogar muss, da Dokufiktionen offenbar sowohl mit den Regeln des faktualen als auch mit denjenigen des fiktionalen Diskurses brechen.

3.

Wie ist nun mit diesem Befund umzugehen? Aus fiktionalitätstheoretischer Perspektive sind drei Möglichkeiten denkbar: Erstens ließe sich angesichts der Mischung aus Fakt und Fiktion, wie sie in Dokufiktionen auftritt, für eine Gra-

²⁰ Klein/Martínez: „Wirklichkeitserzählungen“, 3.

²¹ Vgl. zu diesen semantischen und pragmatischen Regeln für faktuale Behauptungen 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, hier 62.

duierung der Fiktionalität (bzw. Faktualität) argumentieren. Zweitens scheinen Dokufiktionen mithilfe einer kompositionalistischen Analyse greifbar zu werden, d. h. mit einem theoretischen Zugang, dem zufolge fiktionale Texte nicht vollständig aus fiktionalem Diskurs bestehen müssen, sondern auch faktualen Diskurs integrieren können. Die dritte Möglichkeit, Dokufiktionen theoretisch einzuhegen, besteht schließlich darin, Dokufiktionen als echte fiktionalitätstheoretische „Grenzfälle“ zu begreifen, d. h. als Werke, bei denen unklar ist, „ob ein Text mit der fraglichen kategorialen Absicht [d. h. der Fiktionalitätsintention] hervorgebracht wurde.“²²

3.1

Die erste Option, die Annahme einer Graduierung der Fiktionalität, erscheint zunächst insofern als attraktiv, als das konkrete „Mischverhältnis“ zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem nicht nur von Text zu Text,²³ sondern auch innerhalb eines dokufiktionalen Textes stark variieren kann: In Ursula Krechels *Landgericht* etwa finden sich auf den ersten ca. 400 Seiten nur recht verstreut dokumentarische Einfügungen, während die letzten 100 Seiten übertoll von ihnen sind. Sind die letzten Kapitel von *Landgericht* damit als weniger fiktional zu bewerten als der Rest des Buches? Oder auf Dokufiktion im Allgemeinen gewendet: Sind dokufiktionale Werke als weniger fiktional bzw. als faktualer zu beurteilen als „normale“ Romane?

Vor dem Hintergrund der vorgestellten institutionellen Fiktionalitätstheorie scheidet diese Möglichkeit trotz einer gewissen Anfangsplausibilität aus: Zum einen lässt sich nicht sinnvoll erklären, wie die Autoren dokufiktionaler Texte ihre Werke *mehr oder weniger* mit der Intention hervorgebracht haben könnten, dass die Rezipienten diesen Texten gegenüber die fiktionalitätstypische Rezeptionshaltung einnehmen mögen. Fiktionalitätsintentionen gehorchen (wie Intentionen allgemein) „einer binären Logik“²⁴, d. h. Autoren haben entweder eine Fiktionalitätsintention oder sie haben sie nicht. Zum anderen lässt sich aber auch nicht verständlich machen, inwiefern die Rezipienten dokufiktionaler Texte *mehr oder weniger* nicht auf die Wahrheit des Gesagten schließen dürfen oder sich den Inhalt der Texte *mehr oder weniger* vorstellen sollen etc. Zudem ist offenkundig,

²² Köppe, Tilmann. *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*. Paderborn: mentis 2008, 45.

²³ Vgl. Oels, David/Porombka, Stephan/Schütz, Erhard. „DokuFiktion – Editorial“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen: Dokufiktion* 1/2 (2006), 108–111.

²⁴ Köppe: *Literatur und Erkenntnis*, 44.

dass eine Erwägung des numerischen Verhältnisses von fiktiven und faktischen Elementen oder von fiktionalen und faktualen Passagen in unserer aktuellen Fiktionalitätspraxis keine Rolle spielt. Fiktionalität und Faktualität bemessen sich nicht *quantitativ* nach der Anzahl bestimmter Elemente, sondern markieren einen *qualitativen* Unterschied in der Produktion und Rezeption von Texten. Eine graduelle Interpretation der aktuellen Fiktionalitätskonventionen ist also nicht sinnvoll möglich,²⁵ sodass sich die Annahme eines graduellen Fiktionalitätsbegriffs (nicht nur) für die Analyse von Dokufiktion ausschließt.

3.2

Eine zweite Möglichkeit, Dokufiktion theoretisch einzufangen, besteht in einem kompositionalistischen Fiktionalitätsverständnis. Markus Wiegandt etwa scheint „mit der kompositionalistischen Explikation von Fiktion eine brauchbare fiktionstheoretische Grundlage gefunden, um sich mit Phänomenen der ‚Dokufiktion‘ auseinander zu setzen [sic].“²⁶ Anders als Peter Blume, auf dessen terminologisch unscharfe Überlegungen sich Wiegandt dabei stützt,²⁷ begreife ich den Kompositionalismus – wie bereits angedeutet – als diejenige fiktionalitätstheoretische

²⁵ Vgl. dazu schon Gertken/Köppe: „Fiktionalität“, 260, Fn. 84: „[E]s ist unklar, woher die Gradualität des Begriffs eigentlich kommen (bzw. worauf sie beruhen) soll. Erstens ist es sicher nicht so, dass die für fiktionale Texte konstitutive Intention mehr oder weniger stark vorliegt. (Sollte das heißen, dass man die Fiktionalität eines Textes öfters nur halbherzig intendiert?) Zweitens scheint nicht der Fall zu sein, dass die Gradualität auf dem Inhalt der Intention beruht (dies würde besagen, dass man einen Text mehr oder weniger als *prop* gebrauchen soll).“ Vgl. an anderer Stelle auch noch einmal Köppe, der zu Recht darauf hinweist, dass bei der Diskussion um Grade der Fiktionalität häufig „eigentlich die Genese, die Interpretation oder die epistemischen Funktionen der Texte, nicht ihre Fiktionalität im engeren Sinne“ (Köppe: „Die Institution Fiktionalität“, 47) zur Debatte stehen. Vgl. zu einer ausführlicheren Diskussion von Graden der Fiktionalität auch Konrad, Eva-Maria. *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*. Münster: mentis 2014, Kap. 4.2.2.1.

²⁶ Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017, 39.

²⁷ Problematisch an Blume ist unter anderem, dass sich seine Fiktionalitätsdefinition nur auf Gesamttexte, nicht aber auf die für Kompositionalisten eigentlich relevante lokale Ebene einzelner Propositionen bzw. Textpassagen anwenden lässt (vgl. Blume, Peter. *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Erich Schmidt 2004, 78). Darüber hinaus wird durch seine unscharfe Sprechweise von einer kompositionalistischen Mischung „aus fiktionalen und nichtfiktionalen Elementen“ (Blume: *Fiktion und Weltwissen*, 23) letztlich nie völlig klar, ob es sich seiner Meinung nach nun um eine Mischung auf der Objekt- oder auf der Darstellungsebene handelt. Vgl. zu einer ausführlichen Kritik an Blume Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität*, Kap. 4.1.1.1.

Position, die fiktionale Texte als eine potenzielle Mischung aus fiktionalem und faktuellem Diskurs bzw. aus fiktionalen und faktualen Textpassagen versteht. Der Kompositionalismus steht damit in Konkurrenz zum Autonomismus, dem zufolge fiktionale Texte ausschließlich aus fiktionalem Diskurs bestehen, und zum Panfiktionalismus, der alle Texte unterschiedslos als fiktional beurteilt. Während der berühmte erste Satz aus Tolstois *Anna Karenina* – „Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Weise.“²⁸ – also sowohl von Autonomisten als auch von Panfiktionalisten als fiktional bewertet wird, besteht für Kompositionalisten grundsätzlich die Möglichkeit, diese Äußerung (auch) als faktualen Diskurs zu interpretieren.

So verstanden scheint der Kompositionalismus nun tatsächlich für eine Analyse dokufiktionaler Texte von Vorteil zu sein: Erstens scheint die Strategie gewinnbringend, die für die Beurteilung des dokufiktionalen Gesamttextes problematische Vermengung von Fiktionalem und Dokumentarischem „aufzuschlüsseln“ in eine Analyse einzelner Textpassagen und damit die globale Bewertung durch eine lokale zu ersetzen. Zweitens bieten sich gerade dokufiktionale Texte für eine derartige lokale Analyse an, weil sie es dem Leser – anders als „normale“ fiktionale Texte – in den meisten Fällen ersparen, erst mühsam nach Faktualitätssignalen suchen zu müssen, d. h. nach Hinweisen darauf, dass eine konkrete Passage in einem fiktionalen Text (auch) als faktualer Diskurs zu interpretieren ist: In Ursula Krechels *Landgericht* etwa finden sich die dokumentarischen Passagen in Kursivschrift.²⁹ Dadurch, dass das Dokumentarische also schon rein optisch vom übrigen Diskurs abgehoben ist, hat der Leser keine Probleme mit dessen Identifikation. Drittens scheint der Kompositionalismus aber auch auf

Wiegandt selbst konstatiert über seine kompositionalistische Sichtweise mit Bezug auf Blume: „In diesem Sinne verstehe auch ich Fiktionalität als Texteigenschaft literarischer Texte, die fiktive Elemente integrativ neben Elemente mit außertextuellem Referenzrahmen setzt“ (Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 39). Von meiner eigenen Position weicht dies nicht nur deshalb deutlich ab, weil der Kompositionalismus hier klar über die Referenzobjekte definiert wird – eine Festlegung, die in dieser Klarheit bei Blume nicht zu finden ist und der auch mein pragmatischer Ansatz entgegensteht. Darüber hinaus steht die Auffassung von „Fiktionalität als Texteigenschaft literarischer Texte“ (Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 39) einer institutionellen Fiktionalitätstheorie entgegen und scheint eher ein textimmanentes bzw. produktorientiertes Fiktionalitätsverständnis nahezulegen. Zu den Problemen produktorientierter Theorien, die Fiktionalität ohne Bezugnahme auf die Intentionen des Autors und das Verhalten des Rezipienten definieren, vgl. Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität*, Kap. 4.1.2.2.1.

28 Tolstoi, Lew. *Anna Karenina*. Aus dem Russischen neu übersetzt und kommentiert von Rosemarie Tietze. München: Carl Hanser 2013 [1878], 7.

29 Um nur noch ein weiteres Beispiel zu nennen: Auch in Ilija Trojanows *Macht und Widerstand* sind die integrierten Auszüge aus realen Dokumenten graphisch abgesetzt. Vgl. dazu den informativen Aufsatz von Bidmon: „Streng vertraulich!“, hier v. a. 437.

das für Dokufiktion typische und wiederholt konstatierte Ineinandergreifen des Dokumentarischen und Fiktionalen angemessen reagieren zu können. Christian von Tschilschke etwa definiert „Dokufiktion“ dezidiert als „einen medien- und gattungsübergreifenden Darstellungsmodus, in dem sich dokumentarische und fiktionale Elemente, Verfahren und Strategien verschränken“³⁰. Der Kompositionalismus scheint diese Verschränkung theoretisch reflektieren zu können, da er nicht von einem *Wechsel* von fiktionalen und faktualen Passagen ausgehen muss, sondern – zumindest im Rahmen eines pragmatischen, sprechaktbasierten Ansatzes – das *gleichzeitige* Vorhandensein eines fiktionalen und faktualen Sprechaktes annehmen kann.³¹ Dies gilt für kompositionalistische Paradebeispiele wie den ersten Satz aus *Anna Karenina*, der ja klarerweise nicht losgelöst vom weiteren Inhalt des Romans ist, sondern diesen schon thematisch vorwegnimmt. Doch auch die dokumentarischen Einschübe in Dokufiktionen scheinen geeignete Kandidaten für eine derartige Analyse zu sein. So erzählt Ursula Krechel in *Landgericht* die Geschichte Richard Kornitzers (realiter: Robert Bernd Michaelis), einem deutschen Richter mit jüdischen Wurzeln, der im Dritten Reich zur Flucht gezwungen ist und nach seiner Rückkehr nach Deutschland Wiedergutmachung und späte Gerechtigkeit sucht. Über diesen Richard Kornitzer heißt es an einer Stelle:

Kornitzer dachte noch einmal an den Apfel, den ihm die junge Frau Dreis wie im Paradies vom Dach des Kleiderschranks geholt hatte, und er fühlte sich unendlich privilegiert, so sehr, daß er keine Worte dafür hatte. [...] Er freute sich an seinem Richteramt, auch der Umgang mit den Beisitzern fiel ihm nicht schwer, und – auf ganz existenzielle Weise – freute er sich zu wohnen, wenigstens zeitweise, wenigstens versuchsweise. Er hatte den kleinen Kindern in Berlin einige Male das Märchen von den Bremer Stadtmusikanten vorgelesen. Etwas Besseres als den Tod findest du überall, hatte er betont. [...] Etwas Besseres als den

30 von Tschilschke: „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart“, 381–382.

31 Zu einer ausführlichen Begründung dieser Gleichzeitigkeit vgl. Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität*, Kap. 4.2.2.2. Wichtig ist, dass der Kompositionalismus damit jedoch keine Graduierung der Fiktionalität impliziert. Selbst in dem Fall, in dem eine Proposition als fiktional *und* faktual analysiert wird, liegen beide Intentionen (die Fiktionalitäts- *und* die Faktualitätsintention) vollumfänglich vor. Der Kompositionalismus gesteht damit also lediglich einem global als fiktional intendierten Diskurs faktuale Ausnahmen zu. Für den Fiktionalitätsbegriff müssen (ebenso wie für den Faktualitätsbegriff) aber auf der globalen Ebene des Gesamttexts und auf der lokalen Ebene einzelner Propositionen dieselben Bedingungen gelten, d. h. wenn man auf der lokalen Ebene einen klassifikatorischen Fiktionalitätsbegriff vertritt – die entsprechende Proposition ist vollumfänglich fiktional oder vollumfänglich faktual –, lässt sich auf der globalen Ebene nicht ohne Selbstwiderspruch ein komparativer Begriff vertreten, der den Gesamttext als mehr oder weniger fiktional (oder faktual) ausweisen würde.

Tod findest du überall, und er war ein Zeuge dieses richtigen und im richtigen Augenblick zu zitierenden Satzes.

An den Oberbürgermeister der Stadt, an die ihm zugeordnete Betreuungsstelle „Opfer des Faschismus“ hatte er noch vom Dorf über dem See geschrieben: *Für Ihre frdl. Anfrage vom 13. ds Mts betr. meine Wohnung in Mainz danke ich Ihnen verbindlichst. Ich habe bisher noch keine Nachricht über den Zeitpunkt meines Dienstantrittes erhalten. Mit Rücksicht auf die Schwierigkeiten der Wohnungsbeschaffung schlage ich vor, daß ich zunächst für kurze Zeit allein dorthin komme. Dafür würde ich nur ein möbliertes Zimmer benötigen.* Genau so war es gekommen. Die freundliche Hoffnung auf eine komfortable Zweizimmerwohnung, auf eine Intimität zer- schlug sich vor seinen Augen [...].³²

Es wäre in der Tat unplausibel, an dieser und zahlreichen vergleichbaren Stellen von einem steten Oszillieren zwischen fiktionalem und faktuellem Diskurs auszu- gehen: Die dokumentarische Passage ist nicht getrennt von der Fiktion, sondern ergänzt und bereichert sie. Dieses Ineinandergreifen scheint der Kompositiona- lismus angemessen berücksichtigen zu können, indem er die kursivierten Passa- gen als fiktional *und* als faktual begreift. Zuletzt kann der Kompositionalismus dadurch auch dem wiederholt betonten „besonderen Authentizitätsgehalt“³³ von

32 Krechel: *Landgericht*, 107–108.

33 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 429. Vgl. dazu auch den aufschlussreichen Aufsatz von Huck, der sechs Strategien identifiziert, mit denen sich Dokufilme von den Massenmedien abgrenzen und auf diese Weise durch einen „falschen Umkehrschluss“ Glaubwürdigkeit und Authentizität zu gewinnen suchen (vgl. Huck, Christian. „Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenme- dialen Wissens“. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hg. Antonius Weixler. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 239–264, hier 252–260). Interessanterweise las- sen sich einige der von ihm genannten Aspekte auch auf Krechels *Landgericht* übertragen: Parallel dazu, dass der Dokumentarfilm laut Huck versucht, die „gezeigte[n] Personen als unverstellt aufzuzeigen“ (Huck: „Authentizität im Dokumentarfilm“, 255), wird auch Richard Kornitzer von Ursula Krechel keineswegs als perfekte Figur dargestellt, sondern erscheint ganz im Gegenteil wiederholt als Unsympath (vgl. Platthaus, Andreas: „Ursula Krechels ‚Landgericht‘. In der Sache Kornitzer“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3.10.2012. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ursula-krechels-landgericht-in-der-sache-kornitzer-11912092.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (07.10.2020), sowie Möller, Barbara: „Der verzweifelte Kampf des Richard Kornitzer“. In: *Die Welt* vom 30.01.2017. <https://www.welt.de/kultur/medien/article161634391/Der-verzweifelte-Kampf-des-Richard-Kornitzer.html> (07.10.2020)). Auch die Autorin Krechel „mischt sich [also ganz wie] der Dokumentarfilmer (vermeintlich) nicht ein ins Leben“ (Huck: „Authentizität im Dokumentarfilm“, 259). In Bezug auf diese Art der Darstellung scheint damit beide Male ein ganz ähnlicher Authentizitätseffekt vorzuliegen, allerdings im Fall des literarischen dokufiktionalen Textes nicht notwendig unter Zuhilfenahme des von Huck für Dokumentarfilme behaupteten falschen Umkehrschlusses. Der wiederholte Wechsel der intradiegetischen Perspektive sowie die teilweise extremen Zeitsprünge durch die großen Analepsen in *Landgericht* entsprechen

Dokufiktion und der ihr zugeschriebenen wichtigen Rolle bei der Wissensvermittlung Rechnung tragen:³⁴ Lässt man zu, dass fiktionale Texte auch faktualen Diskurs beinhalten können, lässt sich beides erklären.

Als grundsätzliche Anhängerin des Kompositionalismus halte ich diese Theorie auch im Falle der Dokufiktion für attraktiv, weil sie diesem Phänomen wesentlich besser gerecht wird als ihre unmittelbaren Konkurrenten. Der Grund dafür liegt – wie bereits erläutert – vor allem darin, dass der Kompositionalismus auf der lokalen Ebene der Propositionen bzw. einzelner Textpassagen zweifellos eine Reihe von Schwierigkeiten umgehen kann, vor denen der Autonomismus und Panfiktionalismus wohl kapitulieren müssen. Und dennoch bin ich der Überzeugung, dass eine kompositionalistische Analyse letztlich nicht ausreicht, um Dokufiktionen angemessen zu beurteilen. Insbesondere der erste und dritte genannte Vorteil des Kompositionalismus entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als nur vordergründige Lösungen der Probleme, die Dokufiktionen bereiten: Weder erübrigt die feingliedrige lokale Analyse einzelner Textpassagen, wie sie der Kompositionalismus möglich macht, ein Urteil über den Status des Gesamttextes, noch kann der Kompositionalismus das für Dokufiktionen typische Ineinandergreifen von Fiktionalem und Dokumentarischem für jede einzelne Textpassage schlüssig erklären.

Um die Schwierigkeiten dieser beiden Aspekte zu verdeutlichen, muss zunächst noch einmal betont werden, dass der Kompositionalismus eine *Fiktionalitätstheorie* ist – und zwar diejenige Fiktionalitätstheorie, der zufolge fiktionale Texte nicht vollständig aus fiktionalem Diskurs bestehen müssen. Hielte man den Kompositionalismus für den korrekten theoretischen Ansatz zur Analyse von Dokufiktionen, ginge man also gleichzeitig implizit von der These aus, dass dokufiktionale Texte insgesamt, als Gesamttexte, fiktional sind. Damit müssten für die Produktion und Rezeption dokufiktionaler Texte dann aber auch die Regeln der aktuellen Fiktionalitätspraxis gelten. Behauptet wäre also, dass der Text mit einer Fiktionalitätsintention verfasst wurde und dass die Leser ihn deshalb auch – mit Ausnahme der als dokumentarische Einfügungen gekennzeichneten Passa-

darüber hinaus der von Huck genannten Strategie des Dokumentarfilms, der „Gradlinigkeit der massenmedialen Erzählung“ (Huck: „Authentizität im Dokumentarfilm“, 258) zuwiderzulaufen.

³⁴ Vgl. etwa Bidmon, die davon spricht, dass „ein wesentliches Element des dokufiktionalen Erzählens die Wissensvermittlung“ sei (Bidmon: „Streng vertraulich!“, 431). Vgl. in Bezug auf die Dokufiktionen in mancherlei Hinsicht nicht unähnlichen „Wissenschaftsthiller“ von Michael Crichton und Frank Schätzing auch Hahnemann, Andy. „„Footnotes are real‘. Populäre Literatur als Medium der Wissensvermittlung“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen: Dokufiktion* 1/2 (2006), 142–154.

gen, die eine (zusätzliche) Faktualitätsintention signalisieren – der Fiktionalitätspraxis entsprechend rezipieren sollen.³⁵

In Ursula Krechels *Landgericht* gibt es nun aber eine Vielzahl von Sätzen, an denen sich zeigen lässt, dass genau dieses vom Kompositionalismus nahegelegte Vorgehen verfehlt wäre. So wird das integrierte dokumentarische Material etwa häufig kommentiert und bewertet, und zwar *nicht* in kursivierter Form – also scheinbar im fiktionalen Diskurs. Die folgenden Beispiele, die stets unmittelbar an kursivierte Passagen anschließen, stehen dabei exemplarisch für eine Fülle von weiteren Vorkommnissen:

Hatte das Justizministerium seinem [Kornitzers] Vorgesetzten, dem Landgerichtspräsidenten, seinen Antrag weitergereicht und um Stellungnahme gebeten? Vermutlich.³⁶

Wie und bei wem ist dieser Eindruck entstanden? Bei den Parteien? Bei seinen Beisitzern? Haben sie den Vorsitzenden der Kammer angeschwärzt?³⁷

Das war vornehm distanziert, aber in der Sache hart formuliert.³⁸

Und besonders eindrücklich in der folgenden Passage:

(Auf dem erhaltenen Blatt seiner Erklärung befindet sich an dieser Stelle eine Bleistiftbemerkung eines, nein: d e s Leiters der nachfolgenden Untersuchung: *Also Presse nicht wegen der Sache 1059/53?* Das war in der Tat die Frage. War eine außerordentliche Aufmerksamkeit vom Verhandlungsführenden Richter initiiert worden? Oder war die Öffentlichkeit schon auf verschiedene Weise instruiert, und Landgerichtsdirektor Zeh mußte den Fall aus nächster Nähe dokumentieren?)³⁹

Wer denkt hier nach? Wer spekuliert und kommentiert hier? Da die zitierten Passagen nicht kursiviert sind, müsste man eigentlich annehmen, dass die Fiktionalitätskonvention wirksam ist – und dass es sich dabei also um Überlegungen der Erzählinstanz handelt. Aber ist diese Annahme gerechtfertigt? Ist fernerhin

³⁵ Vgl. zu diesem in Anlehnung an das „Reality Principle“ formulierten „Fictionality Principle“ Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität*, 466: „Alle Äußerungen in einem fiktionalen Text, bei denen Faktualitätssignale dies nicht ausdrücklich negieren, sind ausschließlich dem fiktionalen Diskurs zuzurechnen. Mit anderen Worten: Alle Äußerungen, die nicht durch textimmanente Signale anders gekennzeichnet sind, sind als rein fiktionalen [sic] Aussagen zu interpretieren.“ Vgl. dazu auch Gertken und Köppe, die völlig zu Recht behaupten, dass für „den Status eines Texts als fiktional [...] diese primäre Absicht [d. h. die Fiktionalitätsintention] und nur sie ausschlaggebend“ ist (Gertken/Köppe: „Fiktionalität“, 256, Fn. 80).

³⁶ Krechel: *Landgericht*, 417.

³⁷ Krechel: *Landgericht*, 466.

³⁸ Krechel: *Landgericht*, 466.

³⁹ Krechel: *Landgericht*, 430–431.

davon auszugehen, dass diese Sätze von der Autorin überhaupt mit einer Fiktionalitätsintention verfasst wurden? Soll sich der Leser also vorstellen, dass eine Passage aus einem bestimmten Brief „vornehm distanziert, aber in der Sache hart formuliert“ war? Oder handelt es sich doch vielmehr um einen faktualen Diskurs, in dem die Autorin selbst über reale Sachverhalte spekuliert? Oder stimmt möglicherweise sogar beides?

In meinen Augen gibt es in Bezug auf diese und alle vergleichbaren Stellen nur eine ehrliche Antwort: Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Eine Entscheidung zugunsten der Fiktionalität und/oder der Faktualität ist hier nicht zweifelsfrei zu treffen, sodass die kompositionalistische Analyse ins Leere laufen muss. Denn gerade gegen diese für Dokufiktion spezifische Unsicherheit in Bezug auf den Textstatus hilft auch der Kompositionalismus nicht, ja, er geht in dieser Hinsicht sogar am Wesentlichen der Dokufiktion vorbei: Was mit Ursula Krechels *Landgericht* vorliegt, ist kein fiktionaler Text, in den nur einige dokumentarische bzw. faktuale Einschübe integriert wären, die den fiktionalen Text glaubwürdiger erscheinen lassen sollen.⁴⁰ Das Dokumentarische hat nicht nur Anteil an der Fiktion und ergänzt diese, sondern umgekehrt ergänzt und belebt auch die Fiktion das Dokumentarische.⁴¹ Agnes Bidmon etwa weist auf die „Emotionalisierung des Faktischen mithilfe der Fiktion“ hin, wodurch „eine besonders nachhaltige Auseinandersetzung mit dem Text befördert“⁴² werde. Anstelle eines global fiktionalen Textes mit faktualen Einschüben ist also von einer für dokufunktionale Texte spezifischen Durchsetzung, einer permanenten Wechselwirkung von Fakt und

40 Dass *Landgericht* auf dem Titelblatt als „Roman“ bezeichnet wird, ist kein Gegenargument. Wie bereits erläutert, ist es für dokufunktionale Texte vielmehr gerade kennzeichnend, dass die Signale in Bezug auf die Intention des Autors in unterschiedliche Richtungen weisen, sich also Fiktionalitäts- neben Faktualitätssignalen finden. Dementsprechend wäre das Problem auch damit nicht zu lösen, dass der Gesamttext als faktual interpretiert würde, denn Ursula Krechels *Landgericht* ist ebenso wenig ein faktualer Text, in den nur einige fiktionale Einschübe integriert wären.

41 Vgl. dazu Ulrich Rüdenauer, der feststellt, es gelinge Krechel, „das Dokumentarische und Fiktionale im Roman auf kunstvolle Weise zu verknüpfen, zu verweben, sodass die Übergänge noch kenntlich sind, aber das Gefundene vom Erfundenen davon getragen [sic] wird und das Erfundene vom Gefundenen getragen.“ (Rüdenauer, Ulrich. „Die Archivarin des Verdrängten“. In: *Zeit online* vom 09.10.2012, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-10/buchpreis-2012-ursula-krechel> (24.03.2020)). In ähnlicher Weise spricht auch Friederike Gösweiner von einem „Ineinanderflechten von Fakt und Fiktion“ (Gösweiner: „Ein jüdischer Kohlhaas“).

42 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 430 (beide Zitate). Vgl. zur Verschränkung von Wissensvermittlung und emotionaler Anteilnahme im (insgesamt etwas anders gelagerten) Dokudrama Steinle, Matthias. „Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart“. In: *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Hg. Barbara Korte, Sylvia Paetschek. Bielefeld: transcript 2009, 147–165.

Fiktion auszugehen. Die Verschränkung von „dokumentarische[n] und fiktionale[n] Elementen, Verfahren und Strategien“⁴³, von der Christian von Tschiltschke spricht, betrifft somit nicht etwa nur einzelne Äußerungen, sondern potenziell jeden einzelnen Satz des dokufiktionalen Textes. Sowohl hinsichtlich der Charakterisierung einzelner Textpassagen als auch in Bezug auf den Umgang mit dem Gesamttext ermöglicht der Kompositionalismus also letztlich kein angemessenes Urteil über Dokufiktionen. Auch wenn er fraglos geeigneter zur Analyse dieser Texte ist als seine unmittelbaren Konkurrenten, stößt er bei der Dokufiktion doch in mehrerlei Hinsicht an seine Grenzen – ein Scheitern, das meines Erachtens ganz bewusst von Dokufiktionen provoziert wird.

3.3

Ich möchte deshalb für die dritte Option im Umgang mit dokufiktionalen Texten plädieren: Meiner Auffassung nach ist Dokufiktion als ein echter sogenannter „Grenzfall“ zu verstehen, d. h. als Textform, bei der eine nicht aufzulösende Unsicherheit darüber besteht, ob die entsprechenden Werke mit einer Fiktionalitätsintention hervorgebracht wurden oder nicht (und welchen Konventionen dementsprechend auch bei der Rezeption zu folgen wäre).⁴⁴ Aus einer fiktionalitätstheoretischen Perspektive wird der Dokufiktion die Analyse als Grenzfall am besten gerecht, weil sie die Irritation über die Gattungszugehörigkeit dieser Werke, wie sie schon aus der einleitend zitierten Rezension von Friederike Gösweiner sprach,⁴⁵ angemessen widerspiegelt: In meinen Augen ist es tatsächlich fundamental unklar, ob dokufiktionale Texte als fiktionale oder als faktuale intendiert sind und wie sie deshalb zu behandeln sind.⁴⁶ Diese Analyse als Grenz-

⁴³ von Tschiltschke: „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart“, 381.

⁴⁴ Vgl. Köppe: *Literatur und Erkenntnis*, 45, sowie Gertken/Köppe: „Fiktionalität“, 258–259. Auch Klein und Martínez besprechen eine ganze Reihe von „Borderline-Texten“ bzw. „Grenzfälle[n]“ (Klein/Martínez: „Wirklichkeitserzählungen“, 4), ohne jedoch konkret auf Dokufiktionen Bezug zu nehmen. Wichtig ist zudem, dass Dokufiktionen nicht unter die von Klein und Martínez behandelten „Wirklichkeitserzählungen“ fallen, da diese laut Klein und Martínez – ganz anders als Dokufiktionen – „nicht literarisch in einem engeren Verständnis sind, weil sie [...] keinen hohen Grad an Poetizität aufweisen“ (Klein/Martínez: „Wirklichkeitserzählungen“, 6).

⁴⁵ Vgl. Gösweiner: „Ein jüdischer Kohlhaas“. Vgl. ähnlich auch Andreas Isenschmid, der *Landgericht* als „Doppelwesen aus historischer Recherche und Roman“ bezeichnet (Isenschmid, Andreas, „Ursula Krechel. Fremd im eigenen Land“. In: *Die Zeit* vom 11.10.2012, 51).

⁴⁶ Wohlgermerkt impliziert die Akzeptanz von Grenzfällen nicht die Einführung eines dritten Bereiches zwischen fiktionalem und faktuellem Diskurs, wie ihn z. B. Marie-Laure Ryan mit den

fall scheint mir auch der Interpretation von Agnes Bidmon zu entsprechen, die dokufiktionale Texte explizit als „Grenzgänger-Texte“⁴⁷ bezeichnet und deshalb dafür plädiert, den Umgang mit ihnen auf einen „*semidokumentarischen Pakt*“⁴⁸ zu gründen, der darin besteht, „dass die Texte auf vielfältige Weise entweder andeuten oder offen anzeigen, dass sie zugleich referentiell *und* konstruktiv verfahren.“⁴⁹ Auch dieser Vorschlag trägt der Sonderstellung der Dokufiktion zwischen Fiktionalität und Faktualität Rechnung, zieht aus der Einordnung als Grenzfall jedoch eine andere Konsequenz, als ich sie abschließend vorschlagen möchte.

Wie Jan Gertken und Tilmann Köppe darlegen, gibt es grundsätzlich drei (sich wechselseitig nicht ausschließende) Möglichkeiten des Umgangs mit Grenzfällen:⁵⁰ Entweder man nimmt an, dass Grenzfälle sowohl fiktional als auch faktual sind, dass die Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Faktualität also nicht exklusiv ist. Oder man nimmt an, dass Grenzfälle weder fiktional noch faktual sind, dass die Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Faktualität also nicht vollständig ist. Oder man nimmt an, dass der Status von Grenzfällen unauflösbar vage bleibt, d. h. dass unentscheidbar ist, ob sie fiktional, faktual, beides oder keines von beidem sind. Agnes Bidmon plädiert mit der Aussage, dass dokufiktionale Texte „zugleich referentiell *und* konstruktiv verfahren“⁵¹, für die nicht-Exklusivität der Unterscheidung. Der Vorschlag eines „*semidokumen-*

„three classes: fiction, nonfiction, and ‚inbetween‘“ annimmt (Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006, 54). Grenzfälle sind kein Drittes zwischen fiktionalem und faktuellem Diskurs, sondern Fälle, in denen keine Klarheit darüber besteht, welchem der beiden Diskurse ein Text zugehört. Zugestanden wird damit also lediglich das Vorhandensein von Texten, die sich nicht eindeutig als fiktional oder faktual klassifizieren lassen.

47 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 430. Bidmon stellt darüber hinaus fest, dokufiktionales Erzählen sei „bewusst als Grenzgang zwischen Fakt und Fiktion angelegt“ (Bidmon: „Streng vertraulich!“, 423). Auch Antonius Weixler bezeichnet „Dokufiktion“ als eine „innovative[] Hybridgattung[]“ (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, hier 9).

48 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 430.

49 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 430.

50 Vgl. Gertken/Köppe: „Fiktionalität“, 259.

51 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 430. Vgl. auch Philipp Hubmann, der in Bezug auf Joachim Gaertners *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* – ein Text, den Antonius Weixler einleitend als „dokumentarische[n] Roman“ (Weixler: „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen“, 25) bezeichnet – zusammenfassend festhält: „Durch diese Verortung des Romans zwischen Dokumentation und Poesie wird augenscheinlich auch darauf verzichtet, einen bestimmten Kommunikationskanal, sei es der faktuale oder fiktionale, exklusiv zu nutzen“ (Hubmann, Philipp. „Dokumente des Amoks. Literarische Montage als narrative Authentifizierungsstrategie am Beispiel von Joachim Gaertners Roman *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!*“. In: *Authentisches*

tarischen Pakt[es]“⁵² scheint darüber hinaus auch für die Unvollständigkeit der Unterscheidung zu sprechen, wird damit doch eine dritte Kategorie zwischen Fiktionalität und Faktualität angenommen, für die offenbar eigene Konventionen gelten sollen. Auch all dies lässt sich unproblematisch in den Rahmen einer institutionellen Fiktionalitätstheorie einfügen: Gerade institutionelle Theorien sind mit der Idee vereinbar, dass für bestimmte Gattungen, Genres oder Darstellungsweisen je spezifische Praktiken der Produktion und Rezeption existieren.

Dass ich hier dennoch für die dritte Variante – und damit für die unauflösliche Vagheit – plädieren möchte, liegt nicht nur daran, dass sich (wie zuvor gezeigt) in Bezug auf viele Passagen in dokufiktionalen Texten nicht sicher entscheiden lässt, ob sie als fiktionaler und/oder faktualer Diskurs intendiert (und deshalb auch in dieser Weise zu behandeln) sind, sondern vor allem daran, dass mir die provokative Zwischenstellung dokufiktionaler Texte zwischen Fiktionalität und Faktualität als eine bewusst gewählte erscheint.⁵³ Nimmt man für dokufiktionale Texte eine eigene Sonderkategorie an, wie es ein „semidokumentarischer Pakt“ suggeriert, wäre diese bewusste Provokation, dieser bewusste Grenzlauf zwischen den Kategorien theoretisch eingehegt und den Regeln eines konventionalisierten Umgangs – in diesem Fall also denjenigen des „semidokumentarischen Paktes“ – unterworfen. Meines Erachtens läuft dies der Intention, die aus der speziellen Konstruktion und Darstellungsweise dokufiktionaler Texte spricht, jedoch gerade entgegen: Sobald die Provokation zur Konvention wird, wird sie unwirksam.

Literatur

Bidmon, Agnes. „Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows *Macht und Widerstand*“. In: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Hg. Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, 421–440.

Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Hg. Antonius Weixler. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 145–175, hier 171–172).

52 Bidmon: „Streng vertraulich!“, 430.

53 Trotzdem ist der unterschiedliche Umgang mit Dokufiktionen als Grenzfall sicher auch dem konkreten dokufiktionalen Text geschuldet, der im Fokus der Untersuchung steht. Insofern lässt es sich wohl nur von dokufiktionalem Grenzfall zu dokufiktionalem Grenzfall endgültig entscheiden, ob der Text am besten als fiktional und faktual, weder fiktional noch faktual und/oder in dieser Hinsicht unbestimmt beschrieben werden sollte. Mein Urteil bezieht sich auf die Textsorte als solche, schließt damit aber natürlich nicht aus, dass bestimmte dokufiktionale Texte möglicherweise einen anderen Schwerpunkt legen.

- Blume, Peter. *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Erich Schmidt 2004.
- Gertken, Jan/Köppe, Tilmann. „Fiktionalität“. In: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer. Berlin/New York: De Gruyter 2009, 228–266.
- Gösweiner, Friederike. „Ein jüdischer Kohlhaas. Ursula Krechels großer Roman ‚Landgericht‘ über das Schicksal eines jüdischen Exilanten, der nach Deutschland zurückkehrt und vergeblich nach Gerechtigkeit sucht“. In: *literaturkritik.de* vom 08.10.2012. <https://literaturkritik.de/public/rezension.php> (24.03.2020).
- Hahnemann, Andy. „„Footnotes are real“. Populäre Literatur als Medium der Wissensvermittlung“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen: Dokufiktion 1/2* (2006), 142–154.
- Hammelehle, Sebastian. „Deutsche-Buchpreisträgerin Ursula Krechel: Die Gerechtwertlerin“. In: *Spiegel online* vom 09.10.2012. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/danksagung-der-buchpreistraegerin-ursula-krechel-in-frankfurt-am-main-a-860202.html> (24.03.2020).
- Hubmann, Philipp. „Dokumente des Amoks. Literarische Montage als narrative Authentifizierungsstrategie am Beispiel von Joachim Gaertners Roman *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!*“. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hg. Antonius Weixler. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 145–175.
- Huck, Christian. „Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens“. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hg. Antonius Weixler. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 239–264.
- Isenschmid, Andreas. „Ursula Krechel. Fremd im eigenen Land“. In: *Die Zeit* vom 11.10.2012, 51.
- 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 2009, 1–13.
- Konrad, Eva-Maria. *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*. Münster: mentis 2014.
- Köppe, Tilmann. „Die Institution Fiktionalität“. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk, Tilmann Köppe. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 35–49.
- Köppe, Tilmann. *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*. Paderborn: mentis 2008.
- Krechel, Ursula. *Landgericht*. München: btb 2014 [2012].
- Lamarque, Peter/Olsen, Stein Haugom. *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Oxford University Press 2002 [1994].
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H.Beck 2002 [1999].
- Möller, Barbara. „Der verzweifelte Kampf des Richard Kornitzer“. In: *Die Welt* vom 30.01.2017. <https://www.welt.de/kultur/medien/article161634391/Der-verzweifelte-Kampf-des-Richard-Kornitzer.html> (07.10.2020).
- Oels, David/Porombka, Stephan/Schütz, Erhard. „DokuFiktion – Editorial“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen: Dokufiktion 1/2* (2006), 108–111.

- Platthaus, Andreas: „Ursula Krechels ‚Landgericht‘. In der Sache Kornitzer“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.10.2012. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ursula-krechels-landgericht-in-der-sache-kornitzer-11912092.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (07.10.2020).
- Picaper, Ilse. „(Re)Lectures. Sie wollte Zeugin sein. Zu Ursula Krechel, *Landgericht. Roman*“. In: *Germanica* 59 (2016), 205–212.
- Rüdenauer, Ulrich. „Die Archivarin des Verdrängten“. In: *Zeit online* vom 09.10.2012 <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-10/buchpreis-2012-ursula-krechel> (24.03.2020).
- Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006.
- 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.
- Steinle, Matthias. „Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart“. In: *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Hg. Barbara Korte, Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript 2009, 147–165.
- Tolstoi, Lew. *Anna Karenina*. Aus dem Russischen neu übersetzt und kommentiert von Rosemarie Tietze. München: Carl Hanser 2013 [1878].
- Tschiltschke, 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.
- Weber, Hermann. „Landgericht. Roman. Von Ursula Krechel“. In: *Neue juristische Wochenschrift* 66.11 (2013), 762–763.
- 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.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press 1973.
- Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017.

Antonius Weixler

Bockwurst, Bier und [REDACTED]. Zum Zusammenhang von Textschwärzungen und Authentizität

F. C. Delius' *Unsere Siemens-Welt* hat vor allem deshalb Literaturgeschichte geschrieben, weil es Prozessgeschichte geschrieben hat. Als die *Festschrift zum 125jährigen Bestehen des Hauses S.*, wie der Text im Untertitel heißt, 1972 erschien, hat der Siemens-Konzern sofort auf Unterlassung, Verkaufsstopp und Schadensersatz geklagt, und was dann nach jahrelangem Prozess über zwei Instanzen und einem Vergleich schließlich ab 1976 mit richterlicher Genehmigung publiziert werden durfte, war eine an insgesamt acht Stellen geschwärzte Version.¹ In solchen Textschwärzungen zeigt sich hier wie generell oftmals ein Eingriff einer staatlichen Instanz. Geht die Schwärzung auf Anordnung der Judikative zurück, markiert dies in der Regel eine Grenzziehung hinsichtlich der in Art. 5 des Grundgesetzes festgeschriebenen Meinungs- und Kunstfreiheit. Die Schwärzung signalisiert dann, dass die Kunstfreiheit zugunsten von (zumeist) Persönlichkeitsrechten beschnitten werden dürfe und müsse – zumindest in der richterlichen Interpretation. Auch im Prozess um *Unsere Siemens-Welt* haben die Anwälte der Klageseite damit argumentiert, dass auch ein Großkonzern über Persönlichkeitsrechte verfüge, sodass entsprechend die Kunstfreiheit in diesem Fall eingeschränkt werden müsse.² Diese Strategie war letztlich juristisch erfolgreich – wenn auch eher in mäßigem Ausmaß, wenn man die Schwärzung quantitativ bemisst – und doch zugleich ein *publicity*-Desaster für den Siemens-Konzern.

Noch öfter gehen Schwärzungen in Menge und Fallzahl auf den Eingriff der Exekutive zurück, denn ein Staat lässt sich bekanntlich nur ungern in die Karten schauen, und wenn er schon zur Veröffentlichung von Regierungsdokumenten verpflichtet wird, dann wird versucht, Staatsgeheimnisse vorher unkenntlich zu

1 Delius, F. C. *Unsere-Siemens-Welt. Eine Festschrift zum 125jährigen Bestehen des Hauses S. Erweiterte Neuauflage mit einem Anhang über den Prozeß, über die Kunst der Satire, die Menschenwürde des Konzerns, Bierpreise und den verlorenen Kredit des Hauses S. Mit einem Nachwort von Friedrich Christian Delius.* Hamburg: Rotbuch 1995.

2 Eine weitere, nicht erfolgreiche Strategie der Klageseite war sogar der Versuch zu argumentieren, dass auch ein Konzern über die in Art. 1 des Grundgesetzes geschützte Menschenwürde verfüge. Beide Instanzen im Verlauf des Verfahrens, Landgericht wie Oberlandesgericht Stuttgart, sind dieser Argumentation nicht gefolgt. Vgl. Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 216.

Andere Sparmaßnahmen seien hier als Beispiel dafür genannt, daß auch eine Weltfirma, die Milliarden-Umsätze macht, mit jedem Pfennig rechnen muß, auch wenn er von den eigenen Mitarbeitern kommt. Wenn wir beispielsweise

Wenn

wir Broschüren wie »Begegnung mit Siemens«, die wir an Besucher des Münchner Siemens-Museums kostenlos verteilen, unseren Mitarbeitern für 5,50 DM anbieten.

Letztendlich gehört auch die Kurspflege unserer Aktien zum Finanzgeschäft. Nachdem wir im April 1972 die Bankexperten und Mitglieder der Vereinigung für Finanzanalysen und Anlageberatung zu einem Informationsgespräch geladen und ihnen eine Gewinnsteigerung für 1972 und 1973 um je 10% versprochen hatten, zogen unsere Kurse sprunghaft an. Auch das Angebot unserer Optionsanleihe – für jeden Kenner ein todsicheres Geschäft – hat die Siemens-Euphorie an den Börsen und Bankschaltern Europas spürbar beeinflußt.

Abb. 1: Schwärzung in *Unsere Siemens-Welt*, 100.

machen. Ein verbreitetes Verfahren, das eigentlich auch nur dann besondere Aufmerksamkeit gewinnt, wenn etwas schiefgeht – wie das bei Pentagon-Dokumenten immer wieder der Fall ist³ oder 2017 auch beim Abschlussbericht des deutschen Geheimdienst-Untersuchungsausschusses;⁴ oder wenn die Streichungen so exzessiv ausfallen, dass von ‚Veröffentlichen‘ kaum (oder nur noch in Anführungszeichen) gesprochen werden kann. In jüngster Zeit haben für Letzteres vor allem der Muller-Report,⁵ der im April 2019 Donald Trumps vermeintliche, von Russland unterstützte Wahlkampfmanipulation offenlegen sollte, sowie Mohamedou Ould Slahis *Guantanamo-Tagebuch* (2015)⁶ für Aufsehen gesorgt.

³ Vgl. o. V. „Geschwärztes PDF-Dokument blamiert Pentagon“. In: *DerStandard.de* vom 02.06.2005. <https://www.derstandard.de/story/2034120/geschwaerztes-pdf-dokument-blamiert-pentagon> (01.03.2021).

⁴ Vgl. Meister, Andre. „Wir veröffentlichen den Abschlussbericht – ohne die Schwärzungen“. *Netzpolitik.org* vom 24.06.2017. <https://netzpolitik.org/2017/geheimdienst-untersuchungsausschuss-wir-veroeffentlichen-den-abschlussbericht-ohne-die-schwaerzungen/> (01.03.2021).

⁵ In dem insgesamt 448 Seiten umfassenden Muller-Report waren insgesamt 7,25 Prozent der Textstellen geschwärzt.

⁶ Slahi, Mohamedou Ould. *Das Guantanamo-Tagebuch [Guantánamo Diary]*. Stuttgart: Cotta 2015.

men meines Lektors noch weiß.¹¹⁹

Wie sich herausstellt, hat [REDACTED] an der [REDACTED]
[REDACTED] studiert. Sie habe, sagt sie, [REDACTED]
[REDACTED], dann aber, [REDACTED]
[REDACTED] und anschließend an der [REDACTED]
Seminare in [REDACTED] belegt, Auslands-
semester in [REDACTED] verbracht, bevor sie ins Verlags-
wesen eingestiegen ist. Jetzt arbeitet sie als Übersetzerin und
schreibt an einer Doktorarbeit über das Motiv der Unschuld im
Werk von [REDACTED].

Wir gehen wieder nach draußen, stellen uns an die Balustra-

Abb. 2: Schwärzung in *Tod in Turin*, 190.

40 Jahre nach dem Siemens-Delius-Prozess greift Jan Brandt das Verfahren der Schwärzung in seiner Autofiktion *Tod in Turin* 2015 wieder auf, und auch hier erfolgen die Schwärzungen nicht aus irgendeinem, sondern erneut aus „persönlichkeitsrechtlichen Gründen“⁷. Und doch könnte der Unterschied zwischen diesen beiden literarischen Schwärzungsfällen größer kaum sein. Zwar handelt es sich in beiden Fällen um Hybridtexte an der Schwelle von Fakt und Fiktion, doch basiert in Delius’ „Dokumentarsatire“⁸ das erkennbar in einem verfremdenden Stil Beschriebene dennoch auf Dokumenten – zumindest wurde gerade diese Faktualität des Dokumentarischen auch in der Dokumentarsatire zum zentralen Streitpunkt in der Gerichtsverhandlung –, während in Brandts Autofiktion die beschriebenen Erlebnisse vom autobiographischen Erzähler-Ich ausreichend beglaubigt (oder ausreichend fiktionalisiert) hätten werden können. Bei Delius wird die Schwärzung richterlich oktroyiert und ist fortan *conditio sine qua non* jeder Publikationsmöglichkeit, bei Brandt sind die „persönlichkeitsrechtlichen Gründe“ nur fingiert. Zudem wird die Schwärzung vor der Erstpublikation vorgenommen, ein gerichtlicher Eingriff wird damit lediglich als fiktive Möglichkeit antizipatorisch vorgeführt. Letztlich bleibt auch unklar, welche Instanz die Schwärzung bei Brandt zu verantworten hat – ein Aspekt, der gleich noch genauer zu betrachten sein wird.

⁷ Brandt, Jan. *Tod in Turin. Eine italienische Reise ohne Wiederkehr*. Köln: DuMont 2015, 5 [an dieser Stelle ohne Paginierung].

⁸ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 187 et passim.

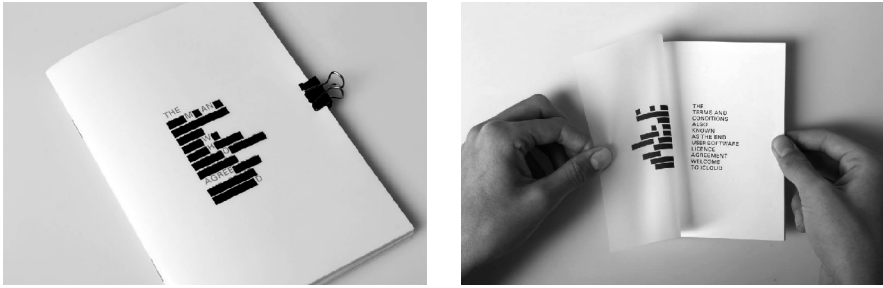


Abb. 3 und 4: Florence Meuniers *The Man Who Agreed*.

Eine gänzlich andere Spielart der Textschwärzung führt Florence Meunier 2015 mit *The Man Who Agreed* vor.⁹ Meunier nimmt sich einen dieser juristischen Texte vor, die wir alle mittlerweile in unserem digitalen Zeitalter beinahe täglich vorgelegt bekommen und wohl nahezu immer ungelesen unterschreiben und akzeptieren, hier konkret die Allgemeinen Geschäftsbedingungen des Cloud-Speicherdienstes von Apple. Meunier streicht diese Geschäftsbedingungen so zusammen, dass aus dem faktual-juristischen Kauderwelsch eine (letztlich vielleicht gar nicht so) fiktionale Kurzgeschichte entsteht.

Alle drei hier vorgestellten Beispiele lassen sich in einem weiteren Sinne als Dokufiktionen bezeichnen, da stets Dokumente mit literarischen Verfahren bearbeitet, vorgeführt oder erzeugt werden. Grundlage oder Basis einer Dokufiktion, gleichsam ihr Rohstoff oder Ausgangsmaterial, ist damit stets das Dokument (als Text oder Material) oder das Dokumentarische (als Verfahren), mit dem dann in mal mehr, mal weniger fikionalisierender Weise umgegangen oder das um fikionalisierende Verfahren ergänzt wird. In Dokufiktionen geht es „gerade um die Gleichzeitigkeit von referentiell und konstruktiv, von dokumentarischem und nicht-dokumentarischem Zugang zum verwendeten Ausgangsmaterial und -stoff.“¹⁰ In der Forschung zur Dokufiktion wird denn auch zumeist die spezifische Hybridität der Texte zwischen Dokument(ation) und Fiktion untersucht, der Textstatus der zugrundeliegenden Dokumente wird dabei allerdings oft als „[e]chtes

⁹ Meunier, Florence. *The Man Who Agreed*. Ohne Verlagsangabe 2015. Hier und im Folgenden zitiert nach: <https://blog.supertext.ch/2015/01/lesenswert-wie-aus-den-16-seitigen-icloud-agb-eine-kurzgeschichte-wurde/> (01.03.2021).

¹⁰ Bidmon, Agnes. „Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion. Formen und Funktionen dokufiktionalen Erzählens in Jugendbüchern von Dirk Reinhardt: *Edelweißpiraten* und *Train Kids*.“ In: *Fakt, Fake und Fiktion. Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2019. Hg. Gabriele von Glasenapp u. a. <http://www.gkjl.de/jahrbuch-2019-open-access/>, 63–77, hier 64.

dokumentarisches Material“¹¹ in seiner historischen Zeugenschaft¹² fraglos akzeptiert. Ziel dieses Beitrages soll sein, einige Überlegungen zu diesem Textstatus des Dokumentes anzustellen.¹³ Ein Textstatus, so soll gezeigt werden, der sich am Beispiel der Textschwärzungen ganz besonders prägnant untersuchen lässt. Denn in den eingangs vorgestellten Beispielen zeigt sich an ein und demselben Verfahren – der Schwärzung von gedrucktem Textmaterial – ein sehr unterschiedlicher Umgang mit diesem Textstatus (oder auch dem Medium) *Dokument* sowie mit dem Verfahren der *Dokumentation*. Ja, noch entscheidender scheint zu sein, dass der Status des Textes als Dokument hier je ein anderer ist, und dieser Status hängt wiederum wesentlich mit dem Verfahren der Schwärzung zusammen. Um dies zu untersuchen, sind zunächst einige Überlegungen zum Zusammenhang von Autorisierung, Authentifizierung und dem Dokumentenstatus anzustellen, bevor die drei eingangs skizzierten Beispiele noch einmal näher untersucht werden.

1 Das Dokumentarische am Dokument: zum Verhältnis von Authentizität und Dokument

Sowohl der Textstatus als auch das Verfahren der Dokumentation sind für die Gattung Dokufiktion deshalb so zentral, weil an ihnen als Bezugspunkt oder Beglaubigungsgegenstand die Wahrhaftigkeit, die Originalität oder – was zumeist dasselbe meint – die Authentizität der fiktiven und/oder fiktionalen Anteile der dokufiktionalen Erzählungen verbürgt oder autorisiert werden müssen. Dabei wird der Status eines Dokumentes als Dokument meist nicht hinterfragt, sondern oftmals als selbstverständlich vorausgesetzt und auch in der Rezeption tendenziell kritiklos akzeptiert. Das liegt daran, dass Dokumente Schriftstücke oder Objekte mit außergewöhnlicher Wirkmächtigkeit sind. Da sie in Dokufiktionen zumeist die

11 Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017, 45.

12 Assmann, Aleida. „Vier Grundtypen von Zeugenschaft“. In: *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Hg. Fritz Bauer Institut. Frankfurt a. M.: Campus 2007, 33–51, hier 39. Vgl. dazu auch Bidmon: „Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion“, 68.

13 Bei Wiegandt findet sich ein Kapitel, das sich mit der „Bestimmung des Dokumentbegriffs“ beschäftigt und diesen vor allem etymologisch erläutert. Er konstatiert aber auch, dass Dokumente „keineswegs die Tatsachen selbst [bedeuten], vielmehr scheinen sie als Darstellungen im literarischen Kontext auf die faktuale Wirklichkeit zu verweisen.“ Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 18.

Funktion haben, die fiktionalen Erzählelemente zu beglaubigen, soll mittels der Präsentation von Dokumenten oder dem ausgestellten Verfahren der Dokumentation die gesamte Erzählung trotz ihrer Hybridität zwischen Fakt und Fiktion in der Rezeption authentisch wirken. Das Verhältnis von Dokument, Autorität und Authentizität ist aber mitnichten so einfach und schon gar nicht so kausal und/oder chronologisch zu verstehen wie hier gerade beschrieben. Ihr Verhältnis ist vielmehr ausgesprochen kompliziert und gleicht eher der Geschichte von der Henne und dem Ei. Das ist schon in der Begriffsgeschichte so: ‚Authentizität‘ entsteht als Konzept historisch durch eine Institution oder Person, die über die Autorität verfügt, ein Dokument authentifizieren zu können.¹⁴ Klassisch ist dies etwa der Fall, wenn die Kirche die eine richtige Bibelauslegung als kanonisch autorisiert und damit authentifiziert. Sichtbarer Ausweis dieses Prozesses ist die fast schon sprichwörtliche Kombination aus Amt und Siegel (oder Stempel). Auch die Autor-schaft ist etymologisch eng an Autorität und Authentizität gebunden: lat. *auctor* bezeichnet die*denjenigen, die/der *auctoritas* besitzt, d. h. eine Person oder Institution, die etwas autorisieren und authentisieren kann;¹⁵ historisch waren das eben diejenigen Personen, die über ein Siegel verfügten. Im amtlichen Siegel lebt dieser Autoritätsaspekt bis heute fort: Ein Siegel autorisiert eine Person, aus einem normalen Blatt Papier ein offizielles Dokument machen zu können. So wie ein Dokument also der autorisierenden und authentifizierenden Bestätigung bedarf, wird umgekehrt – so könnte man diese historische Kernkonstellation interpretieren – eine gewöhnliche Person (oder Institution) erst dadurch zu einer Autorität, wenn sie über die Macht und Ausstattung verfügt, etwas dokumentieren und authentifizieren zu können. Wenn wir diesen Prozess aber als einen derartig sich selbst erzeugenden, also als einen im besten Sinne autopoietischen Effekt verstehen, hat dies wiederum Folgen für die sowohl theoretische als auch analytische Betrachtung von Dokumenten und von der auf diesen Dokumenten basierenden Erzählform der Dokufiktion.

Damit lassen sich in der Systematik der Begriffe bzw. Phänomene ‚Dokument‘ und ‚Authentizität‘ einige Strukturanalogien erkennen. An anderer Stelle wurde bereits versucht ausführlicher darzulegen, dass es Authentizität in einem essen-

¹⁴ Vgl. Röttgers, Kurt/Fabian, Reinhard. „Authentisch“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, Bd. I, Sp. 691–692, hier 691.

¹⁵ Aus dem Lateinischen *auctoritas* wird beispielsweise das Adjektiv *authenticus*. Vgl. Röttgers/Fabian: „Authentisch“, 691, und Martínez, Matías. „Zur Einführung. Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust“. In: *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Hg. Matías Martínez. Bielefeld: Aisthesis 2004, 7–21, hier 12.

zialistischen Sinne nicht gibt, dass lediglich durch bestimmte Erzählverfahren angeregt werden kann, einem Text, einem Bild oder einem anderen medialen Zeichenträger in der Rezeption die Qualität der Authentizität zuzuschreiben.¹⁶ Im Folgenden soll in diesem Beitrag gezeigt werden, dass Gleiches auch für Dokumente gilt, dass es also auch Dokumente als authentische Zeugnisse von realen Ereignissen in einem essenzialistischen Sinne nicht gibt, sondern dass sie gleichsam erst als solche produziert – oder konstruktivistisch formuliert – konstruiert werden müssen. Die eingangs genannten und in der zweiten Hälfte dieses Beitrages noch einmal näher zu betrachtenden Schwärzungsverfahren dienen dabei als Beispiele für drei unterschiedliche Verfahren einer solchen Konstruktion.

Bevor dies näher betrachtet wird, sei noch eine etwas grundsätzlichere Bemerkung zur erzähltheoretischen Einordnung der Dokufiktion als Hybridgattung zwischen fiktionalem und faktuaalem Erzählen vorangestellt: Generell spielt die Authentifizierung der Darstellung selbstredend in allen Formen des faktualen Erzählens eine zentrale Rolle. Grundsätzlich gilt: Wenn wir faktuaalem Erzählen glauben, d. h. wenn wir den genannten Fakten in der Rezeption Authentizität zuschreiben, bedeutet das nichts anderes, als dass die Beglaubigung/Autorisierung der genannten Daten (Ereignisse) funktioniert hat und diese von den Rezipient*innen als reale Fakten rezipiert werden.¹⁷ Das ist der ‚referenzielle Pakt‘ (oder faktuale Pakt). Unterm Strich heißt das ja nichts anderes, als dass bei aller Wahrscheinlichkeit der Referenz die abschließende Zuschreibung eines Textes zu einer faktualen Gattung letztlich nur aus einer *Behauptung* des Textes gefolgert werden kann. Einer Behauptung kann man aber auch misstrauen. Der ‚referenzielle Pakt‘ beruht also nicht nur auf einer Referenzbehauptung im Text, sondern auch

¹⁶ 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.

¹⁷ Vgl. Martínez: „Zur Einführung“, 7–21; vgl in diesem Zusammenhang auch Knaller, Susanne. „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“. In: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Hg. Susanne Knaller, Harro Müller. München/Paderborn: Fink 2006, 17–35; Knaller, Susanne. *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg: Winter 2007. Für die Autobiografie hat das auch schon Philippe Lejeune erkannt, dessen „autobiographischer Pakt“ illokutionstechnisch v. a. ein „referentieller Pakt“ ist, in dem die*der Autor*in die Referenz autorisiert und die Rezipient*innen diesem Referenzverhältnis glauben. Frank Zipfel weist entsprechend darauf hin, dass der autobiographische Pakt damit nur eine andere Formulierung für die grundlegende Regel faktualen Erzählens bzw. „die allgemeinen Referenzregeln der Sprache“ ist, d. h. den Behauptungsregeln Glauben zu schenken, wie sie John R. Searle oder den Kommunikationsregeln wie sie Paul Grice „ausformuliert haben“. Zipfel, Frank. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ In: *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer. Berlin/New York: De Gruyter 2009, 287–314, hier 288.

auf der *Bereitschaft* der Leser*innen, dieser diskursiven, rhetorischen Behauptung Glauben zu schenken. In diesen vorangehenden Beschreibungen wurde bewusst neutral formuliert im Hinblick auf die Instanz, die diese Autorisierung vornimmt. In den allermeisten Fällen ist für die Autorisierung die Autorinstanz zuständig. Mit anderen Worten: Wenn wir faktuellem Erzählen Glauben schenken und die Fakten als authentisch rezipieren, dann bedeutet das in der Regel nichts anderes, als dass die Autorisierung der genannten Daten durch die Autorinstanz funktioniert hat.¹⁸ Doch die Autorinstanz ist nicht der einzige Bezugspunkt einer Autorisierung und Authentifizierung. Gerade im dokumentarischen wie im dokufiktionalen Erzählen wird der referenzielle Pakt in bedeutsamem Ausmaß durch die Authentizität und Autorität erzeugt, die wir historischen Objekten oder Dokumenten zuschreiben – ein Phänomen, das entsprechend einmal als „Objektauthentizität“ und einmal als „Referenzauthentizität“ benannt wurde.¹⁹

Um im Folgenden den Versuch zu unternehmen, diese etwas ‚naïve‘ (durchaus im Schiller’schen Sinne) Vorstellung von authentischen Dokumenten näher zu betrachten, wollen wir zu Beginn (und probenhalber) eine radikalkonstruktivistische Position einnehmen: Als Ausgangspunkt soll die Vorstellung dienen, dass kein Dokument *per se* ein authentisches Dokument sein kann. Jedes Dokument bedarf der Autorisierung durch eine zur Autorisierung befähigte Instanz, erst durch vorausgehende Verfahren der Autorisierung bzw. Authentifizierung erhalten Dokumente ihren Status, erst dadurch unterscheiden sie sich von einem gewöhnlichen Blatt Papier. Selbst ein archäologisches Fundstück, das, so mag ein Einwand lauten, durchaus über eine ontologische oder ontische Qualität des Authentischen verfügt, hat diese Qualität nicht an und für sich. Auch solchen Fundstücken können wir diese Qualität in der Rezeption erst dann zuschreiben, wenn ihr Status als Dokument (bzw. archäologisches Fundstück aus einer bestimmten Epoche) durch empirische Methoden nachgewiesen und durch entsprechende Instanzen, die über solche Messmethoden verfügen und die Autorität besitzen, diese Methoden auch korrekt anzuwenden, bestätigt wurde. Am Ende bedarf es also immer eines Sigels, das aus einem gewöhnlichen Fundstück oder einem herkömmlichen Blatt Papier ein Dokument mit Referenzauthentizität macht.

Gleiches gilt für das Hochwertphänomen der Authentizität generell, sodass sich, wie erwähnt, einige Strukturanalogien beobachten lassen. Authentizität gibt es nicht, es ist weder eine ontologische noch eine ontische Qualität; es gibt nur narrative bzw. diskursive Verfahren, die anregen können, dass wir in der

¹⁸ Vgl. Martínez: „Zur Einführung“.

¹⁹ Vgl. Weixler: „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen“, 17–22; Knaller: *Ein Wort aus der Fremde*, 8–22.

Rezeption einem Text, einer Person etc. Authentizität zuschreiben, also einen Authentizitätspakt schließen. Für dieses Rezeptionsphänomen wurde, wie bereits erwähnt, an anderer Stelle und etwas ausführlicher eine Differenzierung von Authentizitätsbegriffen vorgeschlagen; diese Differenzierung lässt sich wiederum (nicht gänzlich, aber doch) einigermaßen strukturanalog (und ist dann ahistorisch und vor allem systematisch zu verstehen) auf den Dokumentenstatus übertragen. Differenzieren lassen sich demnach erstens eine tendenziell vor-moderne oder alltagssprachliche Vorstellung einer *referenziellen Authentizität der Zuweisung*, zweitens eine tendenziell moderne Vorstellung einer *relationalen Authentizität der ‚Erschreibung‘* und drittens postmoderne Verfahren einer *relationalen Authentizität der Zuschreibung*. Formelhaft lässt sich dies wie folgt darstellen:

referenzielle Authentizität der Zuweisung	$T = W$
relationale Authentizität der ‚Erschreibung‘	$T \rightarrow W$
relationale Authentizität der Zuschreibung	$T \neq W$

Die erste Form entspricht der auch heute noch gültigen umgangssprachlichen Bedeutung, bei der eine direkte Verbindung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem angenommen wird. In der Formel steht das T somit für ‚Text‘, das W kann wiederum für ‚Welt‘, ‚Wirklichkeit‘ oder ‚Wahrheit‘ stehen, das =-Zeichen steht für Referenz. Anders formuliert: Bei einer referenziellen Zuweisung (oder „Referenz-authentizität“) wird einem sprachlichen Zeichen die ontologische Qualität eines Objektes zugewiesen. Bei der zweiten Form wird zwar bereits erkannt, dass es sich bei der Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant immer um eine mediale Relation handelt, eine direkte Referenzverbindung also nicht möglich ist, aber immer noch angenommen wird, dass diese Relation relativ unproblematisch herzustellen, d. h. zu ‚erschreiben‘ ist (in der Formel durch den Pfeil symbolisiert). In der dritten Variante, welche die ersten beiden Konzepte hinterfragt, wird Authentizität als ein Phänomen verstanden, das lediglich durch Verfahren der Produktion und/oder Narration angeregt werden kann, indem einer medialen Kommunikation in der Rezeption das Prädikat ‚authentisch‘ zugeschrieben wird.²⁰ Mit diesen Authentizitätstypen ist keine historische Entwicklung beschrieben; die drei Konzepte lösen einander nicht ab, sondern sind alle auch heute noch in Gebrauch. In der umgangssprachlichen Verwendung des Begriffs findet sich etwa nach wie vor die Vorstellung der referenziellen Zuweisung. Referenzielle Authentizität ist damit

²⁰ Vgl. Weixler: „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen“. Findet also bereits in der zweiten Form eine Verschiebung vom Inhalt zur Darstellung statt, verschiebt sich dies in der dritten noch weiter in die Rezeption.

ein Phänomen, das relativ unverändert durch die Postmoderne hindurchgewandert ist, wohingegen das relationale Zuschreibungsphänomen Authentizität ein die Bedingungen der Postmoderne reflektierendes Phänomen darstellt.²¹ Dahinter steckt die durchaus intrikate Wirkmächtigkeit des Authentischen: So kann uns in der heutigen massenmedialen Kommunikation das Phänomen eigentlich nur in der letzten Variante begegnen, allerdings schreiben wir im Rezeptionsprozess den Gegenständen dann aber die Qualität der referenziellen Authentizität zu.

Um diese Differenzierung nun auf Dokufiktion im Allgemeinen und den Dokumentenstatus im Besonderen anzuwenden, können wir in einem ersten Schritt zunächst das „T“ für ‚Text‘ durch ein „D“ für ‚Dokument‘ ersetzen. Natürlich kann man Texte und Dokumente nicht einfach gleichsetzen bzw. das eine durch das andere ersetzen, es gibt ja auch faktuale Texte, die aus Dokumenten zitieren.²² Es soll im Folgenden aber vor allem um dokufiktionale Texte gehen, die die Dokumente in ihrer Materialität zeigen. Im Bewusstsein der jeder Formel zwangsläufig inhärenten Gefahren der Simplifizierung lässt sich das obige Schema dann wie folgt auf Dokumente übertragen:

referenzielle Authentizität:	D = W
relationale Authentizität der Erschreibung:	D → W
relationale Authentizität der Zuschreibung:	D ≠ W

21 Damit wird hier explizit eine Gegenposition zu Stimmen eingenommen, die in der gegenwärtigen Konjunktur des Authentizitätsbegriffes das Ende der Postmoderne zu erkennen glauben. Als Epochenwende gilt diesen Positionen der Terroranschlag vom 11. September, etwa für Ulla Haselstein, Andrew Gross und MaryAnn Snyder-Körber, die resümieren: „The attacks seemed to be authentic in a way, that postmodernism denied.“ (Haselstein, Ulla/Gross, Andrew S./Snyder-Körber, MaryAnn. „Introduction: Returns of the Real“. In: *The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real*. Hg. Ulla Haselstein, Andrew S. Gross, MaryAnn Snyder-Körber. Heidelberg: Winter 2010, 9–32, hier 15). Auch Wolfgang Funk und Lucia Krämer verstehen Authentizität als einen „Schlüsselbegriff nach-postmodernen Denkens und Fühlens“ (Funk, Wolfgang/Krämer, Lucia. „Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion“. In: *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Hg. Wolfgang Funk, Lucia Krämer. Bielefeld: transcript 2011, 7–24, hier 7). Als prominente Gegenstimme ist demgegenüber Jean Baudrillard anzuführen, der 9/11 v. a. als symbolisches Bildereignis versteht: „Wie steht es aber um das reale Ereignis, wenn überall das Bild, die Fiktion, das Virtuelle die Realität prägen? [...] Doch übertrifft die Realität wirklich die Fiktion? Wenn dies der Fall zu sein scheint, dann nur deshalb, weil die Realität die Energie der Fiktion absorbiert hat und selbst zur Fiktion geworden ist.“ Baudrillard, Jean. „Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes“. In: *Der Geist des Terrorismus*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Pöschel Verlag 2002, 11–35, hier 30.

22 Vgl. zur Differenzierung von Dokument und Text auch Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 16–20.

Mit diesem Schema kann folglich die Wirkmächtigkeit von Dokumenten (nicht nur) im dokufiktionalen Erzählen erklärt werden: Die umgangssprachliche Wirkung von Dokumenten liegt darin, dass sich in ihnen eine unmittelbare empirisch-ontologische Referenzialität auf die Welt/Wirklichkeit ausdrückt, wie dies archäologischen Fundstücken auch zu eigen ist – insofern ist die oben probenhalber angeführte, radikalkonstruktivistische Position hiermit schon wieder zurückzunehmen. Wichtig an dieser Übersicht erscheint überdies die Verbindung mit der mittleren Formel, mit der die Einsicht ausgedrückt wird, dass Dokumente selbstredend durchaus Beweiskraft besitzen, dass Dokumente aber erst durch einen Prozess der ‚Erschreibung‘ bzw. Autorisierung oder Authentifizierung zu einem Dokument gemacht werden müssen. In einer erweiterten Formel ließe sich dies auch als $D \leftarrow A \rightarrow W$ darstellen. Wenn archäologischen Fundstücken beispielsweise eine referenzauthentische Qualität zugeschrieben wird, so wird oftmals vergessen, dass es für die Erlangung dieser Qualität einer Autorisierung gemäß dieser mittleren Formel bedarf. In der relationalen Form des dokufiktionalen Erzählens werden eine oder beide Seiten dieser Formel sodann als nicht unproblematisch ausgestellt, d. h. es wird die Unmöglichkeit einer ‚reinen‘ Referenzauthentizität eines Dokumentes und/oder der medialen Kommunikationsform thematisiert.

Wenn medialen Kommunikationsformen heute generell misstraut wird, bedeutet das nichts anderes, als dass wir uns bewusst sind, dass es in medialen Kommunikationsformen keine Referenzauthentizität geben kann. Zuschreibung bedeutet dann, dass durch eine kontextuelle, meist eben *narrative* ‚Konstruktion‘ eine *Zuschreibung* des Qualitätsmerkmals Authentizität angeregt werden muss. Eine sehr wirksame Möglichkeit, eine solche Zuschreibung herzustellen, besteht darin, gerade die Unmöglichkeit von herkömmlicher Authentizität selbstreflexiv zu thematisieren. Christian Huck umschreibt diesen Aspekt wie folgt: „Authentifizierung [kann] jetzt nur noch durch den selbstreflexiven Bruch mit Authentifizierungsregeln erreicht werden“.²³ Solche selbstreflexiven Formen lassen sich entsprechend auch als meta-authentisches Erzählen bezeichnen. Auf das dokufiktionale Erzählen übertragen kann dies wiederum erklären, warum ein „semidokumentarischer Vertrag“²⁴ authentischer wirken kann als eine ‚reine‘ Dokumentation. Um eine solche Metaauthentizität herzustellen, stellen viele Erzählungen eine Abweichung von der Norm des herkömmlichen authentischen Erzählens aus. Mit Huck lassen sich solche Normabweichungen allerdings als „falscher Umkehrschluss“ beschreiben:

²³ Huck, Christian. „Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens“. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hg. Antonius Weixler. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 239–264.

²⁴ Bidmon: „Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion“, 69 [i. O. mit Herv.].

Indem diese Differenz zu den als verfälschend angesehenen Massenmedien hervorgehoben wird, soll dem Zuschauer folgender Umkehrschluss nahegelegt werden: Wenn die Verfahren der Massenmedien angewendet werden, dann wird verfälscht und verstellt. Ergo: Wenn die Verfahren der Massenmedien nicht angewendet werden, dann wird nicht verfälscht und nicht verstellt.²⁵

Mit anderen Worten: Wenn gezeigt wird, was sonst nicht gezeigt wird, dann wird scheinbar „alles gezeigt“. Dies wiederum ist ja genau das, was Dokufiktionen von herkömmlichem faktualen Erzählen unterscheidet. Indem fiktionalisierende Erzählverfahren verwendet werden und indem diese als solche auch explizit ausgestellt werden, um damit auf die Unmöglichkeit einer rein referenziellen Authentizität hinzuweisen, werden die Rezipient*innen zugleich für diese Unmöglichkeit besonders sensibilisiert. In vielen dokufiktionalen Erzählformaten werden daher Dokumente einerseits in ihrer Materialität vorgeführt, andererseits dabei selten bloß ‚naiv‘ präsentiert. Das in Reenactments Dargestellte, wie sie sich in filmischen Dokufiktionen praktisch immer finden, wird beispielsweise durch die gezeigten Dokumente beglaubigt und autorisiert, zugleich werden aber eben nicht nur die Dokumente alleine gezeigt, sondern es wird auf die emotional stärker wirkenden Reenactments zurückgegriffen. Darüber hinaus wird nicht selten durch erzählerische Verfahren explizit vorgeführt, warum es sich bei den Dokumenten überhaupt um Texte mit einem solchen Status handelt. Die Vorführung des Dokumentenstatus in seiner Materialität zeigt sich an Textschwärzungen aber ganz besonders intrikat, wie nun im zweiten Teil dieses Beitrages gezeigt werden soll.

2 Der Fall Delius oder das Persönlichkeitsrecht eines Großkonzerns

Die Ehre eines deutschen Großkonzerns wird an drei Dingen verteidigt: an Bockwurst, Bier und Auschwitz. So könnte man, natürlich etwas verkürzend und polemisch, die Prozessgeschichte um Delius' *Unsere Siemens-Welt* aus einer Zeit, als die Bücher noch geholfen haben, zusammenfassen. In diesem Fall wollte Siemens durch Klage auf Unterlassung die Veröffentlichung des gesamten Buches verhindern. Zur Strategie des Konzerns und seiner Anwälte gehörte es dabei unter anderem, dass der bis dato noch relativ unbekannte Autor und der relativ kleine Rotbuch Verlag schlichtweg durch die Verfahrenskosten finanziell ruiniert und so zum Einlenken gezwungen werden sollten. Als diese Strategie nicht verfiel, lief

²⁵ Huck: „Authentizität im Dokumentarfilm“, 251.

das Verfahren letztlich darauf hinaus, dass die Behauptungen zur historischen Entwicklung des Siemens-Konzerts vom Gericht auf ihre Richtigkeit hin überprüft wurden, bzw. genauer: Autor und Verlag deren Richtigkeit nachweisen mussten. Geschwärzt werden mussten dann in der Neuauflage von 1976 jene Passagen, die Delius nicht mit Dokumenten belegen konnte.

Doch der Reihe nach. Um zu verstehen, was der Prozess und der diesen abschließende Vergleich mit dem Text gemacht haben, müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, wie der Status der satirischen Festschrift vor Beginn des Gerichtsverfahrens zu bewerten ist. *Unsere Siemens-Welt* ist als „Dokumentarsatire“ die Parodie einer Festschrift – man könnte auch sagen: ein als Eloge verkleidetes Pasquill – und als solche zweifelsohne ein bedeutendes Beispiel der dokumentarischen Literatur der 1970er Jahre, eine Strömung, die eine wichtige Vorläuferin der zeitgenössischen dokufiktionalen Literatur ist, von der letztere aber üblicherweise auch aufgrund ihres deutlich stärkeren hybriden Status abgegrenzt wird.²⁶ Müssen die in einer Satire präsentierten Daten damit aber stets auch belegbare Fakten sein? Delius nimmt im mit „Zum Geleit“ überschriebenen Vorwort zur ersten Auflage für sich in Anspruch, „keine Zahl, kein Faktum, keinen Vorgang erfunden“²⁷ zu haben. Nach der Klage von Siemens muss er diesen Referenzcharakter des Textes in einem veränderten Vorwort wie folgt relativieren:

Das vorliegende Buch ist weder von der Siemens AG autorisiert noch in ihrer Verantwortung geschrieben. Es handelt sich vielmehr um einen freiwilligen Festbeitrag eines freien Siemens-Forschers zum 125jährigen Bestehen dieses Unternehmens. Natürlich kann dieses Buch die Vorteile einer autorisierten Schrift des Hauses Siemens weder bieten noch ersetzen. [...] Zahlen, Fakten, Vorgänge wurden entsprechend dem satirischen Charakter der Schrift zum Teil erfunden, zum Teil aus Veröffentlichungen wörtlich oder in veränderter Form übernommen.²⁸

Nach Beendigung des Gerichtsverfahrens kann Delius 1976 ein zweites Vorwort voranstellen, um die im ersten Geleitwort vorgenommene Einschränkung wieder zu kassieren. Nachdem dort zunächst beschrieben wird, dass der Passus von den zum Teil erfundenen „Zahlen, Fakten, Vorgängen“ nur auf den Druck der Siemens-Anwälte zurückgeht, heißt es sodann:

Damit der Leser nicht den gleichen Mißverständnissen [wie die Verantwortlichen im Hause Siemens] erliegt, erklärt der Verfasser hier noch einmal: Das diesem Buch zugrundeliegende Material war so reichhaltig, daß der Verfasser nicht jede der Tausende von Einzelinforma-

²⁶ Vgl. Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 64–70.

²⁷ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 201.

²⁸ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 9–10.

tionen auf ihre Richtigkeit überprüfen konnte, andererseits auch nicht genötigt war, irgendwelche Zahlen, Fakten oder Vorgänge zu erfinden.²⁹

Beide Vorworte sind je für sich bemerkenswert: Das erste Vorwort würde in letzter Konsequenz bedeuten, dass durch das Eingeständnis, dass Teile erfunden sind, der Referenzcharakter des gesamten Textes in Frage gestellt wird, dass also auch die auf Dokumenten basierenden Fakten in ihrem Geltungsanspruch relativiert würden. Das zweite Vorwort reklamiert dann wiederum, dass es sich letztlich um einen faktualen Text handelt, trotz aller satirischen Verfremdungseffekte. In beiden Fällen wird die Hybridität der Dokumentarsatire negiert.

Auch das Gericht negierte die Hybridität des Textes und nahm im Verlauf des Verfahrens eine Trennung in satirische und dokumentarische Textpassagen vor. Diese Trennung des Textes kritisiert Delius als eine „Scheinlogik“ des Gerichtes, die zudem auch der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichtes widerspreche, so der Autor in der ausführlichen Dokumentation des Gerichtsverfahrens, das der Neuauflage des Rotbuch Verlages von 1995 nachgestellt ist.³⁰ In der Praxis des Verfahrens führte dies dazu, dass zunächst jeder Satz und jede Behauptung danach bewertet wurde,

ob sie Tatsachenbehauptungen oder Satiren sind. Wenn ironische oder satirische Wendungen und vor allem keine Zahlen vorliegen, gilt die Behauptung als satirisch, damit als Kunst. Wenn ‚lediglich‘ Fakten oder präzise Angaben vermittelt werden, gilt das als Tatsachenbehauptung.³¹

Letztlich interpretierte das Gericht die satirischen Passagen damit als rein fiktionale Textabschnitte, die Tatsachenbehauptungen als faktuale. Von den von Delius grob geschätzten rund „4000 Zahlen, Fakten- und Datendetails“ des Buches wurden von den Siemens-Anwälten „19 angeblich falsche Sätze, Halbsätze, Wörter oder Prozentzahlen“ identifiziert;³² sprich, vor Gericht wurde am Ende lediglich die Faktenwahrheit dieser 19 Textstellen verhandelt.

An dieser Stelle sei ein etwas grundlegenderer erzähltheoretischer Exkurs angeführt: Generell unterscheidet die Erzähltheorie bekanntlich die beiden Ebenen des Geltungsanspruches bzw. des „pragmatischen Status“³³ eines Textes, der entweder faktual oder fiktional und ausschließlich aus paratextuellen Informatio-

²⁹ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 11.

³⁰ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 175–252, hierzu insbesondere 202.

³¹ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 201–202.

³² Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 206.

³³ Martínez, Matías/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H.Beck 2019, 16.

nen zu entnehmen ist, vom ontologischen Status des dargestellten Inhaltes, der entweder fiktiv oder real ist. Matías Martínez und Michael Scheffel verwenden in diesem Zusammenhang in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* für faktual bezeichnenderweise auch das Synonym „authentisch“.³⁴ So wichtig und grundlegend diese Differenzierung ist, so wenig sagt sie doch über den Status eines Textzitates, eines Papierblattes, eines Filmausschnittes oder einer Audioaufnahme *als Dokument* aus. Wenn in einem faktualen Text ausschließlich von realen Fakten berichtet wird, heißt dies noch lange nicht, dass uns auch historische authentische Dokumente präsentiert werden. *Unsere Siemens-Welt* kommt etwa durchgehend ohne Fußnoten oder explizite Verweise auf Dokumente oder andere Quellen aus. Während der Nachweis durch Dokumente in historiographischen Texten zum Beispiel eine grundlegende Arbeits- und Beweismethode ist, müssen wir den Behauptungen von Texten in Autobiografien oder Dokumentationen in der Regel eher Glauben schenken (oder genauer: uns mit der Autorisierung durch die Autorinstanz begnügen), da in letzteren der Darstellungsmodus nicht der des Beweises, sondern eher der des narrativen Nacherzählens oder Behauptens ist. W. G. Sebald zum Beispiel führt in seinem Werk diesen naiven Dokumentenglauben an der Nase herum, wenn die in seinen Texten eingebauten historischen fotografischen Dokumente gerade nicht das zeigen, was im Text behauptet wird, das sie belegen.³⁵

Je nachdem, ob man das ‚Doku‘ im Kompositum Dokufiktion als *genetivus subjectivus* oder *objectivus* meint, kann damit die Verwendung von Dokumenten in fikionalisierenden Erzählformen oder das Darstellungsverfahren des Dokumentarischen als Unterbegriff des faktualen Erzählens gemeint sein. Da der Dokumentenbegriff hierbei wesentlich ein Aspekt der medienmateriellen Ebene zu sein scheint, kann man auch von der Dichotomie zwischen *authentischem Dokument* vs. *vermittelndem Diskurs* (oder kurz Dokument vs. Diskurs) sprechen. Um in diese Dichotomie sodann noch die ‚Fiktion‘ zu integrieren, mag die Typologie von Christian Klein und Matías Martínez helfen, die in ihrem Sammelband *Wirklichkeitserzählungen* vier mögliche Grenzfälle zwischen Fiktivität und Fiktionalität unterscheiden: neben faktualen Erzählungen mit fikionalisierenden Erzählverfahren und faktualen Erzählungen mit fiktiven Inhalten sind das noch fiktionale Erzählungen mit faktualen Inhalten und fiktionale Erzählungen mit faktuellem Redemodus.³⁶ Alle vier Formen können somit noch weiter danach unterschieden werden, ob in ihnen die Inhalte mit authentischem Medienmaterial – also mit Do-

³⁴ Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 16.

³⁵ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Bernd Stiegler in diesem Band.

³⁶ Klein, Christian/Martínez, Matías. „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen*

kumenten, Bildern, Filmen, Audioausschnitten, etc. – oder lediglich inhaltlich, d. h. diskursiv vermittelt präsentiert werden. Lediglich im zweiten Fall ist eine solche weitere Unterscheidung nicht ohne Weiteres notwendig.

Um damit auf ‚unseren‘ Fall Delius zurückzukommen: *Unsere Siemens-Welt* ist ein Text, der über keine paratextuelle Gattungskennzeichnung verfügt, sich im Untertitel aber als Festschrift auszeichnet. Da *Unsere Siemens-Welt* der dokumentarischen Literatur der 1970er Jahre zuzurechnen ist, sind die Fiktionsmarker etwas schwächer ausgeprägt, als dies tendenziell in zeitgenössischen Dokufiktionen zu beobachten ist, aber im durchweg ironisierenden Stil des panegyrischen *genus grande* sind sie dennoch deutlich erkennbar. Im Schema von Klein/Martínez ist *Unsere Siemens-Welt* damit eine faktuale Erzählung mit fikionalisierenden Erzählverfahren, die den faktual-authentischen Inhalt diskursiv vermittelt. Oder noch grundsätzlicher: Während auf „der Ebene der *histoire* [...] real verbürgte[] Ereignisse[], Konstellationen oder Personen“ beschrieben werden, finden sich die „fiktionalen Darstellungsweisen“ vor allem auf der *discours*-Ebene³⁷ – in dieser Hinsicht zeitgenössischen Dokufiktionen sehr ähnlich. Wobei diese Kennzeichnung eben nur bis zur Gerichtsverhandlung zutrifft. Ab der Auflage von 1976 ändert sich mit der gerichtlich angeordneten Schwärzung einiger kurzer Passagen zwar nicht der Geltungsanspruch und auch nicht der ontologische Status des Beschriebenen, sehr wohl aber der Dokumentenstatus des Textes.

Von den 19 ‚vor Gericht stehenden‘ Textstellen seien an dieser Stelle lediglich zwei näher betrachtet, die aber gleichsam exemplarisch die Frontstellung der beiden Parteien zeigen. Denn der Siemens-Delius-Prozess ist ein sehr zeitgebundenes Phänomen und nur vor dem Hintergrund des bundesrepublikanischen Klassenkampfes zwischen links-aktivistischer Dokumentarliteratur und der auf einer strengen Hierarchie basierenden kapitalistisch-patriarchalen Unternehmenskultur der 1970er zu verstehen. So scheint Siemens vor allem deshalb Klage gegen Delius’ Buch eingereicht zu haben, weil man erstens Schaden für die „Haus‘-Ideologie“ bzw. die von oben gesteuerte interne Unternehmens- und Arbeiterkommunikation sowie zweitens generell einen Image-Verlust fürchtete.³⁸

nicht-literarischen Erzählens. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009, 1–13, hier 4–5 [i. O. mit Herv.].

³⁷ Diese Konstellation sei ein Kernmerkmal von Dokufiktion, so Bidmon: „Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion“, 64.

³⁸ So auch Delius in der Dokumentation des Verfahrens, wobei er noch als zwei weitere von insgesamt vier Gründen für die Klage anführt, dass sich führende Siemens-Manager sowie Teile der Siemens-Familie persönlich beleidigt fühlten und Delius schließlich auch darüber spekuliert, dass die Cheffriege schlicht ein Exempel an ihm statuiert sehen wollte. Vgl. Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 186–187.

Unter den am Ende geschwärzten Stellen finden sich denn auch solche, die auf den ersten Blick denkbar banal erscheinen (vgl. Abb. 1, die Schwärzungen sind hier im Zitat durch graue Balken kenntlich gemacht):

Andere Sparmaßnahmen seien hier als Beispiel dafür genannt, daß auch eine Weltfirma, die Milliarden-Umsätze macht, mit jedem Pfennig rechnen muß, auch wenn er von den eigenen Mitarbeitern kommt. Wenn wir beispielsweise nach der Ankündigung von Bierpreiserhöhungen Zehntausende von Bierkästen aufkaufen und nachher zum neuen höheren Preis an die Mitarbeiter verkaufen und damit die Kassen des Hauses um 1 DM pro Kasten Bier stärken. Wenn wir Broschüren wie „Begegnung mit Siemens“, die wir an Besucher des Münchner Siemens-Museums kostenlos verteilen, unseren Mitarbeitern für 5,50 DM anbieten.³⁹

Nicht nur vom Bierpreis, auch vom Preis für die Bockwurst hing damals also angeblich der interne Betriebsfrieden ab, beides diene der Unternehmensführung als Hebel für die Steigerung der Arbeitsmoral. Zumindest hat Siemens während des Verfahrens wiederholt versucht, das Gericht davon zu überzeugen, dass „der Bierpreis neben dem Preis für die Bockwurst als der eigentliche Indikator für die soziale Einstellung der Unternehmensleistung gilt und deshalb regelmäßig Gegenstand besonders intensiver Verhandlungen mit dem Betriebsrat ist (OLG 137)“.⁴⁰ Dass eine solche Bierpreispolitik überhaupt das Potenzial der Zersetzung der Arbeitsmoral haben und deshalb den Betriebsfrieden gefährden könnte, ebenso wie der letztlich gänzlich kleinbürgerliche und unsouveräne Umgang damit, dass dies in einer Satire publik gemacht wurde – Siemens hat auch versucht, die Verbreitung von Gewerkschaftspublikationen, in denen *Unsere Siemens-Welt* rezensiert wurde, zu unterbinden –, wirkt heute wie eine realsatirische Antwort auf die reale Satire.

Die gerichtlich angeordneten Schwärzungen betreffen indes nicht nur solche vermeintlich banalen Informationen, sondern durchaus auch Textstellen deutlich gravierenderen Inhalts, wie z. B. die folgende:

Da nicht wenige von diesen in die Konzentrationslager eingewiesen wurden, herrschte eine für die kontinuierliche Produktion nicht sehr förderliche Fluktuation. So fügte es sich z. B., daß die 2000 Häftlinge und Fronarbeiter, die Anfang 1943 von Siemens zur Installierung des großen Vergasungskrematoriums im KZ Auschwitz eingesetzt waren, in eben diesem Krematorium ihr Ende fanden, und so verstummten auch die Zeugen für die Beteiligung des Hauses an diesen unerfreulichen Zeiterscheinungen.⁴¹

³⁹ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 100.

⁴⁰ Hier zitiert nach dem Anhang in: Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 207.

⁴¹ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 48.

Auch dass Siemens mit allen Mitteln versucht, seine Verstrickung an dem Menschheitsverbrechen der Shoa nicht an die Öffentlichkeit kommen zu lassen, ist Zeugnis einer Firmenpolitik, die typisch für die ‚Erinnerungskultur‘ dieser Phase der deutschen Nachkriegszeit ist. Inzwischen sind die großen deutschen Konzerne eher dazu übergegangen, die eigene Firmengeschichte von Historikerkommissionen aufarbeiten zu lassen.⁴² Nach Auffassung des Gerichtes haben die von Delius präsentierten Dokumente und Quellen „nicht ausgereicht“⁴³, um diese Aussagen zu belegen und mussten daher geschwärzt werden. Wobei dies keineswegs bedeutet, dass diese Aussagen nicht zutreffend sind, das Gericht hielt in fragwürdiger Weise lediglich Verweise auf Publikationen, die in der DDR erschienen waren, für nicht glaubwürdig genug, um als Belege, sprich Dokumente zu gelten.

Auch in diesem Zusammenhang entpuppte sich das ganze Gerichtsverfahren als ein großes PR-Desaster für Siemens. Gegen Veröffentlichungen zu ihren Verstrickungen in die Nazi-Apparatur im Allgemeinen wie in den Bau von Konzentrationslagern im Besonderen war Siemens seit 1945 immer wieder gerichtlich vorgegangen,⁴⁴ insofern war auch dieser Prozess nur eine konsequente Weiterführung der bisherigen PR-Strategie. Doch einerseits wurde auch und gerade im Zuge der Recherchen zum Prozess eine Fülle von Quellenmaterial zutage gefördert, die das ganze Ausmaß der „intensive[n] Zusammenarbeit der Siemens-Firmen mit dem Nazi-Staat und der Siemens-Größen mit den Nazi-Größen“ bis hin zum Nachweis einer „faschistischen Ideologie im Hause“ sowie auch den Umfang der „Beteiligung an Vernichtungslagern“ deutlich machten.⁴⁵ Und andererseits wird auch an vielen weiteren Stellen in *Unsere Siemens-Welt* vergleichbar Schreckliches und werden ähnliche schwerwiegende Verstrickungen in Kriegshandlungen oder gar Kriegsverbrechen geschildert. Generell ist es das Kernnarrativ der Satirefestschrift, nachzuzeichnen, dass der Aufstieg der Siemens-Familie wie des Konzerns überhaupt erst durch weitverzweigte Verwicklungen in Kriegsverbrechen und -geschäfte möglich wurde. Die Schilderungen dieser Kriegsverbrechen und Kriegsgewinne an all jenen Textstellen, die weiterhin lesbar gedruckt werden durften, waren damit durch das Gerichtsverfahren jedoch nunmehr ‚höchst-richterlich‘ auf ihre Richtigkeit hin überprüft und damit gleichsam als historisch verbrieft Fakten autorisiert.

Dieser Aspekt ist für die erzähltheoretische Bewertung des ontologischen Status des Textes sehr bedeutsam: Erst das Urteil macht aus der diskursiv mit fak-

⁴² Wobei es auch heute freilich noch zahlreiche unrühmliche Versuche der Geschichtsklitterung gibt, besonders perfide etwa im Fall des Coburger Brose-Konzerns und der Stoschek-Familie.

⁴³ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 207.

⁴⁴ Vgl. Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 210.

⁴⁵ Delius: *Unsere Siemens-Welt*, 211.

tualem Geltungsanspruch vorgetragenen Erzählerrede ein durch ein Gericht autorisiertes und authentifiziertes Dokument. Der für den Leser einzige erkennbare Ausdruck dieser gerichtlichen Autorisierung des Inhaltes sowie der Authentifizierung des Textes als Dokument – sozusagen gleichsam das gerichtliche Siegel – sind aber eben diese Schwärzungen. Wir nehmen in der Rezeption damit automatisch einen ‚richtigen Umkehrschluss‘ vor, indem wir alles, was nicht geschwärzt ist, als richterlich autorisierte und authentifizierte Fakten erkennen. Dass der Text *Unsere Siemens-Welt* durch das Gerichtsverfahren den Status als Dokument erhält, ändert also den Textstatus. Bei Dokufiktionen ist ja generell die spezifische Hybridität der Texte zwischen Fakt und Fiktion zu konstatieren. Im vorliegenden Fall kann aber näher unterschieden werden zwischen dem Geltungsanspruch des Textes, der bei Delius ja schon vor dem Gerichtsverfahren der eines faktualen Textes war, und dem eigentlichen Textstatus, der nach dem Prozess und durch die Schwärzung für den Rezipienten deutlich erkennbar der eines Dokumentes ist.

3 Jan Brandts Tod des Autors in Turin

Im zweiten Beispiel, das hier näher betrachtet werden soll, stellen sich die Textschwärzungen in jeglicher Hinsicht als ein anderes Phänomen dar. Jan Brandts *Tod in Turin* ist als Autofiktion ebenso ein Hybridtext zwischen Fakt und Fiktion, beide Rezeptionsverträge werden schon in den Paratexten geschlossen. Die Selbstkennzeichnung als „Materialband“ und „Turiner Journal“ etwa kennzeichnen den Text als autobiographisch und faktual, der Titel *Tod in Turin* wie der Untertitel *Eine italienische Reise ohne Wiederkehr* sind hingegen deutliche Fiktionsmarker – nicht nur inhaltlich, denn Jan Brandt ist ja lebend aus Turin zurückgekommen, sondern auch in ihrer Anspielung auf Thomas Mann und generell auf literarische Italienreisen, in deren Genealogie stehend sich der Text sehr ausführlich selbstinszeniert.⁴⁶ Wie immer in autofiktionalen Texten haben wir es auch in diesem Fall mit einer zumindest namentlichen Übereinstimmung von Autor,

⁴⁶ Diese Selbstinszenierung wird erkennbar ironisch schon im Peritext vorgeführt: So heißt es etwa auf der Umschlagrückseite, dass „alle deutschsprachigen Schriftsteller von Weltrang [...] über ihre italienische Reise geschrieben“ haben. Sekundiert wird diese ironische Geste durch eine aufklappbare Umschlagsillustrierung, die Tischbeins berühmtes Gemälde *Goethe in der römischen Campagna* (1787) neben einer Comiczeichnung zeigt, die Brandt in derselben Pose portraitiert. Diese Selbstinszenierung und Ironisierung ist keine Kleinigkeit, wenn man Goethes Italienische Reise nicht nur als Fortsetzung von Goethes Lebensbericht, sondern, in einer Formulierung Wagner-Egelhaafs, als die Feier seiner „Wiedergeburt als Autor“ versteht. Textintern wird dies noch weitergeführt: Das zweite Kapitel besteht ausschließlich aus 20 Seiten lang angeführten Zi-

Hauptfigur und Ich-Erzähler zu tun; allerdings nur vermeintlich, denn anders als in Autobiografien, in denen mit ein und demselben Namen die Authentizität des Beschriebenen autorisiert und beglaubigt wird, liegt in Autofiktionen in der Regel nur eine fingierte Namensidentität vor. Das Beschriebene wird dadurch gerade nicht beglaubigt, vielmehr müssen der empirische Autor Jan Brandt, der Ich-Erzähler „Jan Brandt“ und die Hauptfigur „Jan Brandt“ als drei voneinander zu trennende Entitäten aufgefasst werden.

In *Tod in Turin* beschreibt Jan Brandt seine Reise zur Turiner Buchmesse, auf der die Übersetzung seines Debüterfolgs *Gegen die Welt* (2009) vorgestellt und beworben wurde, es geht also darum, was es bedeutet, als junger Erfolgsautor den ‚Marktplatz Literatur‘ zu betreten. *Tod in Turin* ist entsprechend eine Art Autorschafts-Bildungsroman; Brandt beschreibt darin gewissermaßen das *coming-of-age* seiner Autorschaft als eine Art ‚Ankunftsroman‘, der Brandts Eintritt und ‚Ankommen‘ im literarischen Betrieb thematisiert. Gerade diese Indienstnahme durch den Betrieb mit allen damit verbundenen Erwartungshaltungen und Projektionen des Publikums will sich der ‚Jan Brandt‘ dieser Geschichte beständig entziehen. Anders formuliert: Der Ich-Erzähler versucht sich der Autorisierungsfunktion zu entziehen, die hinter dem Konzept einer emphatisch verstandenen oder rezipierten Autorschaft steckt. Was damit verweigert wird, ist letztlich natürlich auch die Vorstellung einer referenziellen oder relational-erschreibbaren Authentizität. *Tod in Turin* erzählt somit den fingierten und von der Hauptfigur herbeigesehnten *Tod des Autors* (oder der Autorfunktion) ‚Jan Brandt‘ in Turin.

Diese Verweigerung der Autorisierungsfunktion einerseits und von Authentizitätsvorstellungen andererseits lässt sich unter anderem an dem Spiel mit Textschwärzungen erkennen, das in *Tod in Turin* vorgeführt wird. Im Lektorenvortrag – es ist mit „Martin KordiĆ, Lektor, Köln im Frühjahr 2015“ unterschrieben – wird die Notwendigkeit von Schwärzungen wie folgt erläutert:

Aus persönlichkeitsrechtlichen Gründen sind einige Namen und einige biografische Angaben geschwärzt oder verändert worden. [...] Einige sagen, dass sie das, was sie hier sagen, so nie gesagt haben – so höflich, nett und auskunftsfreudig. Andere finden, Jan Brandt habe sie insgesamt viel zu positiv dargestellt, in Wirklichkeit seien sie ganz anders, härter, böser, dämonischer. Daher möchte ich empfehlen, diese Reisereportage als Erzählung anzusehen, eine Fiktion voller Fakten.⁴⁷

taten von deutschsprachigen Autor*innen und ihren Italienreisen, gefolgt von einem „Und jetzt ich.“ Vgl. Brandt: *Tod in Turin*, 70–89.

⁴⁷ Brandt: *Tod in Turin*, 5.

Nichts an diesem Vorwort ist erhellend, im Gegenteil, mit jedem weiteren Satzteil wird die Sache nur noch komplizierter oder – im Hinblick auf den hybriden Textstatus ist dies natürlich bedeutsam – zunehmend indifferent und unentscheidbar. Die Funktion des gesamten Vorwortes ist letztlich nur darin zu sehen, den Hybridstatus des Textes zwischen Fiktion und Faktendarstellung zu markieren, davon abgesehen ist der vorgebliche Inhalt, eine juristische Absicherung zu liefern, gänzlich unnötig, weshalb es als Lektorenvorwort ein bloß fingiertes ist. Nur wird es als solches freilich nicht wahrgenommen, nicht nur die räumlich-zeitliche Verortung und die rhetorische Konvention der Unterschrift erzeugen einen Authentizitätseffekt, ein solches Vorwort ist nur bei faktualen Texten überhaupt nötig. D. h. was hier ebenfalls erzeugt wird, ist der Rezeptionseffekt, dass dem Rezipienten alles nachfolgend Beschriebene als das Ergebnis einer gründlichen Recherche und Dokumentation erscheint.

Aber damit immer noch nicht genug: Was ebenso lediglich fingiert ist, sind die persönlichkeitsrechtlichen Gründe, die hier als Begründung für die Schwärzung angeführt werden. Denn erstens hätte Brandt in einer Autofiktion ja auch die Wahl gehabt, die Namen einfach zu ändern oder das Dargestellte anders zu erzählen. Die Schwärzungen sind also natürlich vollkommen unnötig, aber dadurch freilich ein umso bewusster gewähltes Stilmittel. Zweitens wird die Schwärzung auch deshalb als ironisches Spiel mit der persönlichkeitsrechtlichen Klagefreude – die letztlich immer eine Beschränkung der Freiheit der Kunst darstellt – vorgeführt, weil selbstredend noch niemand in der Weltgeschichte des Persönlichkeitsrechtes aufgrund einer zu positiven, zu höflichen und zu netten Darstellung seiner Person geklagt hat. Man könnte es fast als eine Ironisierung der *Cancel Culture* interpretieren – *avant la lettre*, so müsste man freilich hinzufügen, denn so alt ist der Text inzwischen auch schon wieder bzw. so schnell entwickeln sich derzeit neue Diskursregeln in der Gegenwartskultur. Und drittens wird hier in aller Deutlichkeit auch noch gänzlich verunklart, auf wen und auf welche Instanz die Schwärzung in *Tod in Turin* überhaupt zurückgeht: Erfolgt sie aufgrund einer bloß antizipierten Klageandrohung, sprich in vorausseilendem Gehorsam, oder gab es eine solche Androhung bereits, schließlich scheint Kordić hier ja Reaktionen der im Text beschriebenen Personen zu referieren. Vor allem aber ist vollkommen unklar, ob die Schwärzungen auf richterliche Anordnung zurückgehen – die Begründung „[a]us persönlichkeitsrechtlichen Gründen“ ruft zumindest juristische Argumentationsrhetorik auf –, oder ob Kordić mit seiner Unterschrift und in Köln im Frühjahr 2015 im Zuge seines Lektorats die Schwärzungen vorgenommen hat. Und selbst wenn wir Jan Brandt als Urheber des Anonymisierungsspiels annehmen, wissen wir immer noch nicht, ob damit der empirische Autor oder die Erzählinstanz dafür verantwortlich zeichnet. Im Text selbst äußert sich die Schwärzung dann wie folgt (vgl. Abb. 2):

Wie sich herausgestellt, hat [REDACTED] an der [REDACTED] studiert. Sie habe, sagt sie, [REDACTED] und anschließend an der [REDACTED] Seminare in [REDACTED] belegt, Auslandssemester in [REDACTED] verbracht, bevor sie ins Verlagswesen eingestiegen ist. Jetzt arbeitet sich als Übersetzerin und schreibt an einer Doktorarbeit über das Motiv der Unschuld im Werk von [REDACTED].⁴⁸

Deutlich erkennbar handelt es sich hier vor allem um ein ironisches Spiel mit der Schwärzungstechnik, zu leicht hätte diese Passage auch schlicht anders umschrieben werden können. Anders formuliert, es geht Brandt hier vor allem darum, diese Technik als solche in seinem Text auszustellen. Der Rezeptionseffekt, der damit erzeugt wird, ist, dass wir – mit Huck gesprochen – zunächst einen falschen Umkehrschluss vornehmen. Denn wir nehmen an, dass hier alles ohne autorschaftliche Filterung präsentiert wird, sogar in einer derartigen protokollarischen Unmittelbarkeit, dass das, was nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist, geschwärzt werden muss. Eigentlich muss in einer Autobiografie die Autorinstanz das Erzählte verbürgen, muss es autorisieren. Aber diese Autorautorisierung oder Autorauthentifizierung verweigert Brandt hier gerade, und das ostentativ. Indem die Schwärzung als von einer unabhängigen Instanz vorgenommen fingiert wird (siehe Lektorenvorwort), erzeugen wir in der Rezeption den falschen Umkehrschluss, dass wir den Text als ein authentisches Dokument wahrnehmen, obwohl er das nicht ist.

Noch einmal etwas anders und stärker auf die Ausgangsfragestellung hin formuliert: Brandt führt mit der Schwärzungstechnik ein ironisches Spiel mit der Materialität des Textes und damit mit dem Textstatus als Dokument vor. Wenn uns geschwärztes Textmaterial präsentiert wird, so der unmittelbar einsetzende Rezeptionseffekt des falschen Umkehrschlusses, dann haben wir es mit der ungefilterten Präsentation eines Dokumentes zu tun. Die Erzähl- und Autorinstanz nimmt sich in dieser Fingierung der ungefilterten Präsentation maximal zurück, ja man könnte in letzter Konsequenz sogar davon sprechen, dass der Erzähler sich hier wie ein bloßer Herausgeber geriert. Erneut ein paradoxer Hybriditätseffekt, denn während die autobiographischen (und auch noch die deutlich autofiktionalen) Passagen eine große Nähe zur Erzählinstanz und Hauptfigur erzeugen, der wir zudem beständig in interner Fokalisierung und Autodiegese folgen, erzeugt die Schwärzung durch die Fingierung einer Herausgeberfiktion eine maximale Distanz zu allem, was eigentlich in der Ich-Form beschrieben wird. An dieser Stelle sei nur kurz erwähnt, dass sich diese Aspekte auch noch in anderen Gestaltungs-

⁴⁸ Brandt: *Tod in Turin*, 199.

merkmalen des Textes zeigen: Die beständige Selbstironisierung der eigenen Autorautorität ist ein durchgängiges, wenn nicht das zentrale Thema in *Tod in Turin*, es lässt sich etwa auch an Autorschaftsallegorien und Reflexionen über das Erzähler-Ich erkennen.⁴⁹

Eine der Schwärzung vergleichbare Technik findet sich in *Tod in Turin* darüber hinaus in den über 180 Fußnoten, die fortlaufend eingebaut sind. Dieses Spiel mit Fußnotenverweisen ist nicht nur deshalb bedeutsam, weil es sich auf eine lange literarische Tradition bezieht und entsprechend von besonderer literaturhistorischer Dignität ist – man denke etwa Jean Pauls *Leben des Quintus Fixlein* (1796). Wobei die Fußnoten bei Jean Paul allerdings eine Komplexitätssteigerung der Erzählebenen und -instanzen bewirken. Der Effekt der Fußnoten bei Jan Brandt ist dagegen konträr zur Verwendung in wissenschaftlichen Arbeiten, wo sie der Autorisierung von Faktenwissen dienen. In ihnen wird, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ausschließlich textintern schon Bekanntes oder bloßes Wikipedia-Wissen paraphrasiert. Auch hier scheint dieses Verfahren also auf den ersten Blick den klassischen Autorisierungseffekt zu erfüllen und einer Beweisführung *ex auctoritate* zu dienen. Für diesen Autorisierungseffekt müsste es sich indes um angesehenere und autoritäre Quellen oder um authentische Dokumente oder Quellen handeln, und mindestens müsste durch die Fußnotentexte ein Erkenntnisgewinn generierbar sein. Doch durch die Banalität der Informationen erzeugen die Fußnoten ebenso wie die Schwärzungen einen konträren Effekt. In beiden Fällen, den Schwärzungen wie den Fußnoten, lässt sich also ein ironisches Spiel mit der Materialität des Textes erkennen, in beiden Fällen wird die Materialität von Dokumenten bloß fingiert. Auf den ersten Blick erzeugen beiden Verfahren einen referenziellen Authentizitätseffekt, auf den zweiten Blick wird hingegen deutlich, dass die Erzählinstanz dadurch eine sehr grundlegende Autorisierungsfunktion der Autorinstanz verweigert. Indem durch diese Verweigerungsgeste die Unmöglichkeit einer referenziellen oder relational erschreibbaren Authentizität inszeniert wird, entsteht wiederum ein metaauthentischer Rezeptionseffekt.

⁴⁹ Vgl. Weixler, Antonius. „Wenn ich doch nur vergessen könnte, wer ich bin.“ Antiautoritäre Autorschaft in Jan Brandts ‚Tod in Turin‘.“ In: *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Hg. Sonja Arnold u. a. Kiel: Ludwig 2018, 379–397.

4 Florence Meunier oder Zur Erkennbarkeit verfremdet

In Florence Meuniers *The Man Who Agreed* hat die Textschwärzung wieder eine andere Funktion als in den ersten beiden Beispielen. Wie eingangs bereits erwähnt, kürzt Meunier die Allgemeinen Geschäftsbedingungen von Apples Speicherdienst iCloud so zusammen, dass aus dem juristischen faktualen Text folgende fiktionale Geschichte wird:

This is the story of a man, / who one day was too busy / or maybe too lazy
that he, too quickly, / clicked on I agree.
What the latter did not foresee
is that he could never again disagree.
The lesson of this story is / that one shall not concede,
to something one does not read.⁵⁰

Erneut haben wir es also mit einer Satire mit ausgeprägter Ironie zu tun. Formal ruft der Text sehr frei – durch den vom Original abweichenden Zeilenumbruch hier oben soll dies verdeutlicht werden – den Stil eines Limerick mit seiner fünfversigen Struktur mit scherzhafter, hier aber auch moralisch-didaktischer Pointe am Ende auf. Geschichte und Moral hängen hierbei unmittelbar mit den Geschäftsbedingungen zusammen, auf denen dieser Text basiert und aus dessen Material er besteht. Bedeutsam daran ist für unseren Zusammenhang selbstredend, dass die Schwärzung hier nicht etwas verbirgt, sondern vielmehr überhaupt erst etwas hervorbringt. Auf der ersten Ebene ist dies natürlich diese Geschichte, auf der zweiten Ebene werden darüber hinaus aber überhaupt erst die Tragweite und die juristischen Folgen – konkret die Unumkehrbarkeit der Einverständniserklärung, die später nicht mehr zurückgenommen werden kann – der Zustimmung zu diesem Dokument deutlich und erkennbar gemacht.

Oder, noch einmal anders und im Hinblick auf die zentrale Fragestellung nach dem Text- und Dokumentenstatus betrachtet: Meuniers Ausgangsmaterial ist ein Dokument, die Schwärzung führt hier nicht dazu, diesen Dokumentenstatus überhaupt erst zu erzeugen oder diesen in irgendeiner Hinsicht zu autorisieren oder authentifizieren, sondern, ganz im Gegenteil, die Schwärzung führt hier zunächst dazu, dem Text diesen Dokumentenstatus zu entziehen und zum bloßen Materiallieferanten zu degradieren. Im Ergebnis steht sodann ein satirisch-ironischer Text abstrakt-didaktischen Inhaltes, der damit auch jeglicher konkreten

⁵⁰ Meunier: *The Man Who Agreed*.

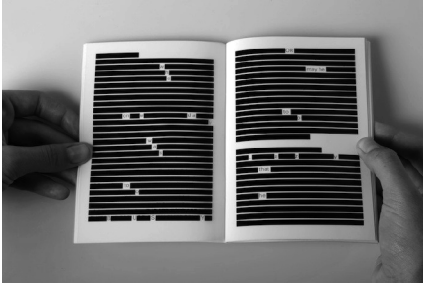


Abb. 5: Die Schwärzungen bringen in diesem Fall die Geschichte überhaupt erst hervor.

Fakten entbehrt. Es ist unmittelbar erkennbar, dass die limerickeske Kurzgeschichte kein Dokument ist, sondern ein literarischer Text. Paradoxerweise wird aber erst durch diesen Entzug des Dokumentenstatus deutlich und für jedermann verständlich und erkennbar, was es mit dem Dokument eigentlich auf sich hat. Das Dokument wird durch den schwärzenden Entzug des Dokumentenstatus zur Erkennbarkeit verfremdet.

5 Kurzer Ausblick anstatt eines langen Fazits oder: Der *double bind* staatlich-institutioneller Schwärzung

In diesem Beitrag wurde versucht zu untersuchen, welchen Einfluss ein und dasselbe Verfahren im Umgang mit der Materialität von Texten auf den Status von Dokumenten und Texten haben kann. Abschließend sei noch kurz auf die Folgen und den damit verbundenen *double bind* der quantitativ sicherlich verbreiteten Art von Textanonymisierung durch Schwärzung eingegangen: Wann immer staatliche Institutionen dazu gezwungen werden, ihre Dokumente zu veröffentlichen, neigen sie dazu, alles, was ihrer Meinung nach ein Staatsgeheimnis ist, unkenntlich zu machen. Der Muller-Bericht oder Slahis *Guantánamo Diary* wurden als Beispiele, bei denen diese Technik besonders ausgeprägt angewandt worden war, eingangs schon genannt. Allerdings zeigen diese Beispiele, dass solche Schwärzungen auch noch einen weiteren Effekt haben können und dass der falsche Umkehrschluss und überhaupt das Zuschreibungsphänomen Authentizität auch problematisch sein können. Problematisch ist dies deshalb, weil sich spä-

testens hier deutlich zeigt, was so falsch ist am „falschen Umkehrschluss“.⁵¹ Der erste damit zusammenhängende Fehlschluss ist es etwa anzunehmen, dass die massenmediale Berichterstattung *per se* verfälschend oder manipulierend ist, zumal es ja, wie gezeigt wurde, unmöglich ist, direkt und unmittelbar, d. h. referenziell-authentisch zu kommunizieren. Es ist, zweiter Fehlschluss, genauso falsch und sogar noch viel problematischer, anzunehmen, dass Erzählungen, die von den Massenmedien abweichen, nicht verfälschend sind oder sogar auf irgendeine Art und Weise authentischer sein könnten. Oft wird dies aber angenommen bzw. oft inszenieren sich Erzählungen aber genau so. Damit wird Authentizität aber zu einem (auch) problematischen und für Manipulationen anfälligen Phänomen. Genauer lässt sich diesbezüglich eine Strukturanalogie zwischen Narrativen, die Authentizität erzeugen, und Narrativen von Verschwörungserzählungen erkennen. Denn Verschwörungserzählungen inszenieren stets eine Grenzüberschreitung von einer massenmedialen Oberfläche, die alle sehen und die als manipulativ vorgeführt wird, hin zu einer hinter dieser Oberfläche vermeintlich zu entdeckenden Verschwörung, die nur für wenige Eingeweihte erkennbar ist.⁵² Darüber hinaus brauchen Verschwörungserzählungen in der Regel einen Fehler oder eine kausale Lücke in der offiziellen Erklärung, in die sie mit ihrer alternativen Erzählung hineinstoßen können.⁵³ Schwärzungen werden in diesem Zusammenhang für die Verschwörungsgläubigen zum Signum von Manipulationen, die von staatlichen Institutionen oder von ‚den Massenmedien‘ vorgenommen werden, und diese Schwärzungen werden als Leerstellen dann wiederum zum Einfallstor für Verschwörungserzählungen.

51 Huck weiter zum falschen Umkehrschluss: „Wenn A, dann B. Ergo: Wenn nicht A, dann nicht B. Dass das aber natürlich so nicht stimmt, lässt sich an einem sehr einfachen Beispiel zeigen: Wenn ich Deutscher bin, dann bin ich Europäer. Ergo: Wenn ich kein Deutscher bin, dann bin ich kein Europäer. Während die affirmative Implikation im Beispiel zutrifft, ist die Negation offensichtlich unsinnig und lässt sich so nicht ableiten; im Sinne einer semantischen Logik, handelt es sich hier um eine ‚einseitige Implikation‘. Indem der Dokumentarfilm die weit verbreiteten Ressentiments gegenüber den Massenmedien aufruft und negiert, wird durch die Suggestion einer ‚wechselseitigen Implikation‘ von der Tatsache abgelenkt, dass nicht allein die Verfahren der Massenmedien in der Lage sind, zu verfälschen.“ Huck: „Authentizität im Dokumentarfilm“, 251.

52 Vgl. Weixler, Antonius. „Make Control Great Again. Die narrative Konstruktion ‚eingeweihten Wissens‘ in Verschwörungserzählungen“. In: *Postfaktisches Erzählen? Post-Truth – Fake News – Narration*. Hg. Antonius Weixler u. a. Berlin/Boston: De Gruyter 2021, 119–148.

53 Vgl. Butter, Michael. „Nichts ist, wie es scheint“. *Über Verschwörungstheorien*. Berlin: Suhrkamp 2018, 77–83.

Literatur

- Assmann, Aleida. „Vier Grundtypen von Zeugenschaft“. In: *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Hg. Fritz Bauer Institut. Frankfurt a. M.: Campus 2007, 33–51.
- Baudrillard, Jean. „Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes“. In: *Der Geist des Terrorismus*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 2002, 11–35.
- Bidmon, Agnes. „Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion. Formen und Funktionen dokufiktionalen Erzählens in Jugendbüchern von Dirk Reinhardt: *Edelweißpiraten* und *Train Kids*.“ In: *Fakt, Fake und Fiktion. Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2019. Hg. Gabriele von Glasenapp u. a. <http://www.gkjf.de/jahrbuch-2019-open-access/>, 63–77.
- Brandt, Jan. *Tod in Turin. Eine italienische Reise ohne Wiederkehr*. Köln: DuMont 2015.
- Butter, Michael. „Nichts ist, wie es scheint“. *Über Verschwörungstheorien*. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Delius, F. C. *Unsere-Siemens-Welt. Eine Festschrift zum 125jährigen Bestehen des Hauses S. Erweiterte Neuauflage mit einem Anhang über den Prozeß, über die Kunst der Satire, die Menschenwürde des Konzerns, Bierpreise und den verlorenen Kredit des Hauses S. Mit einem Nachwort von Friedrich Christian Delius*. Hamburg: Rotbuch 1995.
- Funk, Wolfgang/Krämer, Lucia. „Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion“. In: *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Hg. Wolfgang Funk, Lucia Krämer. Bielefeld: transcript 2011, 7–24.
- Haselstein, Ulla/Gross, Andrew S./Snyder-Körber, MaryAnn. „Introduction: Returns of the Real“. In: *The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real*, Hg. Ulla Haselstein, Andrew S. Gross, MaryAnn Snyder-Körber. Heidelberg: Winter 2010, 9–32.
- Huck, Christian. „Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens“. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hg. Antonius Weixler. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 239–264.
- 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 2009, 1–13.
- Knaller, Susanne. „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“. In: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Hg. Susanne Knaller, Harro Müller. München/Paderborn: Fink 2006, 17–35.
- Knaller, Susanne. *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Winter 2007.
- Martínez, Matías. „Zur Einführung. Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust“. In: *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Hg. Matías Martínez. Bielefeld: Aisthesis 2004, 7–21.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H.Beck 2019.

- Meister, Andre. „Wir veröffentlichen den Abschlussbericht – ohne die Schwärzungen“. *Netzpolitik.org* vom 24.06.2017. <https://netzpolitik.org/2017/geheimdienstuntersuchungsausschuss-wir-veroeffentlichen-den-abschlussbericht-ohne-die-schwaerzungen/> (01.03.2021).
- Meunier, Florence. *The Man Who Agreed*. Ohne Verlagsangabe 2015. Zitiert nach: <https://blog.supertext.ch/2015/01/lesenswert-wie-aus-den-16-seitigen-icloud-agb-eine-kurzgeschichte-wurde/> (01.03.2021).
- o. V. „Geschwärztes PDF-Dokument blamiert Pentagon“. In: *DerStandard.de* vom 02.06.2005. <https://www.derstandard.de/story/2034120/geschwaerztes-pdf-dokument-blamiert-pentagon> (01.03.2021).
- Röttgers, Kurt/Fabian, Reinhard. „Authentisch“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, Bd. I, Sp. 691–692.
- Slahi, Mohamedou Ould. *Das Guantanamo-Tagebuch [Guantánamo Diary]*. Stuttgart: Cotta 2015.
- 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.
- Weixler, Antonius. „„Wenn ich doch nur vergessen könnte, wer ich bin.“ Antiautoritäre Autorschaft in Jan Brandts ‚Tod in Turin‘“. In: *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Hg. Sonja Arnold u. a. Kiel: Ludwig 2018, 379–397.
- Weixler, Antonius. „Make Control Great Again. Die narrative Konstruktion ‚eingeweihten Wissens‘ in Verschwörungserzählungen“. In: *Postfaktisches Erzählen? Post-Truth – Fake News – Narration*. Hg. Antonius Weixler u. a. Berlin/Boston: De Gruyter 2021, 119–148.
- Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017.
- Zipfel, Frank. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“. In: *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer. Berlin/New York: De Gruyter 2009, 287–314.

Bernd Stiegler

Photo-Fiction. Fotografien als Wirklichkeits-simulatoren in literarischen Texten

Die Bezeichnung *Photo-Fiction* könnte auf den ersten Blick wie ein Oxymoron erscheinen, da Fotografie und Fiktion nicht gerade Wahlverwandte sind oder eine offenkundige *beau mariage* unterhalten, sondern eher eine spannungsreiche Beziehung führen. Fotografie und Fiktion scheinen sich, was ihr Wirklichkeitsverständnis anbetrifft, strukturell auszuschließen. Während die Fotografie seit ihren Anfängen und, am Ende des analogen Zeitalters, zumindest bis Roland Barthes aufgrund einer ebenso emphatischen wie melancholischen Feier ihres indexikalischen Charakters das Medium des Realen *par excellence* war, markiert die literarische Fiktionalität ihren Gegenpol und zeichnet sich durch eine ebenso komplexe wie plurale Modellierung von Wirklichkeiten aus, auch wenn es ihr natürlich auch – und das selbst in der fantastischsten Variante – um Realitäts- und Zeitbezüge geht. Allerdings ist es durchaus geboten, das Verständnis der Fotografie als „Spiegel mit einem Gedächtnis“ (Oliver Wendell Holmes), „Zeichenstift der Natur“ (William Henry Fox Talbot) oder „Botschaft ohne Code“ (Roland Barthes) – um einige Theoriemetaphern aufzunehmen – unter diskursiven Vorbehalt zu stellen und kulturell zu rahmen. Die Unterscheidung Fotografie vs. Bild entspricht, so könnte man es vielleicht zugespitzt sagen, im Reich der Medien der Unterscheidung *Sex* vs. *Gender* in dem der Körper und sollte daher derselben Operation unterzogen werden, mit der Judith Butler schon vor mehreren Jahrzehnten die Unterscheidung von Natur und Kultur neu justierte. *Photo-Fiction* wäre dann nicht nur ein Begriff für das spannungsreiche Verhältnis zwischen Fotografie und Fiktion, sondern eine Charakterisierung der Fotografie als Medium insgesamt. Fotografie ist immer auch Fiktion, aber eine, die nicht zuletzt dazu dient, unterschiedliche Modi der Faktualität und Faktizität zu verhandeln. Fotografien sind eben auch Teil einer Praxis, bei der Wirklichkeitsvorstellungen verhandelt werden.

Mir kommt es nun allerdings weder darauf an, detailliert den ontologischen Status der Fotografie zu diskutieren oder eine eigene Handlungs- oder praxeologische Theorie der Fotografie zu entwerfen, noch ein *close reading* von einigen literarischen Texten, Filmen oder Kunstwerken vorzunehmen, in denen Fotografien eine wichtige Rolle spielen. Ich möchte vielmehr recht cursorisch einige Typen von literarischen *Photo-Fictions* vorstellen, um anhand der jeweiligen Verwendung von Fotografien in den Texten unterschiedliche Modi von Wirklichkeitsfik-

tionen zu identifizieren und zu unterscheiden.¹ Es geht also um unterschiedliche Formen des intermedialen Bildhandelns, bei denen Veränderungen des jeweiligen Konzeptes der Fotografie Indikatoren für differierende Wirklichkeitsvorstellungen des gesamten Ensembles sind. Die Fotografie ist eben ein Medium, durch das man auf die Welt blickt und zugleich den Modus dieser Perspektive mit einfängt. Wenn nun Fotografien in literarischen Texten Verwendung finden, so verändert sich der Kontext der Bilder und das Spiel wird komplexer. Von dem ursprünglichen Gebrauchskontext der Fotografien bleibt mitunter wenig übrig und die Bilder werden nicht selten neu codiert. Fotografien sind mobile bedeutungs-offene Realitätsmarker und das macht vielleicht auch ihre Attraktivität aus. Man kann mit ihnen spielen und dabei den „effet de réel“ (Barthes) sicher mit verbuchen. Warum aber greifen literarische Texte überhaupt auf Fotografien zurück? Welche Strategien und eben auch Vorstellungen von Geschichte und Gedächtnis, Wahrnehmung und Wirklichkeit werden mithilfe der Fotografien verhandelt? Das ist die Frage, der ich nachgehen möchte.

Ein knapper Kommentar vorab: Die Beschränkung auf die Literatur und hier auf durchweg „klassische“ Beispiele ist einzig und allein der Fülle des Materials geschuldet und hält keiner systematisch oder theoretisch begründeten disziplinären Beschränkung stand. Es ist, anders gesprochen, grundsätzlich wenig sinnvoll, literarische Texte von künstlerischen Projekten wie etwa den Büchern von Sophie Calle oder Jochen Gerz systematisch zu unterscheiden, die auch unter „Literatur“ rubriziert werden könnten. Man könnte – und sollte – das, was ich hier für die Literatur vorschlage, auch für die Bildende Kunst, für Filme oder auch für unterschiedliche mediale Präsentationsformen von Fotografien in Gestalt von Alben und Atlanten bis hin zu Ausstellungen und Archiven unternehmen. Mit anderen Worten: Die Befunde sollten – wenn auch in modifizierter Form – übertragbar sein.

Ich möchte im Folgenden sechs verschiedene Modi vorstellen, die jeweils Modellcharakter haben und zugleich einer chronologischen Ordnung folgen.

¹ Zur Beziehung von Literatur und Fotografie liegt eine Fülle an Literatur vor. Vgl. hierzu expl. die Übersichtsdarstellungen: Albers, Irene. „Foto-Poetiken der Erinnerung in der Literatur des 20. Jahrhunderts (M. Proust, A la recherche du temps perdu)“. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 408–425; Neumann, Michael. *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden: Thelem 2006; Steinaecker, Thomas. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: transcript 2007; Duttlinger, Carolin. *Kafka and Photography*. Oxford: Oxford University Press 2007; Horstkotte, Silke. *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, und Stiegler, Bernd. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2001.

Anhand der verschiedenen Modelle ergibt sich so auch eine extrem geraffte Geschichte der *Photo-Fiction* der letzten einhundert Jahre.

Bei der ersten Gruppe, die sich auf den Begriff „*Hoax*“ bringen lässt, handelt es sich um erfundene Geschichten, die mit inszenierten Fotografien plausibilisiert werden sollen. Dieser Täuschung kann aber, wie wir sehen werden, mitunter auch der Autor unterliegen. Mein Beispiel wird hier Sir Arthur Conan Doyle mit dem Roman *The Lost World* von 1912 sein.

Bei der zweiten Gruppe ergänzen sich Bilder und Texte mit dem Ziel einer Dokumentation und Sicherung von Beweisstücken im historischen Prozess, um eine Formel von Walter Benjamin aufzunehmen. Sowohl die Texte als auch die Bilder verstehen sich als dokumentarische. James Agee und John Steinbeck, die auf Fotos der Farm Security Administration zurückgreifen, oder Bertolt Brecht und Kurt Tucholsky, die vor allem zeitgenössische Pressebilder verwenden, sind hier prominente Vertreter, die sämtlich aus der Zeit zwischen 1930 und 1945 stammen.

Die dritte Gruppe von Texten aus der Zeit zwischen 1960 und 1980 versteht Fotografien als eine unverstellte Wirklichkeit, die zugleich Vorbildcharakter für die eigene literarische Produktion haben. Rolf Dieter Brinkmann hat dies exemplarisch zum Programm erhoben und Roland Barthes wäre sein Pendant im Reich der Theorie. Da für die Fotografien dieses Typs der Versuch, jede Art von kultureller Codierung zu vermeiden, konstitutiv ist, handelt es sich im Bereich der *Photo-Fiction* vor allem um Snapshots.

Das Gegenstück zu diesem Typ ist die Verwendung von Fotografien aus dem Bereich der Populärkultur, die sich in Texten der Popliteratur vor allem der 1960er und 1970er-Jahre finden. Bei den Fotografien handelt es sich dabei durchweg um vorgefundene Bilder u. a. aus Zeitschriften, der Filmwerbung oder Groschenheften, die bereits zirkulierten und nun aus ihrem Gebrauchskontext herausgenommen und neu kontextualisiert werden.

Ein fünfter Typ, dessen Beispiele aus der Zeit zwischen Mitte der 1970er Jahre bis hin zum Anfang des neuen Jahrtausends stammen, verwendet Fotografien im Sinne einer kontrafaktischen Geschichtsschreibung. Zu nennen sind hier vor allem W. G. Sebald oder Alexander Kluge. Für diesen Typ ist eine konsequente Vermischung unterschiedlicher Arten von Fotos charakteristisch. Die Bilder sind durchweg historisch, stammen aber aus unterschiedlichen Quellen und auch Zeitschichten.

Von ihm setzt sich der sechste Modus ab, der Fotografien als eine Art Geschichtsspeicher begreift, der zugleich Geschichten generiert. Bei diesem Typ, der sich in den letzten Jahrzehnten großer Beliebtheit erfreut, gehen die Texte in der Regel auf diese Fotografien zurück, nehmen von ihnen ihren Ausgang und suchen einen engen Bezug zur fotografischen Vorgabe. Zu dieser Gruppe gehören etwa Texte von Monika Maron, Stephan Wackwitz oder Wilhelm Genazino.

1 Fotografie als Hoax

Sir Arthur Conan Doyle hat nicht nur die legendären Sherlock-Holmes-Erzählungen und Romane, sondern auch eine Fülle historischer und Abenteuer-Romane sowie eine Reihe von Texten zum Spiritismus und auch über Elfen geschrieben.² Der für unsere Zwecke interessanteste Roman ist dabei *The Lost World*, der – da er vermutlich kaum bekannt ist – kurz vorgestellt sei.³ Der Roman führt uns nach Südamerika. Dort gibt es Hochplateaus, sogenannte Tepui, die bis heute zu den wenig erforschten Gebieten der Erde gehören, da sie nicht nur mitten im Urwald liegen, sondern mitunter über 1000 Meter als Tafelberge mit teilweise überhängenden Klippen aus diesem herausragen. Conan Doyle imaginiert nun eine Entdeckungsreise in eine Welt, in der aufgrund ihrer isolierten Lage Dinosaurier überlebt haben sollen. Die Expedition des Protagonisten Professor Challenger hat es sich zur Aufgabe gesetzt, Indizien eines aufgefundenen Notizbuchs nachzugehen, in dem Zeichnungen und Beschreibungen darauf hindeuten, dass auf dem Hochplateau mitten im Urwald ein älterer Zustand der Erde konserviert worden sei und daher dort Dinosaurier anzutreffen wären. Die Abenteurer erklimmen den schwer zugänglichen Tafelberg, finden dort in der Tat Dinosaurier in großer Zahl und in verschiedenen Arten vor, aber auch Affenmenschen („ape-men“) und Urzeitmenschen, die mit diesen im Krieg liegen. Die Forscher sammeln Belege dieser „lost world“, fertigen Zeichnungen an, erstellen *scrap-books* und umfangreiche Notizen, fotografieren das Plateau und erarbeiten Skizzen und Landkarten, um so nach ihrer Rückkehr die Welt von der Existenz dieser Parallelwelt zu überzeugen. Da sie diese am Ende fluchtartig verlassen müssen, müssen sie weite Teile ihrer Sammlungen zurücklassen. Auch die Fotoplatten sind, wie zu erwarten war, zerbrochen und der lebende Beweis des Gelingens der Expedition, ein lebendiger Pterodactylus, entkommt durch das Fenster des Vortragssaals und wurde, so heißt es, dann zuletzt auf dem Atlantik gesichtet.

Conan Doyle hat diesen Roman je nach Ausgabe mit verschiedenen Illustrationen versehen, zu denen auch Fotografien u. a. des Hochplateaus, aber auch von einem Fußabdruck eines Dinosauriers gehören. Diese oszillieren dabei zwischen einer ironischen Reflexion des Mediums und einer gezielten Verwirrungsstrategie des Publikums.

Conan Doyle *himself* hatte sich verkleidet, mit einem künstlichen Bart und geschminkt als Professor Challenger inszeniert und im Kreise seiner Crew auf-

² Vgl. dazu ausführlich Stiegler, Bernd. *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Fotografie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014, 126–156.

³ Doyle, Sir Arthur Conan. *The Lost World*. London: Hodder & Stoughton 1912.



E. D. Malone, "Daily Gazette." Prof. Summerlee, F.R.S. Prof. G. E. Challenger, F.R.S., F.R.G.S. Lord John Roxton.
THE MEMBERS OF THE EXPLORING PARTY.
Copyright. From a Photograph by William Rangford.

Abb. 1: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“ (1912). Conan Doyle hat sich für diese Aufnahme als Professor Challenger verkleidet.

nehmen lassen. Die Fotografie wird als Medium der Täuschung in Conan Doyles Roman bewusst eingesetzt. Dabei werden verschiedene Aufzeichnungsmedien amalgamiert, die zusammen genommen zwar das Geschehen als wenig glaubwürdig erscheinen lassen, aber die grundsätzliche Möglichkeit bestimmter Elemente davon durchaus offenhalten. Das ist die Strategie, die Conan Doyle hier verfolgt: Ein narratives Experiment, bei dem keineswegs die gesamte Geschichte für bare Münze genommen werden muss, um die Grundzüge zu akzeptieren. Im Gegenteil: Gerade dadurch, dass Teile als fantastisch erkannt und deklariert werden, erscheinen andere als plausibel und evident.⁴ Die Fotografie soll die Fiktion als Realfiktion, als *scientific novel*, plausibilisieren.

Dieses Argument, dass mitunter eine einzige authentische Fotografie genügt, um die Existenz einer ganzen „lost world“ zu authentifizieren, auch wenn der Rest *fake* ist, findet sich dann auch in seinen Schriften zum Spiritismus wieder, die auf

⁴ Ein Beispiel aus dem Bereich der deutschsprachigen Literatur wäre etwa Wolfgang Hildesheimers fiktive Biografie *Marbot* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981).

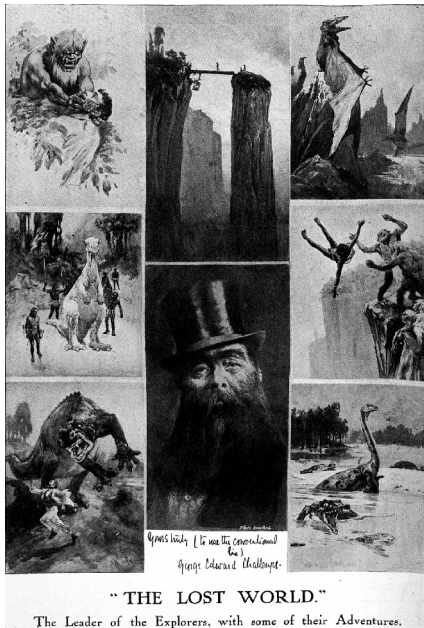


Abb. 2: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“ (1912). Frontispiz.

eine reiche Sammlung an Bildern zurückgreifen. Ein einziges „echtes“ Foto würde, so argumentiert er, genügen, um die These, dass es eine „communication“ mit der Welt der Verstorbenen gebe, zu erhärten. Conan Doyle war jedoch ohnehin von der Authentizität dieser Bilder überzeugt und glaubte auch daran, Fotos von echten Elfen in Händen zu halten, die zwei Mädchen mit *cut outs* mehr oder weniger geschickt inszeniert hatten.⁵ Die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion sind hier fließend und werden zudem je nach den Vorannahmen der Betrachter verschoben. Ziel ist es – und das selbst bei Narrativen, die im Bereich des Fantastischen angesiedelt sind –, über singuläre Evidenzen das Ganze zu plausibilisieren. Fotografien sind hierzu besonders geeignet, da mitunter ein einziges Bild genügt, um eine Irritation zu erzeugen, die einen doppelten Boden des Realen einzieht. Man könnte das den ‚SHINING-Effekt‘ nennen, denn in Kubricks Film gibt es ein – erneut inszeniertes – Foto, das genau diesen Effekt hat. Es zeigt den Protagonisten Jack auf einer Festgesellschaft – nur eben Jahrzehnte früher. Jack ist vermeintlich

⁵ Doyle, Sir Arthur Conan. *The Coming of the Fairies*. London: Hodder & Stoughton 1922. https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/The_Coming_of_the_Fairies (30.01.2020); dt. Übersetzung in: Doyle, Sir Arthur Conan. *Spurensicherungen. Schriften zur Photographie*. Hg. Bernd Stiegler. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, 289–378.



A DISTANT VIEW OF THE PLATEAU.
From a Photograph by Professor Challenger.

Abb. 3: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“ (1912). Vermeintliche Fotografie des Protagonisten.

ein Wiedergänger, wie auch die Dinosaurier oder die Verstorbenen auf den *spirit photographs*.

2 Fotografie als Beweis und Dokumentation

Von Walter Benjamin stammt bekanntlich das Diktum, dass Fotografien eine Beschriftung benötigen, um als Beweisstücke im historischen Prozess zu fungieren. Nur so könne die historische Zeitstelle präzise bestimmt werden, die Aufnahme ihre strukturelle Unbestimmtheit verlieren und als Dokument fungieren.⁶ Gemeint ist erst einmal nichts anderes, als dass zu dem Foto eine schriftliche Information hinzukommen muss, die das Gezeigte zu präzisieren hat, eine *caption*, wie es

⁶ Vgl. dazu Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 368–383.

im Englischen heißt. Zugespißt wurde das seinerzeit durch Benjamin, Brecht und andere anhand des Beispiels der Kruppwerke. Man könne daher diese zweite Option als ‚Krupp-Effekt‘ bezeichnen. „Die Lage wird dadurch so kompliziert“, heißt es programmatisch in Brechts *Dreigroschenprozeß*, „daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute.“⁷ Der Topos findet sich dann bis hin zu Susan Sontag und darüber hinaus: Ohne schriftliche Informationen ist die Fotografie als Dokument wertlos und unzuverlässig.

Eine der wichtigsten Gebrauchsweisen der Fotografie im Feld der Literatur arbeitet sich in unterschiedlicher Weise an diesem Imperativ ab und stellt den Bildern Texte und Erläuterungen zur Seite, die in affirmativer oder kritischer Weise das Gezeigte ausbuchstabieren. Auf der einen, der ikonophilen Seite verstehen sich diese Texte als Fortführung des dokumentarischen Projekts mit anderen Mitteln, das nun dank der Kombination von Bildserien einerseits und Erzählungen und Erläuterungen andererseits umso überzeugender auftreten kann. Das gilt etwa für zahlreiche Reiseberichte, aber auch ethnographische Studien und nicht zuletzt sozialdokumentarische Projekte, wie diverse Publikationen im Umfeld der Farm Security Administration, von denen das Buch *Let Us Now Praise Famous Men* von James Agee und Walker Evans und die frühen Publikationen von John Steinbeck die prominentesten sind.⁸ Steinbecks Artikelserie *The Harvest Gypsies*⁹ war so etwa mit 22 Aufnahmen von Dorothea Lange illustriert, *Let Us Now Praise Famous Men*, das im Vorwort als „fotografisches und beschreibendes Dokument des täglichen Lebens und Umfeldes einer durchschnittlichen weißen Farmpächterfamilie“ beschrieben wird, mit über 50 Fotografien, die auf zwei Alben mit insgesamt 107 Fotos von Walker Evans zurückgriffen.¹⁰

Erzählt werden dann aber Lebensgeschichten, die, wie bei Steinbeck, direkt in einen Roman übergehen können. Auch Steinbecks *Früchte des Zorns* (eng. *The Grapes of Wrath*) greift auf das Material der FSA zurück und hätte durchaus mit fotografischen Illustrationen erscheinen können.¹¹

7 Brecht, Bertolt. „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment“. In: Bertolt Brecht. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Schriften 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, 448–514, hier 443–444.

8 Agee, James/ Evans, Walker. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1941; dt. *Preisen will ich die großen Männer: drei Pächterfamilien*. München: Schirmer-Mosel 1989.

9 Steinbeck, John. *The Harvest Gypsies*. Als Pamphlet erschienen unter dem Titel: *Their Blood is Strong*. San Francisco: Simon J. Lubin Society 1938.

10 Der komplette Bestand ist online verfügbar unter: <https://www.loc.gov/pictures/item/2003656560/> (20.06.2020).

11 Steinbeck, John. *Früchte des Zorns*. Zürich: Humanitas Verlag 1940.

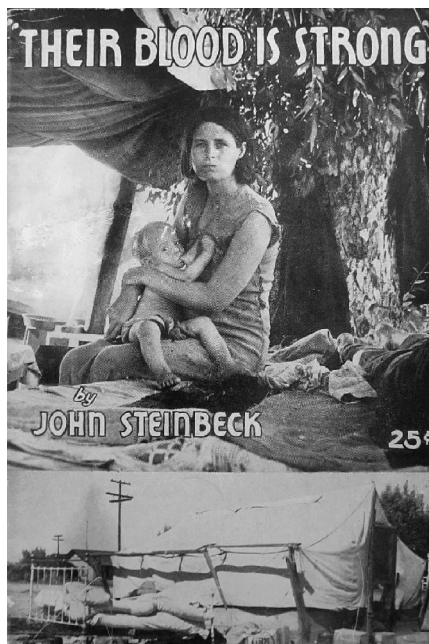


Abb. 4: Steinbeck, John. *Their Blood is Strong* (1938). Umschlag der Broschüre.

Auf der anderen, der ikonophoben Seite arbeiten sich hingegen die Texte kritisch an den Bildern ab, stellen diese infrage oder versehen sie mit einem kritisch-ironischen Kommentar. Sie ergänzen, was die Bilder eben nicht oder was sie falsch zeigen. Brechts Foto-Epigramme in seinen *Arbeitsjournalen* oder seine *Kriegsfibel* sind ebenso wie *Deutschland, Deutschland über alles* von Tucholsky und Heartfield prominente Beispiele eines solchen Abarbeitens an Fotografien.¹² Brecht, Tucholsky und Heartfield arbeiten dabei mit ebenso komplexen wie unmittelbar verständlichen Montagen von Texten und Bildern, die zumeist aus öffentlichen Quellen wie Zeitschriften oder Büchern stammen. Brechts *Kriegsfibel* operiert so in Fortsetzung der Tradition der Emblematik mit Überschriften, Pressefotos und einer – nun politisch gewendeten – „subscriptio“. Auf der rechten Seite ist, wie anhand einer Doppelseite exemplarisch zu sehen ist, jeweils das Foto auf schwarzem Grund mit dem epigrammatischen Text abgebildet, während auf der linken eine kurze Bildbeschreibung, eine „Beschriftung“ im Sinne Benjamins abgedruckt ist.

¹² Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973; Brecht, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag 1955. Tucholsky, Kurt/Heartfield, John. *Deutschland, Deutschland*

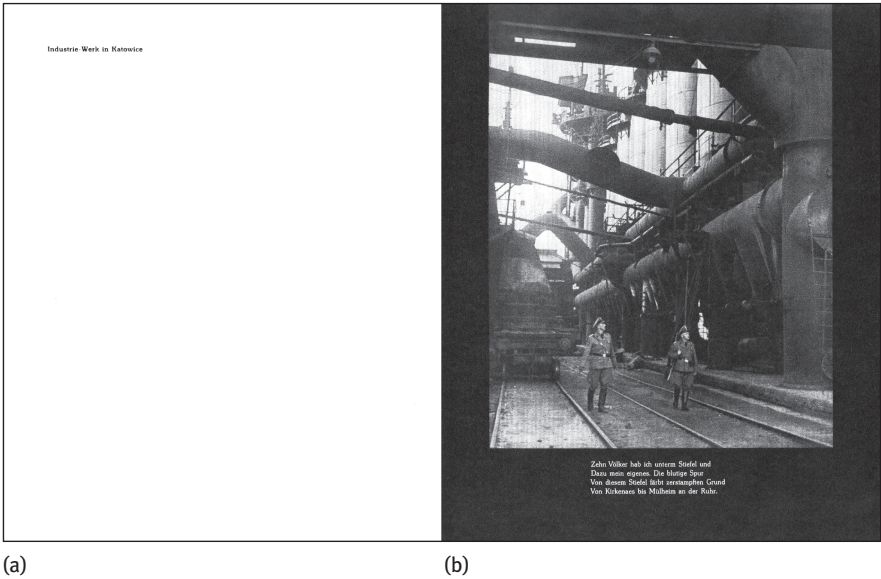


Abb. 5: Doppelseite aus Bertolt Brechts *Kriegsfiabel* (1955).

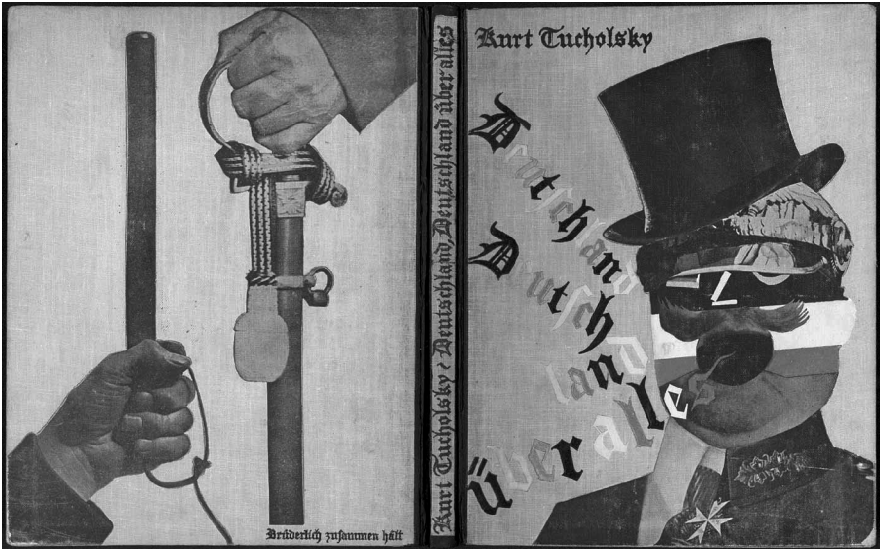


Abb. 6: Einband von Kurt Tucholsky und John Heartfields *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)

Bei Brecht und Tucholsky ist bereits der Einband des Buchs *Deutschland, Deutschland über alles* Teil des Montage-Projekts, das dann im Inneren teils auf den Einzelseiten, teils aber auch falzübergreifend umgesetzt wird. Montage und Typografie werden bis hin zur Wahl der Frakturschrift bewusst eingesetzt, um aus einer Fotokritik eine der Gesellschaft zu machen.

3 Fotografie als Präsenz und Abwesenheit des unverstellten Realen

Man kann hingegen auch die Sprache unter einen Generalverdacht stellen und die Fotografie als Möglichkeit eines Zugangs zu einer unverstellten Wirklichkeit deuten. Roland Barthes und Rolf Dieter Brinkmann haben dies auf unterschiedliche Weise getan. Die Fotografie ist für Barthes dank ihres indexikalischen Charakters in vieler Hinsicht die Erfüllung oder zumindest das Versprechen eines besonderen Traums, der seine gesamte Theorie wie ein roter Faden durchzieht: der Traum des Realen, eines präsemiotischen Raums, der noch von keiner Kultur und keiner entstellenden Ideologie berührt worden ist, der Traum eines unschuldigen Reichs der Zeichen.¹³ Theodor W. Adorno hätte dies vermutlich das „Nichtidentische“ genannt, bei Barthes ist es eine Welt vor dem kulturellen Sündenfall. Für beide – und auch für Brinkmann – ist die Kunst (und hier vor allem die Literatur) einer der möglichen Schlüssel zu diesem Raum. Doch während Kunst wie Literatur nur die Tür einen Spaltbreit öffnen, befindet sich die Fotografie längst in diesem Raum, verschwindet aber sogleich aus ihm, sobald man sie erblickt hat. Das ist die paradoxe Existenzform der Fotografie: Sie ist eine „reale Irrealität“, ein gegenwärtiges Abwesendes, ein jetziges Vergangenes, etwas, das das Reale bannt und zugleich verschwinden lässt, das frei von Bedeutung ist und doch mit vielfachen Bedeutungen aufgeladen werden kann, sie ist ein bedeutsam unbedeutendes Zeichen. Gerade aufgrund ihrer eigentümlich paradoxen Existenzform als Zeichen kommt der Fotografie in den Augen Barthes' ihr besonderes Wirklichkeitsversprechen zu, das sie mit keiner anderen Zeichenform teilt. Man könnte diesen Typ von Fotografie daher als ‚Index-Effekt‘ bezeichnen, da ihr indexikalischer Charakter aus der Fotografie ein natürliches Zeichen vor aller Kultur macht.

über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Berlin: Universum Bücherei für alle 1929.

¹³ Vgl. dazu Barthes, Roland. *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Fotografie.* Hg. Peter Geimer, Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2015.

Barthes' Theorie ist der vielleicht letzte Ausläufer einer emphatischen Deutung der Fotografie als Medium des Realen. Sie macht deutlich, was diese Faszination ausmacht und führt zugleich die Aporie vor Augen, in die sie mündet. Selbst wenn man die Fotografie als Botschaft ohne Code ansehen mag, sind wir doch sogleich, um in den Begriffen Barthes' zu bleiben, auf das *Studium* verwiesen, wenn wir sie lesen oder deuten wollen. Ansonsten bleibt uns allenfalls eine irreduzibel singuläre und daher nicht kommunizierbare Erfahrung.

Auch Rolf Dieter Brinkmanns Arbeiten sind in einer Zeit entstanden, in der die Welt in Verdacht stand, Text zu sein, und er macht früh den Grund allen Übels in der Sprache aus. Die Bilder hingegen beginnen in seinen Schriften ihren Weg als Retter, als nichtsprachliche Vergegenwärtigungen der Wirklichkeit und als Entdeckung einer kulturellen *terra incognita*. An die Stelle einer Addition von Wörtern, wie sie in der traditionellen Literatur vorfindlich sei, soll die Projektion von Vorstellungen treten, an jene einer vermeintlich symbolisierten Tiefe, einer symbolisierenden Darstellung des Abwesenden, die Oberfläche der Bilder. An die Stelle von großen Empfindungen sollen kleine augenblickliche Erregungen treten – und für diese hat die Fotografie Modellfunktion. Dementsprechend wird auch die Schreibpraxis einer Transformation unterzogen. Wenn bereits „die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme“¹⁴ zu fassen ist, kommt es der Literatur ebenfalls auf eine filmisch-fotografische Erschließung an, auf „Zooms auf winzige banale Gegenstände ohne Rücksicht darauf, ob es ein ‚kulturell‘ angemessenes Verfahren ist“¹⁵.

Bei Brinkmann findet sich eine nahezu gnostische Unterscheidung zweier Reiche: Auf der einen Seite steht die Sprache, die als Herrschaftsinstrument gedeutet wird. Wie bei Barthes, der in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France Sprechen als Unterwerfen bezeichnet und Sprache daher als strukturell faschistisch apostrophiert, bestimmt für Brinkmann die Sprache jede Regung des Individuums, präsentiert ihm eine vorgedeutete Welt und legt sein Handeln in Gestalt von festgeformten Automatismen fest. Auf der anderen öffnet sich das gelobte Land der Bilder und vor allem der Fotografie, die eine neue, andere Wirklichkeit verspricht: Durch eine Hinwendung zu ihr könne man, so Brinkmann, die „negative Programmierung der Sprache aufweichen“¹⁶. Literatur habe sich

¹⁴ Brinkmann, Rolf Dieter. „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *Silverscreen*“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 248–269, hier 249.

¹⁵ Brinkmann: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *Silverscreen*“, 267 (Unterstreichung i. O.).

¹⁶ Brinkmann: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *Silverscreen*“, 268.



Abb. 7: Seite aus Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke* (1979).

an der Fotografie zu orientieren. Den sprachlichen „Standphotos“, so der Titel, der einigen Gedichten programmatisch mit auf den Weg gegeben wurde, geht es daher erst einmal um eine Bestandsaufnahme dessen, was ist und sich in einem heilignüchtern-emphatischen Augenblick zeigt, eine Errettung der äußeren Wirklichkeit durch das Sammeln von unverstellten Wirklichkeitsfragmenten.¹⁷ Das kann, wie in *Rom, Blicke*, auch Abfall sein, Weggeworfenes und Unbeachtetes. Brinkmann dokumentiert und rekonstruiert dort schreibend und fotografierend seine Wege durch die Stadt und versucht dabei, das Sichtbare und die Sichtbarkeit neu zu fassen.

4 Die Entdeckung der Populärkultur

Diese emphatisch-fotografische Erkundung der Wirklichkeit wird begleitet durch ein zweites, parallel laufendes Projekt, das Brinkmann der amerikanischen Pop-Literatur entlehnt und das man erst als Entdeckung und Feier einer neuen, nun positiv gewendeten „Oberflächlichkeit“ und dann als beharrliche Arbeit der Destruktion in Gestalt einer Zerstörung und Eskamotierung von unterwerfenden und normierenden Bildern beschreiben kann. In vielen seiner Texte – und das von den frühen Gedichtbänden bis hin zu den späten Arbeitsbüchern – finden sich zahlreiche Fotografien von *Pin Up-Girls* und aus Zeitungsausschnitten, von Postkarten und Werbezetteln. Diese werden zu Beginn noch als Entdeckung einer neuen Oberflächlichkeit gefeiert, die gegen eine Tradition der Symbolisierung gewendet wird, durch die sich die überkommene Literatur auszeichne. Später geht dann aber die Verwendung solcher Bilder sukzessive in eine Kulturkritik über.

Brinkmann geht dabei zu Beginn von einer Beobachtung aus, die auf die Literatur übertragen wird: „Die Bilder häufen sich“¹⁸. Insbesondere in seinen Texten zur amerikanischen Gegenwartsliteratur, den Essays zu den Anthologien *Silver-screen* und *Acid* sowie der Sammlung von Texten Frank O’Haras formuliert er pro-

¹⁷ Brinkmann, Rolf Dieter. *Briefe an Hartmut, 1974–1975*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, 44: „Fast alle Gedichte sind wohl am genauesten zu charakterisieren als Momentaufnahmen, ‚snapshots‘, Schnappschüsse (wassn Wort! Schnapp&Schüsse!) [...]. – Also Momentaufnahmen, was gerade da ist, was für ein Gefühl, was für ein Gegenstand, was für ein Raum, was ich gelesen habe – und die Tendenz ist eigentlich gegen die Metapher, gegen ‚Dichtung‘, und wofür? Für ein ‚unritualisiertes Sprechen‘, wie das so schön und klug im Klappentext vom Lektor gesagt worden ist.“

¹⁸ Brinkmann, Rolf Dieter. „Der Film in Worten“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 223–247, hier 223.

grammatisch eine neue Orientierung der Literatur an Bildern und vor allem auch Fotografien, die als Illustrationen verwendet werden. An die Stelle einer Addition von Wörtern, wie sie in der traditionellen Literatur vorfindlich sei, soll die Projektion von Vorstellungen treten, an jene einer vermeintlich symbolisierten Tiefe, einer symbolisierenden Darstellung des Abwesenden, die Oberfläche der Bilder. Sprache ist tief (oder will es zumindest sein), Bilder sind flach – und die neue Welt ist wieder flach. Die Literatur soll mit den (fotografischen) Bildern die Welt der Oberfläche entdecken, soll in die Oberfläche der Bilder einsteigen. Ein neues Reich tut sich auf:

Wir leben in der Oberfläche von Bildern, ergeben diese Oberfläche, auf der Rückseite ist nichts – sie ist leer. Deshalb muß diese Oberfläche endlich aufgenommen werden, das Bildhafte täglichen Lebens ernst genommen werden, indem man Umwelt direkt nimmt und damit die Konvention ‚Literatur‘ auflöst, hinter der sich ein verrotteter romantischer Glaube, ein fades Prinzip Hoffnung an Literatur als vorrangiges Heilmittel verbirgt.¹⁹

Diese Entdeckung der Oberfläche geht dann aber spätestens in *Rom, Blicke* in eine Ästhetik der Zerstörung über.²⁰ Hier durchläuft er im Wortsinn die Ruinen der antiken wie modernen Zivilisation, versucht aber zugleich mithilfe verschiedener fotografischer Bildformen (Postkarten, Snapshots, Pin-Ups, Karten etc.) sich in der Gegenwart zu orientieren, wohlwissend, dass diese eben nicht der Gegenstand sind, sondern ihn längst haben verschwinden lassen: „das Wort ist nicht die Sache, die Landkarte nicht das Gelände, das sie darstellt“²¹ – und die Postkarte eben nicht das Kunstwerk, das sie abbildet, und das Pin-Up-Foto nicht die nackte Frau. Brinkmann folgt ihren Spuren, um so den Akt der Zerstörung, der in ihnen bereits stattgefunden hat, zu wiederholen und bis zum „Zerbrechen der Gegenwartskulisse“²² vorzudringen. Das wird dann insbesondere in *Schnitte* auf die Spitze getrieben.²³ Nun geht es ganz konkret um Schneiden, Zerschneiden und Zerstören. *Schnitte* ist ein Totenbuch, das eine albtraumhaft erfahrene Gegenwart, eine gespenstische „Phantomgegenwart“ durchquert und mit der Akribie präzise gesetzter Schnitte das Gesehene dadurch zu zerstören sucht, dass es gezeigt, zer-

¹⁹ Brinkmann, Rolf Dieter. „Die Lyrik Frank O’Haras“. In: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 207–222, hier 215.

²⁰ Brinkmann, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979.

²¹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, 61. Dieses Zitat wird später nochmals aufgenommen.

²² Brinkmann: *Rom, Blicke*, 123.

²³ Brinkmann, Rolf Dieter. *Schnitte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1988.



Abb. 8 und 9: Zwei aufeinander folgende Doppelseiten aus Rolf Dieter Brinkmanns *Schnitte* (1988).

schnitten und montiert wird.²⁴ Nun zeigen die Fotografien eine im Verfall begriffene Welt: Abfall für alle. Brinkmann nutzt dabei, wie die beiden aufeinander folgenden Doppelseiten aus *Schnitte* exemplarisch deutlich machen, nicht nur die ganze Breite des Buchs aus, sondern verwendet dabei eine Fülle von Text- und Bildmaterialien, die mit der Schere bearbeitet werden.

Brinkmanns emphatische wie destruktive Arbeit mit Fotos der Populärkultur kann – mitsamt ihrem theoretisch-weltanschaulichen Switch – als paradigmatisch für zahlreiche Publikationen vor allem der 1960er und 1970er Jahre angesehen werden. Im März Verlag sind einige Bände erschienen, die auf ähnliche Weise mit Fotografien operieren, und ähnliches gilt für viele kleinere Publikationen aus dieser Zeit.

5 Fotografie als kontrafaktische Geschichte

Alexander Kluge und dann W. G. Sebald haben ab Mitte der 1970er Jahre in einer Fülle von Büchern konsequent mit Fotografien im Sinne einer, wie ich es nennen möchte, kontrafaktischen Geschichte wie Geschichtsschreibung gearbeitet, dabei aber sehr unterschiedliche Strategien verfolgt, die beide mit subtilen Montageverfahren operieren. Anders als bei Brinkmann steht hier nun aber nicht die Gegenwart, sondern die Vergangenheit im Zentrum. Man könnte daher diesen Typ einer Verwendung von Fotografien als ‚*Geschichtsmontage-Effekt*‘ bezeichnen.

Alexander Kluge folgt bei seiner komplexen Montagetechnik dabei dem Konzept eines dialektischen Antirealismus, das davon ausgeht, dass als Realität vor allem das angesehen und erkannt wird, was sich gesellschaftlich durchgesetzt hat, die durch die Prozesse der Verdinglichung verdrängten Grundbedürfnisse und Gefühle des Menschen hingegen in der Darstellung der Geschichte verschwinden. Die Montagetechnik zielt nun darauf, den Eigensinn der Geschichte, der sich der realistischen Darstellung entzieht, zu seinem Recht zu verhelfen. Bereits der Text ist bei Kluge fragmentiert in eine Fülle von kürzeren Segmenten, die unterschiedliche Perspektiven auf das Geschehen vorstellen und nicht auf eine synthetisierende Gesamtdarstellung zielen. Die Fotos, die durchweg historischen Quellen entstammen, stehen dabei in einem teils vermeintlich illustrierenden, teils auf den ersten Blick irritierenden Verhältnis zu den Textpassagen. Es ergibt sich ein polyphones Gewebe von Texten und Bildern, deren Bezüge durch den Leser überhaupt erst herzustellen sind. Kluge geht es darum, in Texten und

²⁴ Brinkmann: *Schnitte*, 6; vgl. auch ebd.: „und bewegte mich durch einen ausgeträumten Traum“.



Abb. Foto Nr. 5: Gegenüber Hauptpost.



Abb. Foto Nr. 6: Letzter Standpunkt des Fotografen.

Die Soldaten, die im Besitz eines handschriftlichen Zettels, auf dem die Verhaftung bescheinigt war, den Gefangenen

42

durch die Richard-Wagner-Straße führten, hofften, daß in Wehrstedt tatsächlich irgendein Transport nach Magdeburg organisiert wäre, oder daß noch ein Personenzug vor dem jetzigen Bahngelände hielt, der nach Magdeburg führe, sie hätten sonst nicht gewußt, was sie mit dem Mann anfangen sollten. Ob die Wachsoldaten den Unbekannten auf dessen Vorstellungen hin, auch von einigen Zweifeln bewegt hinsichtlich des Sinns ihres Tuns, in einer so verheerenden Umgebung freiließen oder ob wegen der Explosion eines Blindgängers in der Nähe Heineplatz die Wachsoldaten einen Moment abgelenkt waren, so daß er entflohen, weiß man nicht.

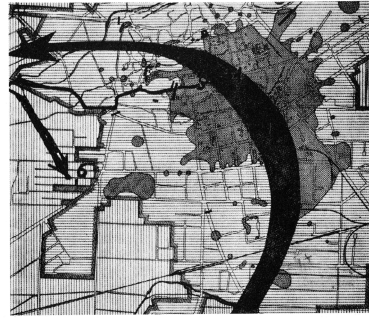


Abb.: Skizze des vermutlichen Wegs des unbekannten Fotografen. Dicker Pfeil rechts: Weg des Bomberstroms. Dünnere Pfeile von Mitte bis links Nummer 1-6: Weg des Fotografen.

[Friedhofsgärtner Bischoff] Bischoff zieht pferdespannt auf seinem Tafelwagen 4 Särge durch die Gröperstraße. Die Ausbeute des frühen Morgens: Harsleben (Altbauer, 1 Fl. Johannisbeer, 4 Eier), 1 Leiche aus Mahndorf (Inspektor, 1 Fl. Eierlikör, in Lappen verpackt, 2 Bratwürste), 2 Leichen aus

43

Abb. 10: Doppelseite aus Alexander Kluges „Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945“ (1977).

Bildern ein „Scheitern der Evidenz“, wie es Thomas von Steinaecker formuliert hat, vorzuführen, um so die vermeintliche Faktizität der Geschichte zu brechen.²⁵ Fotografien dienen ihm daher nicht als referenzielle oder indexikalische Ankerpunkte im Fluss der Geschichte, sondern als Möglichkeiten einer polyperspektivischen Destabilisierung, die darauf zielt, das in der realistischen Darstellung eben nicht Repräsentierte überhaupt erst erkennbar zu machen und durchscheinen zu lassen. Es geht ihm um einen kontrafaktischen, antirealistischen Realismus, der sich nicht den einzelnen Dokumenten und Stimmen, sondern ihrer Montage verdankt.

In Sebalds Texten, die konsequent mit Fotografien arbeiten, wird hingegen ein Bedeutungsraum konstruiert, der sich vor allem durch die Herstellung von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Elementen konstituiert. Auch Sebalds Texte sind durchweg historischen Gegenständen gewidmet, allerdings zumeist in

²⁵ Steinaecker: *Literarische Foto-Texte*, 168.

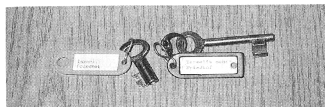
hundertwende, war in der Kristallnacht demoliert und anschließend über mehrere Wochen hinweg abgerissen worden. An ihrer Statt, in



der Maxstraße, unmittelbar gegenüber der rückwärtigen Einfahrt in den Rathaushof, steht heute das Arbeitsamt. Was den Friedhof der Juden betrifft, so wurden mir von dem Beamten nach einigem Suchen in einem an der Wand

332

angebrachten Schlüsselkasten zwei ordentlich beschilderte Schlüssel ausgehändigt mit der



irgendwie seltsamen Erklärung, zum israelitischen Friedhof gelange man, indem man vom Rathaus aus in gerader Linie tausend Schritte südwärts bis an das Ende der Bergmannstraße gehe. Als ich vor dem Tor angelangt war,



333

Abb. 11: Doppelseite aus W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992).

fiktionaler Gestalt. Die Fotografien dienen nicht zuletzt einer historischen Anreicherung des Erzählten, auch wenn sie aus sehr heterogenen Quellen stammen. Sebald hatte, wie wir auch aus den Beständen in seinem Nachlass in Marbach wissen, eine eigene Bildkartei mit Flohmarktfunden und anderen Bildbelegen zusammengestellt, die er dann für die Montage seiner Texte verwendete. Der Effekt der Montage ist anders als bei Kluge weniger der einer Dissonanz als vielmehr die Produktion von allegorischer Bedeutsamkeit. Die Montage erzeugt einen Resonanzraum, in dem der Leser Bezüge herstellen kann und soll, die dann einen anderen Blick auf die Geschichte eröffnen. Es geht erneut um eine kontrafaktische Geschichte, da Erzählung und Bilder gemeinsam einen fiktionalen Bedeutungsraum eröffnen, der in eine melancholische Geschichtsdeutung mündet. Die Montage-Praxis bei Sebald ist letztlich eine allegorische Sinnproduktionsmaschine, die grundsätzlich jeden Typ von Bild verarbeiten kann. Erzeugt wird eine Welt der Bedeutsamkeit, in der über Korrespondenzen, Wiederholungen und Konstellationen nebensächlich Erscheinendes zur Matrix von Sinn und Bedeutung wird.

Der ‚Geschichtsmontage-Effekt‘ basiert auf der Überzeugung, dass es keinen präsemiotischen Raum der Fotografie gibt und sie auch nicht als Möglichkeit ei-

nes unverstellten Zugangs zur Wirklichkeit anzusehen ist, sondern im Gegenteil immer schon durch die Geschichte mit Bedeutung angereichert wurde und diesen semantischen Ballast auch nicht abwerfen kann. Die Haltung zur Geschichte ist dabei von einer tiefen Skepsis geprägt. Einzig durch die Praxis der Montage zeigt sich der Vorschein eines anderen Bildes der Geschichte und mit ihr auch der gegenwärtigen Realität.

6 Fotografie als Geschichtsspeicher und Geschichtengenerator

In den letzten Jahren und Jahrzehnten hat sich im Bereich des Fotobuchs eine Ästhetik des *found footage* etabliert, die nicht zuletzt die historisch überkommene Form des Fotoalbums wiederentdeckt. Fotoalben werden mit den Möglichkeiten der digitalen Techniken überarbeitet, mit neu entstandenen Bildern versehen und in eine Art offenes Narrativ übersetzt, das gleichwohl alle Züge einer Vergewisserung und Selbstvergewisserung der eigenen Geschichte mittels Bildern trägt. Fotografien scheinen eine Art von Geschichtsspeicher zu sein, der Geschichten generiert. Diesen Typ kann man daher als ‚*Speicher-Effekt*‘ bezeichnen. Die Geschichtsskepsis scheint verflogen und die Erinnerung und das Gedächtnis versprechen erneut eine soziale und kulturelle Identität. Dieser Trend findet sich auch in der zeitgenössischen Literatur wieder. Seit etwa zwei Jahrzehnten hat das Album Konjunktur und die Literatur schickt sich an, wieder an eine Form der oralen Tradition anzuschließen, die spätestens seit Ende des Ersten Weltkriegs obsolet zu sein schien, indem sie Geschichten erzählt, die über Generationen hinweg reichen. Die Familiengeschichte und -chronik wird als Erzählform wiederentdeckt und man greift zum Foto- oder Postkartenalbum, so als sei dies ein „Sesam-öffnendich“ der Geschichte. Monika Marons *Pawels Briefe*, Wilhelm Genazinos *Aus der Ferne. Auf der Kippe* und Stephan Wackwitz’ *Ein unsichtbares Land* sind bekannte Beispiele, aber es lassen sich viele weitere dieser eigentümlichen Retroästhetik finden, die mitunter auch ludische Züge annimmt, wie etwa in Thomas Kapielskis überaus witzigem Text *Neue Sezessionistische Heizkörperverkleidungen*, der ein eigenes, aber eben bewusst zeitgenössisches Album aus unscharfen und banalen Snapshots zusammenstellt.²⁶

²⁶ Maron, Monika. *Pawels Briefe*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1999; Genazino, Wilhelm. *Aus der Ferne. Auf der Kippe*. München: Carl Hanser 1993; Wackwitz, Stephan. *Ein unsichtbares Land*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003; Kapielski, Thomas. *Neue Sezessionistische Heizkörperverkleidungen*. Berlin: Suhrkamp 2012.

122 Wie oft habe ich Menschen schon darüber hören, wie unangenehm ihnen die Spaziergänge waren, die sie damals als sie Kinder waren, mit den Eltern oder Verwandten haben machen müssen. Sondern: *Seidens!* Denn sobald man diese Personen fragt, was denn die Zustimmung war, riechen viele von ihnen nicht mit der Sprache heraus. Oder sie erzählen und verstärken damit die Verwirrung, daß der Spaziergang häufig mit einem Restaurantbesuch oder wenigstens mit einem typischen Eis endete. Ich nehme an, die störenden Empfindungen glichen (wie so oft) dem Reich des Unangenehmen an, das nicht ausgedrückt, sondern nur gezeigt werden kann. Zum Beispiel von diesem Foto, das uns auf Anhieb ein präzises Gefühl einer Kinderpein vermittelt. Es ist die plötzlich fehlende Monumentalität der Erwachsenen, von der eine Bedrückung oder sogar eine Bedrohung auszugehen scheint. Zudem für das Kind, in das wir uns sogleich einfühlen. Die Frauen gehen ruhig dahin und ahnen nichts von ihrer einschüchternden Präsenz. Das Kind versucht zwar, sich dem Zugriff der Frauen zu entziehen, aber die Anstrengung scheitert und endet in einer kläglichen Bewegung, die das erstaunliche Foto präzise abbildet. Schon wenige Augenblicke später wird sich das Kind in sein Geschick fügen. Und dreißig Jahre später davon erzählen, wie es eine Zustimmung diese Spaziergänge damals doch waren! Das Bild zeigt die Mängel zwischen der Gewalt der Erwachsenen, die keine sein will, und der kindlichen Ergebung, die auch nicht mit sich identisch ist; ein sanftes Grauen, das zu geringfügig ist, um aufgetauscht, aber auch zu stark, um vergessen werden zu können.



Abb. 12: Doppelseite aus Wilhelm Genazinos *Auf der Kippe* (2000).

In Zeiten des Postgedächtnisses und der *social media* ist dieser Typ von Literatur, aber auch einer bestimmten Art von Fotokunst, eine Kompensation des alltäglichen digitalen sozialen Vergessens. Die Zahl der Accounts der *social media*-Plattformen steigt beständig, auch wenn deren Konjunkturen sich verändern. In der Publikumsgunst treten gegenwärtig Instagram oder TikTok an die Stelle von Facebook, doch das Prinzip bleibt: Die Bilder konkurrieren um eine Wahrnehmung in der Gegenwart, scheren sich aber wenig um ihre eigene Geschichte. Sie rutschen Tag für Tag tiefer in der Scroll-Liste, um bald gänzlich aus jedem Aufmerksamkeitsfeld zu verschwinden und allenfalls nur noch über komplexere Suchbefehle auffindbar zu werden. Sie sind dadurch Geschichte geworden, aber eine, die ohne Bedeutung für die Gegenwart ist. Das digitale Archiv ist vor allem dafür da, einen materialen Speicher bereitzustellen, der das bewahrt, was bereits vergessen ist. Die Schlacht der digitalen Bilder wird in der Gegenwart geschlagen. Die Fotos simulieren Gegenwart, auch wenn sie *volens volens* immer vergangene Momente zeigen. Auf Erinnerung hingegen zielen sie nicht. Noch dazu schrumpft die Gegenwart immer weiter zusammen und meint nicht länger die Dauer einer Generation. Aus Jahrzehnten werden Jahre, aus Jahren Monate, aus Monaten Tage. Der Gedächtniszeitraum in den *social media* wird immer kürzer, je mehr Bilder gepostet werden. Das Netz verliert zwar nichts, ist aber vergesslich, was den eigenen Bildbestand anbetrifft. Und auch wir produzieren fortwährend Bilder, um sie sogleich zu vergessen und das ist vermutlich auch die Funktion der massenhaften digitalen Bildverfertigung: Gegenwart in Vergangenheit zu verwandeln, die auf ei-

ne Anerkennung und Wiederauferweckung in einer zukünftigen Gegenwart hofft und, sollte dies nicht gelingen, die Bilder dem definitiven Vergessen anheim zu geben.

Der ‚*Speicher-Effekt*‘ der Literatur hingegen beruht auf einer *Photo-Fiction*, die voller Emphase ein kulturelles Gedächtnis der Fotografie beschwört, das nicht selten sogar über den Zeitraum des kommunikativen Gedächtnisses hinausreicht und die eigentlich bereits längst vergessene Vergangenheit in die Gegenwart hineinzuholen und zu übersetzen versucht. Sie sollte sich dabei allerdings bewusst sein, dass die Fotografie ihrerseits weniger Geschichtsspeicher als vielmehr eine Geschichtskonstruktion und -simulation ist. Und das gilt auch für eine Literatur, die voller Enthusiasmus das Album wiederentdeckt.

Literatur

- Agee, James/Evans, Walker. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin Company 1941; dt. *Preisen will ich die großen Männer: drei Pächterfamilien*. München: Schirmer-Mosel 1989.
- Albers, Irene. „Foto-Poetiken der Erinnerung in der Literatur des 20. Jahrhunderts (M. Proust, A la recherche du temps perdu)“. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 408–425.
- Barthes, Roland. *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Fotografie*. Hg. Peter Geimer, Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 368–383.
- Brecht, Bertolt. *Kriegsfiel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag 1955.
- Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Brecht, Bertolt. „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment“. In: Bertolt Brecht. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Schriften 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, 448–514.
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *Silverscreen*“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 248–269.
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Der Film in Worten“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 223–247.
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Die Lyrik Frank O’Haras“. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, 207–222.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Schnitte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1988.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Briefe an Hartmut, 1974–1975*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999.

- Doyle, Sir Arthur Conan. *The Lost World*. London: Hodder & Stoughton 1912.
- Doyle, Sir Arthur Conan. *The Coming of the Fairies*. London: Hodder & Stoughton 1922. https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/The_Coming_of_the_Fairies (30.01.2020); dt. Übersetzung in: Sir Arthur Conan Doyle. *Spurensicherungen. Schriften zur Photographie*. Hg. Bernd Stiegler. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, 289–378.
- Duttlinger, Carolin. *Kafka and Photography*. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Genazino, Wilhelm. *Aus der Ferne. Auf der Kippe*. München: Carl Hanser 1993.
- Hildesheimer, Wolfgang. *Marbot*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- Horstkotte, Silke. *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009.
- Kapielski, Thomas. *Neue Sezessionistische Heizkörperverkleidungen*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Maron, Monika. *Pawels Briefe*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1999.
- Neumann, Michael. *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden: Thelem 2006.
- Steinaecker, Thomas von. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: transcript 2007.
- Steinbeck, John. *The Harvest Gipsies*. Als Pamphlet erschienen unter dem Titel: *Their Blood is Strong*. San Francisco: Simon J. Lubin Society 1938.
- Steinbeck, John. *Früchte des Zorns*. Zürich: Humanitas Verlag 1940.
- Stiegler, Bernd. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2001.
- Stiegler, Bernd. *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Fotografie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014.
- Tucholsky, Kurt/Heartfield, John. *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield*. Berlin: Universum Bücherei für alle 1929.
- Wackwitz, Stephan. *Ein unsichtbares Land*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“. In: *The Strand Magazine*, Bd. XLIII, April 1912, 487.
- Abb. 2: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“. In: *The Strand Magazine*, Bd. XLIII, April 1912, 362.
- Abb. 3: Doyle, Sir Arthur Conan. „The Lost World“. In: *The Strand Magazine*, Bd. XLIII, April 1912, 380.
- Abb. 4: Steinbeck, John. *Their Blood is Strong*. San Francisco: Simon J. Lubin Society 1938, Umschlag der Broschüre.
- Abb. 5: Umschlag von: Tucholsky, Kurt/Heartfield, John. *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield*. Berlin: Universum Bücherei für alle 1929.
- Abb. 6: Brecht, Bertolt. *Kriegsfibel*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1968 (= Reprint der Originalausgabe Berlin 1955), o. S.
- Abb. 7: Brinkmann, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979, 440.

Abb. 8 und 9: Brinkmann, Rolf Dieter. *Schnitte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1988, 72–75.

Abb. 10: Kluge, Alexander. „Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945“. In: Alexander Kluge. *Neue Geschichten. Hefte 1–19*. ‚Unheimlichkeit der Zeit‘. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 33–107, hier 42–43.

Abb. 11: Sebald, W. G. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1994, 332–333.

Abb. 12: Genazino, Wilhelm. *Aus der Ferne. Auf der Kippe. Bilder und Texte*. München: dtv 2012, 122–123.



Teil II: **Mediale Inszenierungen**

Stephanie Catani

Alles nur inszeniert?

Das politische Kino Jafar Panahis

„Sie machen doch hier einen Film, oder?“, fragt in Jafar Panahis 2015 erschiene-nem Film TAXI der Fahrgast Omid den merkwürdigen Taxifahrer, in dessen Wa-gen er gestiegen ist und hinter dem er – zu Recht, wie sich herausstellt – den ira-nischen Regisseur Panahi vermutet.¹ In diesem Taxi spielt sich Alltägliches und zugleich Sonderbares ab, sodass Omid sich bald als Teil einer filmischen Insze-nierung wähnt, die Panahi, der Regisseur (nicht der Taxifahrer), bewusst so an-geordnet hat. „Sie haben das alles nur inszeniert und denken, ich falle darauf herein“ (TAXI, 00:17:59), glaubt Omid zu wissen – und ist sich bis zum Ende seiner Taxifahrt so sicher doch nicht. Mit Omid, der mit seiner Skepsis die vierte Wand durchbricht, fragen sich auch die Filmzuschauer*innen sukzessive: „Ist das hier alles nur inszeniert?“ Wo endet die Dokumentation, wo die Fiktion – oder ist die Grenze zwischen beiden längst aufgelöst?

Jafar Panahi ist ein in Ost-Aserbaidschan geborener iranischer Filmmacher, der bereits in frühester Jugend eine Leidenschaft für das Kino, insbesondere für das italienische Kino der 1950er Jahre entwickelt. Als Assistent seines Lehrmeis-ters und späteren Mentors Abbas Kiarostami lernt er ein iranisches Kino kennen, das ein Weltkino ist: Kiarostami, 2016 verstorben, gilt heute als einer der wichtigs-ten Regisseure der globalen Filmgeschichte.² Er ist es auch, der das Drehbuch zu Panahis Spielfilmdebüt BADKONAKE SEFID (dt. DER WEISSE BALLON)³ verfasst. Der Film wird 1995 sogleich mit der Goldenen Kamera der Filmfestspiele von Cannes ausgezeichnet. Seither ist Panahi zu einem der bekanntesten Filmmacher*innen des Iran aufgestiegen, hat 2000 mit dem Spielfilm DAYEREH (dt. DER KREIS) den Goldenen Löwen in Venedig und mit OFFSIDE 2006 den Silbernen Bären der Ber-linale gewinnen können. OFFSIDE, ein Film über eine Gruppe von Mädchen und Frauen, die versuchen, das entscheidende WM-Qualifikationsspiel der iranischen Fußballnationalmannschaft in Teheran zu besuchen, ist vielleicht der bekann-teste Film des Regisseurs: im Iran verboten – in Europa gefeiert. Leicht hatte es

¹ TAXI. Reg. Jafar Panahi. Iran 2015, TC: 00:10:12. Der Film wird im Folgenden im Fließtext mit Timecode-Angabe und seinen deutschen Untertiteln zitiert.

² Vgl. den Nachruf von Nicodemus, Katja. „Der Freie“. In: *Die Zeit*, Nr. 29 vom 07.07.2006. <https://www.zeit.de/2016/29/nachruf-abbas-kiarostami> (24.03.2020).

³ BADKONAKE SEFID/DER WEISSE BALLON. Reg. Jafar Panahi. Iran 1995.

Panahi mit seinen tabubrechenden Filmen im Iran nie, im Jahr 2010 wurde er schließlich festgenommen und inhaftiert. Obgleich vor der Gerichtsverhandlung zunächst eine temporäre Freilassung erfolgte, wurde er im Anschluss zu sechs Jahren Haft und einem 20-jährigen Berufs- und Ausreiseverbot verurteilt. Seither steht Panahi unter einer Art Hausarrest, jeder seiner Schritte wird überwacht und die angekündigte, aber noch nicht in Kraft getretene Haftstrafe ist das Damoklesschwert, mit dem der Regisseur (wie viele andere seiner Kolleginnen und Kollegen) lebt. Trotz des Berufsverbots hat Panahi seit 2010 heimlich und illegalerweise vier Filme drehen können – unter widrigsten Produktionsbedingungen, die diese Filme inhaltlich wie formal-technisch durchaus sichtbar machen.

1 Authentizität der Bilder

Außerfilmische Realität und filmische Fiktion verschwimmen in Panahis Filmen konsequent – ganz unabhängig von ihrer Markierung als *feature film*, *documentary* oder *docufiction*. Programmatisch ist diesbezüglich schon sein zweiter, 1997 erschienener Film *AYNEH* (dt. *DER SPIEGEL*), der vordergründig von einem kleinen Mädchen erzählt, das beschließt, allein durch Teheran den Weg nach Hause zu finden, nachdem seine Mutter vergessen hat, es pünktlich von der Schule abzuholen. Die filmische Fiktion bricht hier abrupt ab, wenn die Kinderschauspielerin Mina aus ihrer gleichnamigen Rolle fällt, in die Kamera schaut und trotzig ankündigt, den Film nicht mehr weiter drehen zu wollen und stattdessen nach Hause zu gehen: „I’m not acting anymore!“⁴

Panahi aber lässt die Kamera weiterlaufen: Aus dem Spielfilm (über ein Mädchen, das sich allein durch die Großstadt schlägt) wird plötzlich ein Dokumen-



Abb. 1: *AYNEH*. Reg. Jafar Panahi. Iran 1997, TC: 00:38:49.

⁴ *AYNEH/DER SPIEGEL*. Reg. Jafar Panahi. Iran 1997, TC: 38:50:00.

tarfilm (über ein Mädchen, das sich allein durch die Großstadt schlägt) – oder ist auch das alles nur inszeniert?

Beinahe sämtliche Filme Panahis bewegen sich an der Grenze zwischen den Gattungen *Spielfilm* und *Dokumentation* und machen eine klare Unterscheidung von *afilmscher* und *profilmscher* Referenzialisierung im Sinne Etienne Souriaus nahezu unmöglich.⁵ *Afilmisch* bezeichnet mit Souriau jene physische Wirklichkeit, die unabhängig von der filmischen Inszenierung, allem voran der Mise-en-scène, besteht. *Profilmsch* hingegen bezeichnet jene physikalisch ebenfalls fassbaren, jedoch für den Film generierten bzw. arrangierten Gegenstände. Die *afilmsche* Wirklichkeit wird etwa dort zur *profilmschen*, wo ein real existierendes Schloss zur Kulisse eines Märchenfilmes wird. Mit Blick auf die Differenzierung zwischen Dokumentar- und Spielfilm zeigt sich, so unterstreicht im Anschluss an Souriau der Medienwissenschaftler Florian Mundhenke, dass diese sich gerade in der „Schärfe und Deutlichkeit des Verweises auf das Afilmische“⁶ unterscheiden. Die Referenzialisierung auf das Afilmische sei beiden Filmgattungen durchaus möglich – der Spielfilm aber verzichte im Sinne eines Illusionsprozesses darauf, während Referenzialität im Dokumentarfilm, so Mundhenke, „aktiv benutzt und immer wieder diskursiv eingeholt wird.“⁷ Auch die Filme Panahis thematisieren ihre Referenzialität auf das Afilmische konsequent – und verweigern sich dort, wo sie die Wahrheit des Dargestellten hinterfragen, einer einheitlichen Semantisierung von Begriffen wie Wirklichkeit, Realismus oder Authentizität auf der inhaltlichen wie der formal-ästhetischen Ebene.

Der in Panahis Werk filmisch reflektierte Begriff der Authentizität verweist dabei auf die ambivalente erzähltheoretische Bewertung, die dieser in den letzten Jahren in narratologischen Auseinandersetzungen erfahren hat. Gehen Michael Scheffel und Matías Martínez in ihrer erzähltheoretischen Einführung noch von einer Gleichsetzung der Begriffe *faktual* und *authentisch* aus,⁸ macht es sich das Freiburger Graduiertenkolleg „Faktuales und Fiktionales Erzählen“ (GRK 1767) unter der Leitung Monika Fluderniks zur methodischen Grundvoraussetzung,

5 Vgl. Souriau, Etienne. „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“ [= *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie* 1951]. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 6,2 (1997), 140–157, hier 146–147.

6 Mundhenke, Florian. *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden: Springer 2017, 75.

7 Mundhenke: *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, 75.

8 „Fiktional steht im Gegensatz zu ‚faktual‘ bzw. ‚authentisch‘ und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede.“ Martínez, Matías/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarb. und aktual. Auflage. München: C.H.Beck 2016, 16.

„dass man Faktualität nicht mit Begriffen wie Authentizität, Realismus oder Mimesis gleichsetzt“, sondern Effekte von Authentizität sowohl in faktuale wie fiktionale Erzählformen Eingang finden.⁹ Abhilfe angesichts dieser widersprüchlichen Begriffsdefinition verspricht jene Unterscheidung, die Antonius Weixler vorschlägt, wenn er eine *referenzielle Auffassung* von Authentizität abgelöst und durch eine *relationale* ersetzt sieht.¹⁰ Relationale Authentizität substituiert tradierte Formen der Referenz-Authentizität bzw. hinterfragt diese bereits: Die Frage nach der Wahrheit des Dargestellten wird – diese These Weixlers lässt sich auch für Panahis Filmpoetik fruchtbar machen – „durch die nach der Wahrhaftigkeit der Darstellung ersetzt.“¹¹ Begreift man Wahrhaftigkeit im Sinne des von Jürgen Habermas definierten Begriffs der subjektiven Wahrhaftigkeit als einen Geltungsanspruch, der sich nicht auf die äußere Realität, sondern die Aufrichtigkeit der manifesten Sprechintention bezieht,¹² sind Panahis Filme eben dort authentisch, wo ihre Figuren den politisch instrumentalisierten Begriff der Wahrheit geradezu herausfordern. Das ist, wie ich im Folgenden zeigen möchte, allen voran in dem dokufiktionalen Film TAXI (auch als TAXI TEHERAN vertrieben) der Fall – dessen Fiktion, wie es Thomas Klingenmaier in der *Stuttgarter Zeitung* formuliert, „ganz ins Licht der Wahrhaftigkeit getaucht ist“.¹³ Daran ändern die strengen Zensurmaßnahmen des iranischen Regimes nichts, im Gegenteil: Gerade dort, wo sich der Film auf die aus den politischen Zensurmaßnahmen resultierenden „Widerständigkeiten“ einlässt, erreicht er im Glücksfall, pointiert Christina Nord in ihrer Filmkritik ganz richtig, „besondere Formen von Wahrhaftigkeit.“¹⁴ Dass ein Film, der sich nicht für eindeutige Zuschreibungen (Dokumentation oder Fiktion) entscheiden mag, an der Kategorie der Wahrhaftigkeit und damit der Authentizität festhält, lässt sich auch als film- wie fiktionstheoretisches Plädoyer für die Auf-

⁹ Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia. „Einleitung“. In: *Faktales und Fiktionales Erzählen. Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767*. Hg. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, Julia Steiner. Würzburg: Ergon 2015, 7–22, hier 10.

¹⁰ Vgl. hierzu auch de Beitrag von Antonius Weixler in diesem Band.

¹¹ 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, hier 2.

¹² Vgl. Habermas, Jürgen. „Erläuterungen zum Begriff des kommunikativen Handelns“. In: *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Hg. Jürgen Habermas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995 [1982], 571–606, hier 588.

¹³ Klingenmaier, Thomas. „Die Gewitztheit des Verfolgten“. In: *Stuttgarter Zeitung* vom 23. Juli 2015. <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.untergrundkino-aus-dem-iran-taxi-teheran-die-gewitztheit-des-verfolgten.afd26a5a-6151-4e3b-b4bf-26c3eadc43ce.html> (15.03.2020).

¹⁴ Nord, Christian. „Eine Irrfahrt ohne Abspann“. In: *taz* vom 22.7.2015. <https://taz.de/Filmstart-Taxi-Teheran/!5215755> (15.02.2020).

hebung strikter Grenzen zwischen den Gattungen Dokumentar- und Spielfilm verstehen. Selbst der hybrid anmutende Begriff der Dokufiktion verspricht hier nur bedingt Abhilfe, da er als Wortzusammensetzung, wie Christian Hißnauer zu Recht bemerkt, tradierte Binarismen voraussetzt und letztlich „die Vorstellung von abgrenzbaren Kategorien als stummes Wissen“ reproduziere.¹⁵ Tatsächlich lassen sich das Dokumentarische und das Fiktionale kaum als Opposition begreifen, vielmehr seien beide, so Hißnauer, über das Merkmal des Narrativen verbunden: „Jede Erzählung bringt Fiktion ins Spiel.“¹⁶ Die theoretisch konstatierte Fiktionalität auch dokumentarischer Darstellungen¹⁷ ändert nichts daran, dass sich die Unterscheidung von Dokumentation und Fiktion im Alltag durchaus durchgesetzt hat und nicht zuletzt zu einer entscheidenden Kategorie im Filmvertrieb avanciert ist. Entsprechend begreift Hißnauer die Unterscheidung zwischen den Gattungen Spielfilm und Dokumentarfilm unter Rückgriff auf den semio-pragmatischen Ansatz Roger Odins¹⁸ nicht als Aussage über den Fiktionsgehalt der filmischen Bilder, sondern als Rezeptionsmodus. Der maßgebliche Unterschied zwischen der fiktivisierenden und der dokumentarisierenden Lektüre besteht dann (mit Hißnauer und Odin) darin, dass letztere eine real vorhandene Aussageinstanz, keineswegs aber die Realität des Dargestellten voraussetzt.¹⁹ Mit Hißnauer geht der vorliegende Beitrag von einer theoretisch kaum haltbaren Unterscheidung von fiktional und dokumentarisch aus, die gleichwohl als spezifische (und durch paratextuelle Lektüeranweisungen programmierbare) Form der Rezeption sozial relevant bleibt.

¹⁵ Hißnauer, Christian. „MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik *Fiktiver Dokumentationen*“. In: *MEDIENwissenschaft* 1 (2010), 17–28, hier 17.

¹⁶ Hißnauer: MöglichkeitsSPIELräume, 18. Hißnauer verweist hier auf die einschlägige Dissertation von Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*, Jean Rouch. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1988.

¹⁷ Vgl. 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: „Dass die Grenze zwischen fiktional und faktual weder beständig noch stabil – geschweige denn ‚natürlich‘ – ist, kann mittlerweile [...] als *opinio communis* gelten.“

¹⁸ Vgl. Odin, Roger. „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006, 259–275.

¹⁹ Vgl. Hißnauer: MöglichkeitsSPIELräume, 20.

2 Filmen in Gefangenschaft

Die vier zuletzt veröffentlichten Filme Panahis, *THIS IS NOT A FILM* (Iran 2011), *PARDÉ/CLOSED CURTAIN* (Iran 2013), *TAXI* (Iran 2015) und *SE ROKH/DREI GESICHTER* (Iran 2018), stellen die vermeintlich zwischen Dokumentation und Fiktion changierende Ästhetik seiner Filme exemplarisch aus. Das Besondere an diesen jeweils heimlich gedrehten und illegal ins Ausland geschafften Filmen ist, dass sich ihre hybride Filmsprache dort als explizit kritisches Moment versteht, wo sie eben auch den politischen Bedingungen geschuldet ist, unter denen sie entstehen müssen, nachdem das Berufsverbot ausgesprochen wurde. Formale Besonderheiten wie die Besetzung der Rollen mit (größtenteils befreundeten) Laiendarsteller*innen, eine oftmals natürliche Beleuchtung und die geringe Qualität der Tonspur sowie eine den finanziellen Engpässen geschuldete reduzierte Postproduktion gehören ebenso dazu wie filmische Inhalte, die der unmittelbaren Gegenwart Teherans oder gar Panahis Alltag entnommen sind und in meist geschlossenen Räumen sowie an Drehorten gefilmt werden, die abgelegen oder zumindest schwer einsehbar sind.

THIS IS NOT A FILM spiegelt Panahis Situation nach dem Berufsverbot wider und wurde als Dokumentarfilm rezipiert. Er feierte seine Premiere beim Film Festival in Cannes 2011, nachdem er auf einem USB-Stick gespeichert und in einem Kuchen versteckt außer Landes geschmuggelt worden war. Der Film zeigt den unter Hausarrest stehenden Panahi am Tag des Iranischen Neujahrsfestes Nowruz, wie er mit der Auflage, keine Filme mehr zu drehen, hadert und dabei von einem Freund, dem iranischen Dokumentarfilmer Mojtaba Mirtahmasb, gefilmt wird, oder wie er bisweilen selbst die Kamera auf sich richtet. Einen Tag lang erleben die Zuschauer*innen, wie Panahi durch die eigene Wohnung tigert, neue Filmprojekte andenkt und verwirft, abgedrehte Filme noch einmal prüft, um die Realität seines Arrests mit den Filmerzählungen abzugleichen. Verzweifelt mutet die im Film gezeigte dauernde Auseinandersetzung mit einem Identitätsentwurf an, der ohne den Film als Ausdrucksmedium nicht gelingen will – vielleicht am eindrucksvollsten vergegenwärtigt in jener Szene, in der Panahi versucht, im eigenen Wohnzimmer das fiktive Set eines Filmes nachzuvollziehen, den er ursprünglich drehen wollte (vgl. Abb. 2).

THIS IS NOT A FILM will kein politisches Zeichen gegen das Berufsverbot setzen, sondern die existenzielle Identitätskrise spürbar machen, in die Panahi gerät, weil er mit der Kamera keine Geschichten mehr erzählen darf. In diesem vermeintlich dokumentarischen Film zeigt Panahi, dass das Dokumentarische ge-



Abb. 2: THIS IS NOT A FILM. Reg. Jafar Panahi, Iran 2011, TC: 00:17:58ff.

rade nicht seine Erzählform ist. Eine selbstreferenzielle Passage des Films²⁰ hält fest, wie Panahi mit seinem Handy Aufnahmen vom Feuerwerk vor seinem Fenster macht, aus Langeweile, wie er angibt: „I got bored, I’m taking a film.“ Er wisse schließlich nicht, was er ansonsten tun könne („They say, when hairdressers have nothing to do, they cut each other’s hair“). Gleichzeitig ist der Regisseur frustriert angesichts der beschränkten Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen: „But what good can it do? The quality is too low.“ Während der Dokumentarfilmer Mojtaba Mirtahmasb, der die Kamera auf Panahi richtet, den wirklichkeitsbeglaubigenden Auftrag der Kamera, ihre bezeugende Funktion, hochhält („I believe what matters is that it is documented“), sind es bei Panahi filmästhetische Qualitäten, die er vermisst – der Wert des Filmemachens reduziert sich für ihn eben nicht auf die dokumentarische Funktion, sondern ergibt sich aus den fingierten Geschichten, die er mit seinen Filmen erzählt.

Vor diesem Hintergrund erscheint PARDÉ/CLOSED CURTAIN (Reg. Jafar Panahi, Iran 2013), der sich anschließende, gemeinsam mit seinem iranischen Kollegen Kambuzia Partovi realisierte Spielfilm Panahis, als logische Weiterführung des Vorgängers, da hier der einst dokumentarische Blick auf den eigenen, von der auferlegten Berufsunfähigkeit dominierten Alltag fortgesetzt wird in einer fiktionalen Filmhandlung: Ein Drehbuchautor (gespielt von Partovi) zieht sich in ein einsames Strandhaus hinter geschlossene Vorhänge zurück, damit der Hund, den er illegalerweise hält, nicht getötet wird.²¹ Schon bald dringt eine junge Frau in das Haus ein, beschließt zu bleiben und verstört den Autor zunehmend. Das Parabelhafte der Filmhandlung, die Panahis Berufsverbot und die damit verbundene Sinnkrise metaphorisiert, wird schon in den rahmenden Einstellungen des Films deutlich. Dieser beginnt und endet jeweils mit einem Blick durch die vergitterte Front des Hauses auf das weite Meer hinaus und imaginiert das Strandhaus, das nicht zufällig das reale Strandhaus Panahis ist, unverkennbar als Gefängnis.

²⁰ THIS IS NOT A FILM. Reg. Jafar Panahi, Iran 2011, TC: 00:59:50–01:01:12.

²¹ Im Iran gelten Hunde als ‚unreine‘ Tiere – das Ausführen von Hunden ist ebenso verboten wie ihr Transport in Autos.



Abb. 3: Erste (TC: 00:00:01) und letzte (TC: 01:39:55) Einstellung: PARDÉ/CLOSED CURTAIN (Reg. Jafar Panahi, Iran 2013)

In diesem Film erweist sich die Fiktionsebene als trügerisch, wenn plötzlich Jafar Panahi selbst das Haus betritt (TC: 00:56:21). Hier wandelt sich, hat Peter Uehling in der *Frankfurter Rundschau* ganz richtig bemerkt, der Film „aus einer gleichnishaften Erzählung in einen mehrfach in sich gespiegelten Essay über das Filmemachen.“²² Die lineare Filmerzählung wird aufgebrochen, die Grenze zwischen Einbildung, Realität und Traum auf der diegetischen Ebene in Frage gestellt und auf der extradiegetischen einmal mehr nach jener zwischen Fiktion und Wirklichkeit gefragt. Die experimentelle Filmsprache, die Panahi gemeinsam mit Partovi hier anschlägt, ist bemerkenswert nicht nur, weil sie sich deutlich vom Neorealismus seiner sonstigen Arbeiten unterscheidet, sondern weil ihm eine bild- und metaphernreiche Filmästhetik gelingt, obgleich die Rahmenbedingungen dafür eigentlich nicht gegeben sind.

3 Fingierte Dokumentation – authentische Fiktion: TAXI (2015)

Der 2015 veröffentlichte, als Dokufiktion rezipierte und vertriebene Film TAXI (dt. TAXI TEHERAN) zeigt Jafar Panahi, wie er in der Rolle eines Taxifahrers Passagiere durch Teheran fährt, die ihre jeweilige Geschichte erzählen, gefilmt von drei im Taxi montierten Kameras. Die Kameraperspektive ist, bis auf die einleitende Einstellung, fast ausnahmslos auf das Innere des Wagens beschränkt – nur an wenigen Stellen zeigt die statische Frontkamera einzelne Menschen, die aus dem Wagen aussteigen. Neben den installierten Kameras resultieren einige Filmein-

²² Uehling, Peter. „Die Geschichte soll sich nicht runden“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 13.02.2013. <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/geschichte-soll-sich-nicht-runden-11277405.html> (15.03.2020).

stellungen aus Aufnahmen einer Handykamera sowie einer Digitalkamera, deren unruhige, zum Teil unscharfe Bilder nachträglich in den Film geschnitten werden.



Abb. 4: Gefilmtes Filmen: Omid (00:14:02) und Hana (00:57:15)

Diese Aufnahmen gehen auf Figuren zurück, die im Film vorübergehend das Filmen übernehmen – damit kommt es zu einer diegetischen Transgression innerhalb der Erzählstruktur, die bezeichnend für den Gesamtfilm ist: Indem die Filmfiguren (die zur diegetischen Ebene des Films gehören) selbst zur Kamera greifen, avancieren sie von diegetischen Figuren zu erzählenden Instanzen der extradiegetischen Ebene – dieses Verfahren filmischer Metalepse unterläuft Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Dokumentation und Inszenierung.

Das Figurenensemble in Panahis Film bietet einen bemerkenswerten Querschnitt durch die Teheraner Gesellschaft. Zu Wort kommen ein Taschendieb, eine Lehrerin, der DVD-Händler Omid, Panahis Nichte Hana, zwei ältere Frauen mit einem Goldfisch, ein ehemaliger Nachbar, eine Frau an der Seite ihres schwer verletzten Ehemannes, ein Filmstudent und die iranische Anwältin und Menschenrechtsaktivistin Nasrin Sotoudeh. Die Filmerzählung lässt offen, welche Passagen dokumentarischen Charakter haben oder welche Sequenzen gänzlich fingiert sind. Vielmehr hinterfragt der Film sowohl auf der diegetischen Ebene wie auf der extradiegetischen einen normativ verstandenen Binarismus von Dokumentation und Fiktion. Die Filmfiguren selbst diskutieren wiederholt die Frage nach der sich darstellenden Wirklichkeit im Taxi und damit jene nach der „Echtheit“ der Bilder. So stellt der erste Fahrgast, der Taschendieb, angesichts der mangelnden Ortskenntnis seines Fahrers fest: „Sie können doch kein Taxifahrer sein. Das kann doch nicht wahr sein“ (TAXI, 00:06:32), während Omid, der illegal mit DVDs handelt, Panahi die Rolle des Taxifahrers nicht im Ansatz abnimmt: „Erzählen Sie mir nicht, dass Sie nur Taxi fahren.“ (TAXI, 00:10:38) Mehrfach durchbrechen diese Filmfiguren die vierte Wand, wenn sie in einer äußeren Metalepse die im Auto positionierten Kameras thematisieren und dann direkt in diese schauen. Etwa der Taschendieb, der die Kamera entdeckt und glaubt, dass diese eine Schutzmaß-



Abb. 5: Filmische Metalepsen: TAXI (00:03:15; 01:10:24)

nahme gegen Diebstahl sei, oder die Menschenrechtsanwältin, die der Kamera eine Rose schenkt, als „Gruß an die Filmleute“, denn diese seien schließlich „ganz wunderbare Menschen“ (TAXI, 01:10:17).

Eine letzte Transgression beendet den Film: Während Panahi das Taxi erstmalig verlässt, erstürmt ein Motorradfahrer das Auto und raubt die Kamera, allerdings, wie er seinem Begleiter zuruft, ohne ihre Speicherkarte.



Abb. 6: TAXI (01:16:47)

Der gefilmte Raub auf der diegetischen Ebene beendet zugleich die Filmerzählung auf der visuellen Ebene, die mit einer Schwarzblende schließt – auf der auditiven Ebene ist nur noch die Stimme des Einbrechers im Off zu hören, der mit der Kamera, aber ohne Speicherkarte das Wageninnere verlässt.

Der Schauplatz des Films, das Taxi, spielt eine, auch für die Frage nach filmischen Authentifizierungsstrategien, relevante Rolle – wie für Panahis Filme Fahr-

zeuge generell wichtig sind. OFFSIDE etwa beginnt mit einer Einstellung im Auto und spielt im Anschluss daran unter anderem in einem Linienbus, ebenso wie der Spielfilm AYNEH/DER SPIEGEL. Der aktuellste Film, SE ROKH/DREI GESICHTER, in dem Panahi an der Seite der Schauspielerin Behnaz Jafari zu einer Reise in den Nordwesten Irans aufbricht, um dort den vermeintlichen Selbstmord eines jungen Mädchens aufzuklären, wurde gar als Roadmovie wahrgenommen und vermarktet.²³ Die Wahl bewegter Fahrzeuge als filmische Schauplätze ist vor allem eine pragmatische, die den politischen Umständen im Iran geschuldet ist und diese zugleich offensichtlich werden lässt. Gilt das Auto grundsätzlich als Symbol der Freiheit (wie es das Roadmovie genretypisch inszeniert), wird in der Gegenwart des Iran aus der symbolischen eine tatsächliche Freiheit. Das Taxi, ein in Teheran günstiges und äußerst populäres Verkehrsmittel, stellt einen gleichermaßen intimen wie geschützten Raum zur Verfügung, in der das Individuum der staatlichen Dauerüberwachung und dem kollektiven Misstrauen zumindest für eine kurze Zeit entkommt. „Ein Teheraner Taxi“, so hat das Ulrich Ladurner in der ZEIT pointiert, „ist eine Freiheitsbox auf Rädern.“²⁴ Eine Freiheitsbox, die in ihrer Anonymität Formen der Authentizität und Geschichten möglich macht, die nicht danach streben, die Wirklichkeit Teherans zu zeigen, sondern die vermeintliche Opposition von Wahrheit und Fiktion gerade im Kontext realer politischer Umstände zu hinterfragen.

Dass es in Panahis TAXI – anders als im Roadmovie – nicht um die Geschwindigkeit oder die Bewegung durch eine bestimmte Landschaft geht, macht schon die erste, außerordentlich lange, statische Einstellung des Films deutlich (vgl. TAXI, 00:00:00–00:01:25). Aus einem unbewegten Auto heraus richtet sich der Blick auf die Straßen Teherans – erst nach gut einer Minute Filmzeit fährt das Taxi langsam an, um nach wenigen Metern wieder zu halten und den ersten Gast einsteigen zu lassen. Die Filmerzählung definiert sich, im Unterschied zum Roadmovie, nicht über den Raum, den sich das Auto erfährt, sondern über die Beobachtungen, die im Inneren des Autos möglich werden. Der begrenzte Raum des Taxis unterscheidet sich dabei entscheidend von den geschlossenen Räumen, die Panahi etwa in *CLOSED CURTAINS* als Gefängnis des Künstlers inszeniert. Im Gegensatz zu den dortigen klaustrophobisch anmutenden Räumen bleibt der Innenraum des Taxis trotz der Enge in ständiger Bewegung – und angesichts der fluktuierenden Belegschaft ein belebter Raum des Austausches, der im Dualismus von temporärer Intimität und gleichzeitiger Anonymität entsteht. André Bazin hat das Au-

²³ SE ROKH/DREI GESICHTER, Reg. Jafar Panahi, Iran 2018.

²⁴ Ladurner, Ulrich. „Frei für einen Augenblick“. In: *Die Zeit* vom 23.07.2015. <https://www.zeit.de/2015/30/taxi-teheran-film-jafar-panahis> (15.03.2020).

to bzw. das Fahrzeug als filmischen Schauplatz in seinem wirkmächtigen Essay *Der kinematografische Realismus und die italienische Schule der Befreiung* als Qualitätsmerkmal neorealistischer Filme hervorgehoben. Bazin spricht von Szenen, „die eine ganz besondere Intensität des Schauplatzes und der Menschen aufweisen“, gerade aufgrund des „natürlichen Verhalten[s] aller Personen“, die hier auf engstem Raum zusammenkommen.²⁵ So spiegelt das Auto als Schauplatz einmal mehr den Einfluss des italienischen Neorealismus auf das iranische Kino der Gegenwart – der iranische Kultur- und Kommunikationswissenschaftler Hamid Naficy spricht gar von einem „Neorealism iranian style“.²⁶ Naficy erkennt Analogien zwischen dem neorealistischen Erzählen italienischer Herkunft und seinen iranischen Nachfolgern dort, wo sich die Filme beider Provenienzen als geographisch und zeitlich gebunden erweisen und ähnlichen formalen Regeln folgen, die auch in Panahis Filmen zu finden sind: Lange Einstellungen, Shooting on Location, unsichtbare Schnitte, gegenwartsgebundene Themen, offene Enden, Protagonisten aus der Arbeiterklasse, dargestellte Sozio- und Dialekte und eine zumindest implizite Sozialkritik.²⁷ Die Analogien zwischen dem iranischen Kino der Gegenwart und dem italienischen Neorealismo, die insbesondere in einer gemeinsamen Form- und Bildsprache begründet liegen, sollen, so argumentiert auch Naficy, nicht über die Grenzen dieses Vergleichs hinwegtäuschen. Iranische Filme, allen voran das Spätwerk Kiarostamis, vermischen, so betont Naficy, ausdrücklich Illusion und Wirklichkeit und erzeugen bewusst Unsicherheit und Ambiguität – „a far cry from the classic neorealist concern and style.“²⁸

Und so bekennt sich Panahi mit seiner erkennbar hybriden, Elemente des Spiel- wie des Dokumentarfilms aufgreifenden Ästhetik in deutlicher Erweiterung des italienischen Neorealismo zu einer spezifisch iranischen Filmsprache, die unter dem Begriff „New Wave“ firmiert und eine Filmtradition bezeichnet, die schon vor der iranischen Revolution 1979 beginnt. Das iranische New Wave Cinema versteht sich in der Nachfolge des italienischen Neorealismo – Jafar Panahi ist unter seinen iranischen Kollegen keine Ausnahme, wenn er wiederholt konstatiert, dass kein Film ihn so sehr beeinflusst habe wie Vittorio de Sicas *Ladri di Biciclet-*

²⁵ Bazin, André. *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont Schauberg 1975, 153.

²⁶ Naficy, Hamid. „Neorealism iranian style“. In: *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*. Hg. Saverio Giovacchini, Robert Sklar. Jackson: University Press of Mississippi 2012, 226–239.

²⁷ Naficy: „Neorealism iranian style“, 226. Naficy geht in seinem Beitrag allerdings nicht explizit auf Panahi ein, sondern berücksichtigt allen voran dessen ‚Lehrmeister‘ Kiarostami.

²⁸ Naficy: „Neorealism iranian style“, 238.

te.²⁹ Die neorealistischen Elemente in Panahis Filmen, seine Leidenschaft für das italienische Kino der 1950er Jahre und die Vorliebe für das Auto als Drehort sind dabei kaum ohne den Einfluss von Abbas Kiarostami auf das Selbstverständnis Panahis als Filmemacher nachvollziehbar. Abbas Kiarostami, heißt es in einem Nachruf von Wenke Husmann in der *Zeit*, sah die Welt durch eine Autoscheibe und machte „große Kunst“ daraus.³⁰

TAXI macht Kunst weniger aus den Geschichten jenseits der Autoscheibe als vielmehr aus denen im geschützten Raum, der sie begrenzt. Diese Geschichten sind gleichermaßen authentisch wie sonderbar: Etwa die des schwer verletzten Mannes, der vor Zeugen seinen letzten Willen aufs Handy diktiert, damit seine ansonsten rechtlose Ehefrau im Todesfall nicht durch die eigenen Brüder ums Erbe gebracht wird. Oder die beiden streitenden Frauen, die unbedingt bis 12 Uhr mittags zu einer heiligen Quelle gefahren werden müssen, um dort ihre Goldfische auszusetzen. Oder die eines ehemaligen Nachbarn, der von einem befreundeten Ehepaar zusammengeschlagen und ausgeraubt wird und das Überwachungsvideo des Überfalls Panahi zeigt, der die Aufnahme angesichts des Berufsverbots zwar nicht verwerten könne – aber vielleicht ja ein anderer Filmemacher? Natürlich wird der dokumentarische Wert dieses Überwachungsfilms gleich wieder in Frage gestellt, nicht nur, weil der Täter darauf ver mummt und nicht zu erkennen ist. Vielmehr handelt es sich beim Täter in Wirklichkeit um jenen Kellner, der, so informiert der Nachbar den enteisterten Panahi, ihnen soeben einen Saft ans Auto gebracht habe (vgl. TAXI, 00:50:25).

Die wirklichkeitsbeglaubigende Funktion des Films wird bereits hier selbst-reflexiv subvertiert – noch stärker ist dies der Fall, wenn Panahis Nichte Hana ins Taxi einsteigt. Die Nichte ist eine Schlüsselfigur für das metafiktionale Potenzial des Films. Hana soll mit ihrem Handy einen Film für die Schule drehen – und ist nun auf der Suche nach einer geeigneten Geschichte. Das Problem: Der Film soll „vorzeigbar“ sein, die Wirklichkeit zeigen und wahr sein, unterliegt dabei aber strikten Regeln, die sie ihrem Onkel auflistet: „Keine Berührung zwischen Mann und Frau, keine Schwarzmalerei, keine Gewaltdarstellung, keine Krawatten für die positiven Figuren, keine persischen Namen für die positiven Figuren. Besser man verwendet die Namen der heiligen Imame“ (TAXI, 00:54:00–00:55:50). Den strikten Regeln dieses Filmunterrichts widersetzen sich sämtliche Geschichten,

²⁹ Vgl. Ruberto, Laura E./Wilson, Kristi M. „Italian Neorealism: Quotidian Storytelling and Transnational Horizons“. In: *A Companion to Italian Cinema*. Hg. Frank Burke. Chichester/West Sussex: Wiley-Blackwell 2017, 139–157, hier 151.

³⁰ Husmann, Wenke. „Abbas Kiarostami. Er setzte sich über die Realität hinweg“. In: *Zeit online* vom 05.07.2016. <https://www.zeit.de/kultur/film/2016-07/abbas-kiarostami-filmemacher-iran-nachruf> (20.03.2020).

die im Taxi erzählt und aufgezeichnet werden, in denen es eben keine Schurken mit Krawatte und keine Helden gibt, die den Namen der heiligen Imame tragen. Im Taxi ihres Onkels begreift Hana, dass die Wirklichkeit, die sie filmen soll, jene Geschichten, die man vor ihr verlangt, gerade nicht hergibt. Und dass Wahrheit und Wirklichkeit keine Synonyme darstellen. Dieser Erkenntnisprozess Hannas (der sich mit jenem der Zuschauer*innen überschneidet) verdankt sich vor allem dem letzten Fahrgast, der ins Taxi steigt: Es handelt sich dabei um Nasrin Sotoudeh, eine im Film wie im wahren Leben Anwältin und Menschenrechtsaktivistin, die im Iran Regimegegner*innen und unterdrückte Frauen verteidigt und im Gespräch mit Panahi einen kurzen Einblick in ihren Alltag gewährt. Diese Passage ist angesichts der politischen Härte und Willkür, von der Sotoudeh berichtet, der Undurchschaubarkeit juristischer Entscheidungen und der ständigen Gefahr, im Gefängnis zu landen, sicherlich die düsterste des Films.³¹ Der ungebrochene Optimismus und die kompromisslose Lebenszugewandtheit der Figur Sotoudehs, die sich den widrigen politischen Bedingungen mit einem Strauß roter Rosen in den Weg stellt, halten die erzählerische Beschwingtheit jedoch bis zuletzt aufrecht. Nach Sotoudehs verstörendem Bericht zur Lage in den Gefängnissen Teherans und den stets drohenden Instrumenten politischer Willkür sind nicht nur bei Hana die Konzepte Wirklichkeit, Wahrheit und Fiktion endgültig ins Wanken geraten. Was denn der Begriff „Schwarzmalerei“ eigentlich bedeute, will die Nichte von Panahi, dem Taxifahrer, wissen, der sie wiederum auf den Inhalt ihrer Schulhefte und ihre Lehrerin verweist. Die aber, entgegnet Hana, könne offenbar nicht helfen:

Aber was unsere Lehrerin dazu erklärt hat, hab ich nicht kapiert. Sie kann nicht gut erklären. Wir sollen die Realität zeigen, nichts Unwirkliches. Und wenn die Realität unschön und düster ist, sollen wir sie nicht zeigen. Ich verstehe echt nicht so richtig, was die Realität von der Unwirklichkeit unterscheidet. Das ist mir zu hoch. (TAXI, 01:11:57–1:12:30)

4 Hybride Ästhetik

Spätestens hier wird deutlich: Panahis Film geht es keinesfalls darum, das im Raum des Taxis Gesagte als gültige Wahrheit zu behaupten und damit einen plumphen Gegensatz zwischen filmischer Wahrheit und politischer Lüge aufzuspannen,

³¹ Nasrin Sotoudeh verbüßt inzwischen eine 33-jährige Haftstrafe im berüchtigten iranischen Frauengefängnis Ghartshak. Am 03.12.2020 wurde sie für ihr unerschrockenes Engagement zur Förderung politischer Freiheiten und der Menschenrechte mit dem sogenannten Alternativen Nobelpreis (Right Livelihood Award) ausgezeichnet.

sondern den Begriff der Wahrheit wie der Wirklichkeit bzw. den vermeintlichen Binarismus von Fiktion und Wirklichkeit inhaltlich wie formal-stilistisch ebenso zu hinterfragen wie jenen zwischen den Gattungen Dokumentar- und Spielfilm. Damit lässt er sich als „ästhetische Intervention der Gattungslogik“ verstehen – so hat der Medienwissenschaftler Philipp Blum versucht, das kritische Potenzial hybrider Filmerzählungen fiktions- und filmtheoretisch einzufangen:

Hybridisierungen des Dokumentarischen [...] sind also nicht einfach Spielfilme im Gewand des Dokumentarischen, gefälschte Dokumentationen oder hyperreale Spielfilme; vielmehr geben ihre Erscheinungen Anlass, über Film und seine Medialität zu reflektieren und dies jenseits überkommener Dichotomien von Beweis und Illusion.³²

Panahis Film agiert dort im kritischen Sinne ‚hybrid‘, wo er mit seinen metaleptischen Transgressionen für eine Beobachtung zweiter Ordnung sorgt und das filmische Erzählen ebenso in den Blick nimmt wie den Regisseur Jafar Panahi als erzählte und nicht nur erzählende Figur. In diesem hybriden Selbstverständnis, das sich gerade über die Unentschiedenheit zwischen dokumentarischem Zeigen und filmisch-fiktionalem Erzählen definiert, verbirgt sich, und das ist vielleicht die einzig eindeutige Botschaft des Films, eine Liebeserklärung an den Film und an das Kino – und seine spezifischen medialen Möglichkeiten, Geschichten im Grenzraum von Fakt und Fiktion zu erzählen. Programmatisch ist vor diesem Hintergrund das den Film prägende dichte Netz an Bezügen zum Filmbetrieb und zur Filmgeschichte: Dazu zählen die zahlreichen Gespräche über Filme, etwa mit Omid, dem DVD-Händler, der seine illegale Tätigkeit zur Kulturarbeit stilisiert, mit Hana, der Nichte, oder mit dem jungen Filmstudenten, der von Panahi wissen will, wo er die Geschichte für seinen Abschlussfilm an der Filmakademie finden soll. Diese filmischen Anspielungen öffnen eine letzte selbstreferenzielle Ebene, die den Authentifizierungsstrategien eines Dokumentarfilms entgegensteuert. Allen voran die intertextuellen Verweise auf das Gesamtwerk Panahis (wenn sie denn entschlüsselt werden) relativieren den Eindruck von Unmittelbarkeit der Geschehnisse und Gespräche im Taxi. Zum Beispiel: Der Goldfisch, den die beiden

³² Blum: „Doku-Fiktionen“, 141. In seiner 2017 erschienenen Dissertation erweitert Blum seine Auseinandersetzung mit hybriden Filmformaten und schlägt eine Ästhetik des „queeren Films“ vor, wobei er *queer* im Anschluss an die politische Emanzipation des ursprünglich negativ konnotierten Begriffes im Kontext der Gender und Queer Studies als Gattungsmerkmal etabliert, das nicht nur die hybride filmische Form, sondern damit verbundene Prozesse des Widerstandes und der Subversion meint. Diese Übertragung eines kulturtheoretisch so eindeutig besetzten Begriffes scheint mir recht problematisch, weil sie den explizit politischen Gehalt des Queer-Begriffes zu relativieren droht. Vgl. Blum, Philipp. *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ‚queeren‘ Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017.

Frauen pünktlich zu einer Heiligen Quelle bringen möchten, verweist zurück auf den Debütfilm Panahis, in dem sich die Protagonistin sehnlichst wünscht, einen Goldfisch zu besitzen. Die Anwältin erzählt von einer Mandantin, die inhaftiert ist, weil sie heimlich versucht hat, einer Sportveranstaltung beizuwohnen (wie in Panahis Film OFFSIDE), und Hana, die Nichte, droht ihrem unpünktlichen Onkel, dass sie ja auch alleine den Weg nach Hause finden könne – wie Mina, die Protagonistin aus AYNEH. Dort, wo die fiktive Wirklichkeit des Films nicht mehr auf die afilmische Realität, sondern auf andere filmische Fiktionen verweist, ist nicht mehr das Dokumentarische, sondern das Fiktionale beglaubigend. Vielleicht, so scheinen Panahis Filme zu behaupten, weil ihre Qualität gerade darin liegt, authentische Geschichten zu erzählen, die wahr sein können, aber sicher nicht müssen.

Filmografie

AYNEH/DER SPIEGEL. Reg. Jafar Panahi. Iran 1997.
 BADKONAKE SEFID/DER WEISSE BALLON. Reg. Jafar Panahi. Iran 1995.
 DAYEREH/DER KREIS. Reg. Jafar Panahi. Iran/Schweiz/Italien 2000.
 OFFSIDE. Reg. Jafar Panahi. Iran 2006.
 PARDÉ/CLOSED CURTAIN. Reg. Jafar Panahi. Iran 2013.
 SE ROKH/DREI GESICHTER. Reg. Jafar Panahi. Iran 2018.
 TAXI. Reg. Jafar Panahi. Iran 2015.
 THIS IS NOT A FILM. Reg. Jafar Panahi. Iran 2011.

Literatur

Bazin, André. *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont Schauberg 1975.
 Blum, Philipp. „Doku-Fiktionen. Filme auf der Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion als ästhetische Interventionen der Gattungslogik“. In: *MEDIENwissenschaft* 2 (2013), 130–144.
 Blum, Philipp. *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ‚queeren‘ Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017.
 Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia. „Einleitung“. In: *Faktales und Fiktionales Erzählen. Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767*. Hg. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, Julia Steiner. Würzburg: Ergon 2015, 7–22.
 Habermas, Jürgen. „Erläuterungen zum Begriff des kommunikativen Handelns“. In: *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Hg. Jürgen Habermas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995 [1982], 571–606.
 Hißnauer, Christian. „MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen“. In: *MEDIENwissenschaft* 1 (2010), 17–28.

- Hohenberger, Eva. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1988.
- Husmann, Wenke. „Abbas Kiarostami. Er setzte sich über die Realität hinweg“. In: *Zeit online* vom 05.07.2016. <https://www.zeit.de/kultur/film/2016-07/abbas-kiarostami-filmmacher-iran-nachruf> (20.03.2020).
- Klingenmaier, Thomas. „Die Gewitztheit des Verfolgten“. In: *Stuttgarter Zeitung* vom 23.07.2015. <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.untergrundkino-aus-dem-iran-taxi-teheran-die-gewitztheit-des-verfolgten.afd26a5a-6151-4e3b-b4bf-26c3eadc43ce.html> (15.03.2020).
- Ladurner, Ulrich. „Frei für einen Augenblick“. In: *Die Zeit* vom 23.07.2015. <https://www.zeit.de/2015/30/taxi-teheran-film-jafar-panahis> (15.03.2020).
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarb. und aktual. Auflage. München: C.H.Beck 2016.
- Mundhenke, Florian. *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden: Springer 2017.
- Naficy, Hamid. „Neorealism iranian style“. In: *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*. Hg. Saverio Giovacchini, Robert Sklar. Jackson: University Press of Mississippi 2012, 226–239.
- Nicodemus, Katja. „Der Freie“. In: *Die Zeit* vom 07.07.2006. <https://www.zeit.de/2016/29/nachruf-abbas-kiarostami> (24.03.2020).
- Nord, Christian: „Eine Irrfahrt ohne Abspann“. In: *taz* vom 22.07.2015. <https://taz.de/Filmstart-Taxi-Teheran/> (15.02.2020).
- Odin, Roger. „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 2006, 259–275.
- Ruberto, Laura E./Wilson, Kristi M. „Italian Neorealism: Quotidian Storytelling and Transnational Horizons“. In: *A Companion to Italian Cinema*. Hg. Frank Burke. Chichester/West Sussex: Wiley-Blackwell 2017, 139–157.
- Souriau, Etienne. „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“ [= *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie* 1951]. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 6.2 (1997), 140–157.
- Uehling, Peter. „Die Geschichte soll sich nicht runden“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 13.02.2013. <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/geschichte-soll-sich-nicht-runden-11277405.html> (15.03.2020).
- 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.

Sabine Friedrich

Was darf/kann Geschichtsschreibung im Zeichen der Dokufiktion leisten? Überlegungen zu Möglichkeiten und Herausforderungen der Geschichtsvermittlung in der populären spanischen Gegenwartskultur

1 Die Popularisierung der (dokufiktionalen) Geschichtsvermittlung

Spanischer Bürgerkrieg goes Pop, so lautet die 2019 publizierte Dissertation von Daniela Kuschel.¹ Wie bereits der pointiert formulierte Titel – eine Anspielung auf einen früheren, von Barbara Korte und Sylvia Paetschek herausgegebenen Sammelband *History Goes Pop*² – suggeriert, untersucht die Studie die Darstellung des spanischen Bürgerkriegs in unterschiedlichen populärkulturellen Diskursen. In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich im Zuge des sogenannten *memory booms*, der ein globales Phänomen darstellt, eine starke Popularisierung der Geschichtsvermittlung vollzogen. Populäre Massenmedien wie Comics, Daily Soaps, unterhaltsame Fernsehformate, Computerspiele und Geschichtshappenings, z. B. Reenactments, interaktive Ausstellungen, historische Themenparks oder Mittelaltermärkte vermitteln Historie und Zeitgeschichte nicht rein informativ auf der Basis gesicherter Fakten, sondern machen Geschichte für ein breites, heterogenes Publikum auf unterhaltsame Weise emotional erlebbar. Wie Aleida Assmann

1 Kuschel, Daniela. *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop. Modifikationen der Erinnerungskultur in populärkulturellen Diskursen*. Bielefeld: transcript 2019.

2 Korte, Barbara/Paetschek, Sylvia (Hg.). *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 1*. Bielefeld: transcript 2009.

Anmerkung: Die folgenden Überlegungen verdanken sich den Seminardiskussionen in einigen Lehrveranstaltungen seit dem WS 15/16. Ich bedanke mich bei den Teilnehmern für die zahlreichen Anregungen, vor allem bei Solveig Böttcher, Michaela Dänzer, Franziska Kemnitzer und Anna Mirschberger.

feststellt, hat sich die Vermittlung von Geschichte vom Monopol akademischer Historiker zu Ausstellungsmachern, Infotainern und Eventregisseuren verlagert.³

Korte und Paletschek geben in *History Goes Pop* einen kulturübergreifenden Überblick über die unterschiedlichen Genres und medialen Formate der populären Geschichtsrepräsentationen vom historischen Roman des 19. Jahrhunderts bis zum Computerspiel der Gegenwart.⁴ Trotz der thematischen und medialen Vielfalt haben – Korte und Paletschek zufolge⁵ – die Formate gemeinsam, dass stets historische Wirklichkeit für ein breites Publikum leicht zugänglich aufbereitet wird. Information geht einher mit Unterhaltung. Zwei Aspekte sind dabei besonders hervorzuheben:

1. Die Identifikationsangebote werden durch personalisierte und affektive Elemente verstärkt.
2. In den jeweiligen Formaten wird Wissen nicht nur vermittelt, sondern ebenfalls in einer bestimmten Weise erst figuriert.⁶

Somit zeichnen sich die popularisierten Formen der Geschichtsvermittlung aus durch eine starke Emotionalisierung der Rezipienten, die häufig durch die Darstellung von Einzelschicksalen ausgelöst wird, sowie durch eine aktive Partizipation an der Wissensproduktion. Betrachtet man beide Phänomene gemeinsam, so wird deutlich, welche gewichtige Bedeutung die neuartige Popularisierung von Geschichtsvermittlung für die Historiografie hat: Über ein starkes identifikatorisches und emotionales Potenzial wird den Rezipienten ein bestimmtes Wissen über Zeitgeschichte/Geschichte vermittelt.

Dieses globale Phänomen der populären Geschichtsrepräsentation hat sich auch in Spanien verbreitet. Die Besonderheit der spanischen Situation besteht allerdings darin, dass sich die Popularisierung von Geschichte thematisch nahezu ausschließlich auf den Bürgerkrieg und die franquistische Diktatur bezieht. Der gewählte Schwerpunkt in Kuschels Studie *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop. Modifikationen der Erinnerungskultur in populärkulturellen Diskursen* ist unmittelbarer Ausdruck der spanischen Fokussierung auf diesen Zeitraum. Kuschel geht aus von der Beobachtung, dass seit der Jahrtausendwende zahlreiche Werke unterschied-

³ Vgl. Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H.Beck 2007, 178.

⁴ Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia. „Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel“. In: *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 1*. Hg. Barbara Korte, Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript 2009, 9–60.

⁵ Vgl. Korte/Paletschek: „Geschichte in populären Medien und Genres“, 9–13.

⁶ Vgl. Korte/Paletschek: „Geschichte in populären Medien und Genres“, 15.

licher Medialität den Bürgerkrieg und seine traumatischen Folgen darstellen und dabei auf Ausdrucksformen des populärkulturellen Repertoires zurückgreifen.⁷ Die Arbeit untersucht zum einen tradierte Darstellungsweisen des Bürgerkriegs in fiktionalen Werken; zum anderen soll analysiert werden,

über welche spezifischen werkimmanenten (ästhetischen und narrativen) Strategien und Verfahren die veränderten Verhandlungsformen Geschichte inszenieren und das historische Substrat aufbereiten. Ziel ist es, das Wirkungspotenzial und die erinnerungskulturellen Implikationen zu eruieren, die eine Verortung dieser Werke im modernen Populären mit sich bringt.⁸

Bezeichnenderweise (im Hinblick auf die thematische Fokussierung in Spanien) beschäftigt sich eine weitere jüngere Studie zur Popularisierung der Geschichte mit demselben Zeitraum. Caroline Rothauge behandelt in ihrer Monografie *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*⁹ Kinofilme und (dokufiktionale) TV-Serien, die in Spanien zwischen 1996 und 2011 entstanden sind, als dieser Zeitraum verstärkt zu einem beliebten Sujet für populärkulturelle Produktionen wurde.¹⁰ Rothauge analysiert auf einer breiten Materialbasis, inwiefern die Filme versuchen, ein großes Publikum zu unterhalten und zugleich die jüngere Vergangenheit seit der zweiten Republik in unterschiedlicher Weise zu thematisieren bzw. aufzuarbeiten. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie sich die populärkulturellen Film- und Fernsehproduktionen „auf die Bestrebungen einer ‚Rückgewinnung der historischen Erinnerung‘ bezogen bzw. wie sie sich diesbezüglich positionierten.“¹¹ Rothauge geht es dabei

weniger um die Frage nach ihrem historischen ‚Wahrheitsgehalt‘ als darum, die formalästhetischen Entscheidungen und Narrative, die ihnen zugrunde liegen, als aussagekräftige Indizien für potenziell identitätsstiftende bzw. -stärkende Darstellungskonventionen und Deutungsperspektiven von Vergangenheit zu werten.¹²

7 Vgl. Kuschel: *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop*, 12.

8 Kuschel: *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop*, 13.

9 Rothauge, Caroline. *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*. Göttingen: V&R Unipress 2014.

10 Vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 14.

11 Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 16.

12 Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 16.

Christian von Tschiltschke beschäftigt sich ebenfalls mit populärkultureller Geschichtsvermittlung im spanischen Kontext, allerdings mit einem Schwerpunkt auf dokufunktionalen Formaten.¹³ Gegenwärtig sei eine grundlegende Transformation und Neubewertung des Verhältnisses zwischen dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsformen festzustellen.¹⁴ Durch die Vermischung von historischen Fakten und fiktionalen Elementen gelinge es besonders überzeugend, Zeitgeschichte für ein breites Publikum so aufzubereiten, dass Geschichte als leicht konsumierbarer Unterhaltungsstoff rezipiert werden kann. Zugleich ist zu bemerken, dass dokufunktionale Strategien vermehrt im Zusammenhang mit der Bewältigung traumatischer Kollektiverlebnisse auftreten. Dokufunktionale Werke beinhalten offensichtlich ein Wirkungspotenzial, das gegenwärtigen Bedürfnissen entspricht.¹⁵ „So steht der Wunsch nach Dokumentation, Information und identifikatorischem Verstehen bisweilen neben dem Bedürfnis nach moralisch entlasteter, ästhetisch-sentimentalischer Vergegenwärtigung der Vergangenheit.“¹⁶ Tschiltschke zufolge scheint die Fähigkeit, unterschiedliche bzw. gegensätzliche Bedürfnisse zu bedienen, ein wesentlicher Wirkungsfaktor dokufunktionalen Erzählens zu sein.

Das Ergebnis ist ein ästhetischer Synkretismus, der mit seinen dokumentarischen Anteilen die Sehnsucht der Zuschauer nach Wirklichkeit und Authentizität befriedigt und mit seinen fiktionalen Elementen dazu beiträgt, dass dabei das Bedürfnis nach Unterhaltung, Identifikation und intensiven Gefühlen nicht zu kurz kommt.¹⁷

13 Wegweisend für die Forschung zur Dokufiktion, insbesondere im spanischen Kontext, sind die Arbeiten von Christian von Tschiltschke: Vgl. Tschiltschke, Christian von. „Dokufiktion – zur Entwicklung hybrider Formen und Formate im Fernsehen“. In: *TV global*. Hg. Jörg Türschmann, Birgit Wagner. Bielefeld: transcript 2011, 37–57; Schmelzer, Dagmar/Tschiltschke, Christian von. *Docuficción: Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2012, v. a. die Einleitung 11–32; Tschiltschke, Christian von. „(Anti-)Helden wie wir? Konstruktion und Destruktion des Heroischen im Film über den Spanischen Bürgerkrieg: André Malraux' *Sierra de Teruel* (1939), Carlos Sauras *La caza* (1965) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2003)“. In: *Bürgerkrieg: Erfahrung und Repräsentation*. Hg. Isabella von Treskow, Albrecht Buschmann, Anja Bandau. Berlin: trafo 2005, 127–151; Tschiltschke, Christian von. „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart: *Las asquinas 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.

14 Vgl. von Tschiltschke: „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart“, 377.

15 Vgl. von Tschiltschke: „Dokufiktion“, 52.

16 von Tschiltschke: „Dokufiktion“, 54.

17 von Tschiltschke: „Dokufiktion“, 54–55.

Wenn man berücksichtigt, dass die neuartigen Formen der popularisierten dokufiktionalen Geschichtsvermittlung ein großes Publikum erreichen und zugleich an der Konstitution von Geschichtsentwürfen beteiligt sind, erscheint es umso wichtiger, ihre Entstehungskontexte, ihre Repräsentationsformen sowie insbesondere ihre gesellschaftlichen Funktionen zu erforschen. Gerade angesichts ihrer ungeheuren Popularität stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten Dokufiktion im Rahmen von Geschichtsschreibung übernehmen kann bzw. darf. Einerseits ist es möglich, über die Gestaltung der fiktionalen Diegese eine größere emotionale Beteiligung und damit auch ein größeres Interesse an historiographischen Themen zu erzeugen; andererseits stellt sich bei Dokufiktion die Frage nach der Manipulierbarkeit, der historiographischen Redlichkeit und der ethischen Verantwortung auf eine neuartige Weise. Derartige weitreichende Fragen können im Rahmen dieses Beitrags sicherlich nicht erschöpfend beantwortet werden; jedoch sollen an einigen konkreten Beispielen die Möglichkeiten und Grenzen dokufiktionaler Geschichtsvermittlung ausgelotet werden.

2 Dokufiktionale Darstellungen des Bürgerkriegs

Im spanischen Fernsehen wurden einige dokufiktionale Formate realisiert, in denen die populäre Verknüpfung zwischen der emotionalen Komponente und der Vermittlung von Zeitgeschichte besonders deutlich wird.¹⁸ Außerordentlich beliebt war die Telenovela *AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS* [Liebe in aufgewühlten Zeiten], die von 2005 bis 2012 von montags bis freitags täglich am Nachmittag bei dem öffentlich-rechtlichen Sender TVE 1 ausgestrahlt wurde.¹⁹ Trotz hoher Zuschauerzahlen (ca. 2 Millionen pro Folge) wurde die Serie 2012 aufgrund von Sparmaßnahmen eingestellt. Die Serie setzt ein vor dem Hintergrund der Februarwahlen 1936 und spielt dann im Bürgerkrieg und der Franko-Diktatur. Die Handlung besteht aus typischen Versatzstücken einer Telenovela. Das Liebesglück bzw. -unglück der jungen Protagonisten dominiert den rein fiktionalen Handlungsablauf, während die politischen Ereignisse lediglich als dramatischer Hintergrund für die Liebeschickale dienen. Gleichwohl greifen diejenigen Folgen, die den Bürgerkrieg thematisieren, wiederholt auf Archivmaterial zurück. Reale politische Ereignisse, die in die fiktionale Diegese einfließen, werden teilweise über historische Radioaufnahmen vermittelt; Originalausschnitte aus den franquistischen Wochen-

¹⁸ Zum Begriff der Skalierung vgl. von Tschilschke: „Dokufiktion“, 48.

¹⁹ Vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 48–49, 124–135.

schauen sind zu sehen, oder es werden Schwarz-Weiß-Fotografien aus der damaligen Zeit in Bildschirmgröße gezeigt, die allmählich übergehen in die Szenen der fiktionalen Diegese. Der dokumentarische Gehalt ist in der TV-Serie zweifelsohne der fiktionalen Liebeshandlung untergeordnet;²⁰ gleichwohl ist in der Serie anhand des ausgewählten Archivmaterials und der Handlungsverläufe eine gewisse politische Positionierung erkennbar. Die Telenovela mit dokufiktionalen Anteilen kann den Rezipienten durch die starke Emotionalisierung eine bestimmte ideologische Sicht auf die jüngere Vergangenheit vermitteln. Insgesamt scheint die Serie den Versöhnungsgedanken, der die Kriegsschuld bei beiden politischen Lagern gleichermaßen sieht, zu unterstützen, mit einer gewissen Tendenz, die Perspektive der republikanischen Opfer, welche die franquistischen Repressionen erleiden mussten, deutlicher zu vertreten.

Die TV-Serie CUÉNTAME CÓMO PASÓ [Erzähl mir, wie es passiert ist], die seit 2001 im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt wird und mittlerweile aufgrund des enormen Publikumserfolgs bereits die 20. Staffel erreicht hat, verknüpft ebenfalls die jüngere Zeitgeschichte mit Hilfe von historischem Archivmaterial mit dem Schicksal einer fiktionalen Familiengeschichte. Erzählt werden die Geschehnisse seit der Spätphase des Franquismus und der darauffolgenden Transition. Das Dokumentarmaterial ist innerhalb der Serie vor allem über Informationsmedien präsent. Die Figuren der Serie sehen sich im Fernsehen Originalnachrichten- und -unterhaltungssendungen an; es handelt sich um Sendungen über markante Ereignisse seit den 60er Jahren, die der spanische Rezipient in der damaligen Zeit vielleicht selbst gesehen hat, wie z. B. Originalreden des spanischen Ministerpräsidenten oder die Erfolge Spaniens beim Eurovision Song Contest 1968. Die Tatsache, dass die Figuren der fiktionalen Diegese während der Ausstrahlung der Fernsehsendung stellenweise für den Zuschauer nicht zu sehen sind und sich das Archivfernsehbild über den gesamten Bildschirm erstreckt, hat zur Folge, dass der heutige Zuschauer – gemeinsam mit den Figuren der Diegese – die damalige Fernsehsendung unmittelbar verfolgt.

Ein typisches dokufiktionales Verfahren der Serie besteht darin, Figuren der Diegese in historische Originalaufnahmen, meist Archivmaterial der franquistischen Wochenschau NO-DO, hineinzukopieren. So zeigt die Folge 154, *Espanoles, Franco ha muerto*, wie nach Frankos Tod Menschenmengen in langen Schlangen an der Plaza de Oriente in Madrid anstehen, um an seinem aufgebahrten Leichnam Abschied zu nehmen.

²⁰ Zur Skalierung dokufiktionaler Formate vgl. von Tschiltschke: „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart“, 382.

Beim Betrachten der Szene fallen dem Zuschauer unweigerlich die – im Vergleich zur gewohnten Bildqualität der Fernsehserie – veränderten Farben, die schlechtere Bildqualität und die etwas verwackelte Kameraführung auf. Aufgrund der unterschiedlichen Filmbeschaffenheit entsteht die Vermutung, dass es sich um Archivmaterial von 1975 handelt. Befremdlicherweise entdeckt der Zuschauer jedoch – während die Kamera die Menschenmenge entlangfährt –, dass sich Figuren, die der Welt der fiktionalen Diegese entstammen, in den Warteschlangen befinden.²¹ In ähnlicher Weise wie in *SOLDADOS DE SALAMINA* (dt. *SOLDATEN VON SALAMIS*) wird in der TV-Serie Originalmaterial manipuliert, sodass der Bereich der fiktionalen Welt und des historischen Archivmaterials miteinander verwoben sind, ohne dass eine Grenze bzw. ein Übergang zwischen beiden Bereichen erkennbar wäre.

Letztlich kann der Zuschauer keine Gewissheit darüber erlangen, ob beim Tod Francos Originalmaterial bearbeitet wurde oder ob die Szene originalgetreu während der Drehzeiten der TV-Serie nachgestellt wurde; dies war ein häufiges Verfahren, wenn kein passendes Originalmaterial zur Verfügung stand. Das bedeutet, dass die filmischen Verfahren gezielt die schlechtere Bild-, Ton- und Kameraqualität imitieren, um den Eindruck historischer Authentizität zu erzeugen. Wenn sich jedoch das vermeintlich authentische Archivmaterial als nachträgliche Inszenierung erweist, wird dem Zuschauer jede Grundlage entzogen, zwischen dem Originalmaterial und den inszenierten Szenen zu unterscheiden.

Die Suggestion von Authentizität, d. h. die Modalitäten, mit denen historische Echtheit imitiert wird, führt zu einer nachhaltigen Verunsicherung des Rezipienten, da damit die vertrauten Kriterien, die es erlauben, historisches Archivmaterial von nachgestellten, manipulierten oder fiktionalen Materialien zu unterscheiden, hinfällig werden. Wenn sich das vermeintliche Dokumentarmaterial als nachträgliche manipulierte Inszenierung erweist, geht beim Zuschauer jegliches Vertrauen in faktenbasierte Informationsvermittlung verloren; oder die fiktionalen Inszenierungen, die als solche nicht erkannt werden, sind die Grundlage für die Bewertung und Einschätzung historischer Ereignisse. Dies ist die Problematik, die in *SOLDADOS DE SALAMINA* deutlich wird.

In Javier Cercas' „relato real“ [wirkliche Erzählung] *Soldados de Salamina* (2001)²² und David Truebas gleichnamiger Verfilmung (2003)²³ wird das Schicksal des Falangisten Rafael Sánchez Mazas während des spanischen Bürgerkriegs

²¹ CUÉNTAME T9 Capítulo 154, „Españoles, Franco ha muerto“, TC: 00:48:20–00:49:50, <https://www.youtube.com/watch?v=kDdmMDF90Xc> (01.06.2020).

²² Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Stuttgart: Klett 2009.

²³ *SOLDADOS DE SALAMINA*. Reg. David Trueba. Video Mercuy Films 2006. Im Folgenden wird die Kursivschreibweise gewählt, wenn das Gesagte für die Text- und Filmversion gilt. Die Kapi-

erzählt. Sánchez Mazas konnte vor einer Massenerschießung fliehen und wurde auf der Flucht von einem Republikaner, der ihn entdeckte, verschont. Der Film folgt im Haupthandlungsstrang weitgehend der Textversion. Sowohl die Text- als auch die Filmversion zeichnen sich dadurch aus, dass fiktionale Handlungselemente mit Archivmaterial kombiniert werden. Ausgehend von der fiktionalen Rahmenhandlung, die in der Jetztzeit spielt, werden von der Hauptfigur die historischen Geschehnisse um Sánchez Mazas im Bürgerkrieg rekonstruiert.

In der Textversion sind die Grenzen zwischen fiktionalen und faktualen Versatzstücken für die Rezipienten nicht unmittelbar erkennbar, da die narrative Vermittlung der historischen Fakten (in Form von Rückblenden, Briefen, Zeitungsartikeln, Tagebüchern, Interviews) keine deutliche Unterscheidung zu den fiktionalen Anteilen erlaubt.²⁴ Demgegenüber ist im Film die Unterscheidung zwischen fiktionaler Handlung und eingefügtem Dokumentarmaterial auf den ersten Blick offensichtlich. Das historische Archivmaterial, das häufig der franquistischen Wochenschau NO-DO – dem größten audiovisuellen Archiv der damaligen Zeit – entstammt, zeichnet sich durch matte Schwarz-Weiß-Farben, eine wackelige Kameraführung sowie schlechte Bild- und Tonqualität aus;²⁵ der Bruch zu den in Farbe gedrehten Szenen, die in der fiktionalen Diegese der Jetztzeit spielen, ist offensichtlich.

In dem historischen Archivmaterial sieht man einige Filmsequenzen mit Politikern bei öffentlichen Anlässen. In einigen Szenen ist Rafael Sánchez Mazas zu sehen. Erst bei mehrmaligem Betrachten der Szenen, genauer Überprüfung und dem Vergleich mit anderen Szenen merkt der Zuschauer, dass es sich hierbei nicht um die historische Person handelt, sondern um den Schauspieler Ramón Fonserè, der Sánchez Mazas im Film verkörpert. Offensichtlich wurde das Gesicht des Schauspielers nachträglich mittels Bluescreen-Technik in das Archivmaterial eingefügt.²⁶ Die gleichbleibende schlechte Ton- und Bildqualität lässt die bearbeite-

tälchen-Schreibweise wird verwendet, wenn sich die Ausführungen ausschließlich auf die Filmversion beziehen.

²⁴ Vgl. Corredra González, María. *La guerra civil española en la novela actual: Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2010, 107–118; Schmelzer, Dagmar. „Telling a Story / Telling History‘: Narrativität als Selbstreflexion von Geschichte und Geschichtlichkeit am Beispiel von Javier Cercas Soldados de Salamina“. In: *Selbstreflexivität: Beiträge zum 23. Nachwuchskolloquium der Romanistik* (Göttingen, 30.05.–02.06.2007). Hg. Steffen Buch. Bonn: Romanistischer Verlag 2008, 201–215.

²⁵ NO-DO steht für *Noticiarios y Documentales Cinematográficos* [Kinematografische Nachrichten und Dokumentarfilme]; vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 284.

²⁶ SOLDADOS DE SALAMINA, z. B. TC: 00:36:41–00:37:05. Vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 185.

ten Szenen jedoch in völliger Kontinuität zu dem übrigen historischen Filmmaterial erscheinen. Die Manipulation der franquistischen Wochenschau führt allerdings dazu, dass der Zuschauer verunsichert wird im Hinblick auf den Authentizitätsgehalt des vermeintlichen Archivmaterials. Wenn die Szenen mit Sánchez Mazas bearbeitet wurden, könnte dies gleichermaßen auch für andere gelten, so dass der Zuschauer – nachdem er die Manipulation der Szenen bemerkt hat – unweigerlich eine grundsätzliche Skepsis im Hinblick auf den fiktionalen bzw. faktualen Status des Dargestellten entwickelt.²⁷

Ebenfalls ein Moment der Verwirrung seitens des Zuschauers entsteht bei den Interviews, die die Hauptfigur Lola (in der Filmversion) mit Zeitzeugen, welche die Rettung von Sánchez Mazas miterlebt haben, durchführt. Die Männer wirken in ihrer Sprechweise und ihrem Habitus nicht wie professionelle Schauspieler. Die Art der filmischen Gestaltung deutet ebenfalls eher auf eine Interviewsituation außerhalb der fiktionalen Diegese hin. Die Kameraführung wirkt etwas verwackelt; die Gespräche finden – ohne professionelle Hintergrundbeleuchtung – im natürlichen Tageslicht statt. Die Antworten der älteren Männer scheinen aufgrund der häufigen Verzögerungen, Einschübe und Korrekturen nicht einem vorgefertigten Skript zu entsprechen. Auch die Tatsache, dass die Gespräche teilweise auf Katalanisch geführt werden, unterstreicht den Eindruck, dass es sich hierbei um authentische Zeitzeugen aus dem spanischen Bürgerkrieg handelt. Dieser Eindruck wird durch die explizite Nennung ihrer Namen und den Verweis auf ihre reale Existenz im Vorspann und am Ende des Films – d. h. außerhalb der Diegese – bestätigt: „Y los testimonios reales de Joaquim Figueras, Daniel Angelats, Jaume Figueras y Chicho Sánchez Ferlosio“.²⁸ („Und die wirklichen Zeugenaussagen von Joaquim Figueras, Daniel Angelats, Jaume Figueras und Chicho Sánchez Ferlosio“ [Übersetzung S. F.]).

Umso befremdlicher ist es für den Zuschauer, dass in den Interviewszenen offenbar die fiktionale Hauptfigur, die – trotz ihrer autofiktionalen Nähe zum Autor – innerhalb der Diegese angesiedelt ist, mit Personen der außerfiktionalen Wirklichkeit kommuniziert. Während im Fall der manipulierten Szenen beim Rezipienten eine Verunsicherung im Hinblick auf den jeweiligen fiktionalen bzw. faktualen Status der gezeigten Szenen entsteht, werden bei den Interviews Diegese und außersprachliche Wirklichkeit auf irritierende Weise verbunden.

Solche verwirrenden Engführungen von fiktionalen und faktualen Elementen sind in zeitgenössischen Texten und Filmen relativ häufig zu finden und werden

²⁷ Vgl. Jünke, Claudia. *Erinnerung – Mythos – Medialität: Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: Erich Schmidt 2012, 334.

²⁸ SOLDADOS DE SALAMINA, TC: 00:01:28–00:01:29.

meist als raffinierte metafiktionale Experimente interpretiert. Auch *Soldados de Salamina* – wenngleich durchsetzt mit Archivmaterial – wird zunächst primär als fiktionale Geschichte rezipiert, zumal für die meisten Rezipienten die Person Sánchez Mazas vorab nicht so bekannt sein dürfte, als dass sie wüssten, dass es sich hier um historische Ereignisse aus dem Bürgerkrieg handelt. *Soldados de Salamina* setzt sich letztlich ausgehend von dem Schicksal von Sánchez Mazas auf eine sehr allgemeine Weise mit Kriegsverbrechen auf Seiten der Nationalisten und der Republikaner auseinander. Sowohl die Text- als auch die Filmversion beteiligen sich an der bis heute höchst aktuellen politischen Debatte in Spanien über die ideologische Bewertung des Bürgerkriegs und dessen Verankerung im kulturellen Gedächtnis.²⁹

Da *Soldados de Salamina* innerhalb der kontroversen politischen Debatte über die Frage nach der Kriegsschuld und der Verankerung des Bürgerkriegs innerhalb der kulturellen Identität Stellung bezieht, erscheint es als eine besondere Problematik, dass für den Rezipienten die Grenze zwischen faktualen und fiktionalen Elementen nicht eindeutig zu bestimmen ist. Auf welcher Fakten- und Datengrundlage kann eine Analyse bzw. eine Bewertung der historischen Ereignisse erfolgen, wenn der fiktionale bzw. faktuale Status des Dargestellten unklar bleibt?

Javier Cercas' Text entwickelte sich unmittelbar nach seiner Publikation zu einem unglaublichen Erfolg, sodass bereits bald von dem „Phänomen Cercas“ die Rede war.³⁰ Der Text wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt, in sehr vielen Auflagen verlegt und erhielt prestigereiche Auszeichnungen im In- und Ausland. Truebas Verfilmung konnte an den Erfolg der Textversion anknüpfen. SOLDADOS

²⁹ Vgl. Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2004, 233–256; Gómez López-Quiriones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana 2006, 50–65; Altmann, Werner. „Ein literarischer Beitrag zur ‚nationalen Versöhnung‘: Soldados de Salamina von Javier Cercas“. In: *Debates sobre la memoria histórica en España: Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*. Hg. Werner Altmann, Walther L. Bernecker, Ursula Vences. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2009, 205–223.

³⁰ Zum Erfolg von SOLDADOS DE SALAMINA vgl. Ehrlicher, Hanno. „Kampf und Konsens: Filmisches Erinnern an den spanischen Bürgerkrieg in Ken Loachs *Land and Freedom* (1995) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2002)“, in: *PhiN: Philologie im Netz* 34 (2005): 1–27, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin34/p34t1.htm> (08.06.2020), 12; Corredra González: *La guerra civil española en la novela actual*, 105; Tronsgard, Jordan. *(Re)writing the Spanish Civil War: The Ironic Collision of Fiction, Non-Fiction, and Fantasy in Four Novels at the New Millennium*. Ph. D. Dissertation. University of Ottawa 2009. <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/29903/1/NR61250.PDF> (08.06.2020), 67.

DE SALAMINA zählt zu einem der erfolgreichsten Filme 2003 in Spanien, wird ebenfalls mit zahlreichen Preisen gewürdigt und sogar für die Oscar-Verleihung in der Kategorie ‚Bester fremdsprachiger Film‘ nominiert. Sowohl die Text- als auch die Filmversion haben sich auch im Schulunterricht etabliert als Einstieg in die Behandlung des Bürgerkriegs.³¹ Gerade angesichts der schuldidaktischen Verwertung stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten Dokufiktion im Rahmen von Geschichtsunterricht und Geschichtsschreibung übernehmen kann bzw. darf.

3 „¡Otro maldito estudio sobre *Soldados de Salamina!*“

„¡Otro maldito estudio sobre *Soldados de Salamina!*“³² [Noch eine verdammt Untersuchung zu *Soldados de Salamina*] betitelt Jordan Tronsgard ein Unterkapitel in seiner 2009 fertig gestellten Dissertation mit dem Thema *(Re)writing the Spanish Civil War: The Ironic Collision of Fiction, Non-Fiction, and Fantasy in Four Novels at the New Millennium*. Tronsgard spielt mit dem Kapiteltitel auf Isaac Rosas 2007 veröffentlichten Roman *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* [Noch ein verdammt Roman über den Bürgerkrieg] an. Pointiert wird hier auf die Proliferation an Romanen über den spanischen Bürgerkrieg sowie an wissenschaftlichen Studien zu Javier Cercas Megaseller verwiesen. Heute – über 10 Jahre nach Tronsgards Befund – scheint sich diese Tendenz ungebrochen fortzusetzen. In Spanien ist das besondere Phänomen zu beobachten, dass der global zu diagnostizierende *memory boom*, der einhergeht mit der Popularisierung von Geschichte, zusammenfällt mit dem Erstarken einer politischen Erinnerungskultur, die im Zeichen der „recuperación de la memoria histórica“ [Rückgewinnung der historischen Erinnerung] steht.

Die „recuperación de la memoria histórica“, die den spanischen Bürgerkrieg zum zentralen Referenzpunkt der Erinnerungskultur entwickelt hat,³³ ist im öffentlichen politischen und journalistischen Diskurs allgegenwärtig und generiert ungebrochen eine kaum mehr zu überblickende Flut an fiktionalen Texten sowie historiographischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen Studien. Im Bereich

³¹ Segú, Rosa Maria. „Cine y literatura en la clase de español: Soldados de Salamina de Javier Cercas“. In: *Debates sobre la memoria histórica en España: Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*. Hg. Werner Altmann, Walther L. Bernecker, Ursula Vences. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2009, 316–334.

³² Tronsgard: *(Re)writing the Spanish Civil War*, 67.

³³ Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 11.

der wissenschaftlichen Arbeiten, die sich der Untersuchung der *memoria histórica* in Literatur und Film widmen, hat sich bereits ein regelrechter Kanon herausgebildet, der sich kontinuierlich fortschreibt.³⁴

Auch wenn die *memoria histórica* heutzutage in Spanien omnipräsent ist bzw. bereits Überdruß erzeugt, wie Rosas Romantitel verdeutlicht, muss bei der Analyse der dokufiktionalen Dimension von *Soldados de Salamina* berücksichtigt werden, dass sowohl die Text- als auch die Filmversion (2001/2003) zu Beginn der öffentlichen Rückbesinnung auf die jüngere Vergangenheit entstand. Eine kurze Zusammenfassung des politischen Diskurses über Bürgerkrieg und Diktatur soll daher den politischen Kontext situieren, in dem *Soldados de Salamina* entsteht.³⁵

In den Jahren unmittelbar nach Frankos Tod 1975 fand zunächst keine politische Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit statt.³⁶ In der *Transición*, der Übergangsperiode von der franquistischen Diktatur zur parlamentarischen Monarchie, erfolgte keine politische Aufarbeitung der vergangenen Jahrzehnte; die politischen Verantwortlichen wurden nicht juristisch verfolgt. Die Amnestiegesetze von 1977 schützten die Funktionseliten des Franquismus

³⁴ Zum „Kanon“ der Forschungsliteratur gehören unter anderem: Luengo: *La encrucijada de la memoria*; Resina, Joan Ramón/Winter, Ulrich. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978–2004)*. Madrid: Iberoamericana 2005; Colmeiro, José. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Antropos 2005; Winter, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana 2006; Gómez López-Quiriones: *La guerra persistente*; Corredera González: *La guerra civil española en la novela actual*; Suntrup-Andresen, Elisabeth. *Hacer Memoria: Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen: Typologie und Analyse spanischer Gegenwartssromane von den 1980er Jahren bis heute*. München: M-Press 2008; Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*.

³⁵ Da dieser Beitrag in einem Sammelband erscheint, der nicht primär romanistisch ausgerichtet ist, wird der politische Umgang mit dem Bürgerkrieg nach der Franko-Zeit knapp zusammengefasst, wohlwissend, dass diese Informationen für Romanisten hinreichend bekannt sind.

³⁶ Referiert im Folgenden nach: Bernecker, Walther L. „Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie: Deutungen, Revisionen, Vergangenheitsaufarbeitung“. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 52 (4/2004), 693–710; Bernecker, Walther L. „Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien“. In: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Hg. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: Günter Narr 2005, 9–23; Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören. *Kampf der Erinnerungen: Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936–2006*. Nettersheim: Graswurzelrevolution 2006, 257–328; Bernecker, Walther L. „Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung: Geschichtspolitik und Erinnerungsansprüche in der Demokratie 1975–2005“. In: *Utopie kreativ* 191 (2006), 779–790; Bernecker, Walther L. „Die verspätete Aufarbeitung der Vergangenheit: Spanien zwischen Amnesie und politisch-ideologischer Instrumentalisierung“. In: *Peripherie* 109/110 (2008), 174–195; Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 16–26.

vor einer strafrechtlichen Verurteilung der Vergehen, die während des Bürgerkriegs und der anschließenden Diktatur begangen worden waren. Aus Furcht vor möglichen Putschversuchen seitens des Militärs, dem Aufkommen sozialer Konflikte und einem Rückfall in die Diktatur arbeiteten die neu formierten politischen Kräfte gemeinsam mit den Vertretern der alten Diktatur am Aufbau eines demokratischen Rechtsstaats. Um die Demokratisierungsprozesse nicht zu gefährden, etablierte sich parteiübergreifend ein Konsens über den sogenannten „Pakt des Schweigens“, der die Aufarbeitung der Bürgerkriegszeit tabuisierte und eine Rhetorik des Vergessens ausbildete.

Zwar entstanden nach 1975 zahlreiche wissenschaftliche Publikationen im Bereich der Zeitgeschichte, der Politologie und Soziologie, die sich mit der jüngeren Vergangenheit auseinandersetzen. Jedoch war die Bearbeitung der historischen Dokumente nur schwer möglich, da die Zeitgeschichtsarchive erst aufgebaut werden mussten, der Zugang zu Militär- und Kirchenarchiven sehr restriktiv gehandhabt wurde und viele Materialien während des Bürgerkriegs ins Ausland gebracht worden waren. Insgesamt ist zudem eine deutliche Zurückhaltung seitens der Historiker festzustellen, konflikthafte Themen aufzugreifen. Insbesondere die Aufarbeitung der gewalttätigen Repressionen während des Bürgerkriegs in beiden Kriegslagern sowie die Person des Diktators selbst wurden ausgespart, um Konflikte zu vermeiden. Jede Rede über die jüngere Vergangenheit stand unter dem Vorzeichen der „reconciliación“ [Versöhnung], was jedoch striktes Verschweigen der franquistischen Verbrechen zur Folge hatte.

Ungefähr 10 Jahre nach Francos Tod beginnt eine neue Generation von Historikern, sich in wissenschaftlichen Publikationen intensiv mit der Person des Diktators und der franquistischen Gewaltherrschaft auseinanderzusetzen. Im öffentlichen politischen und journalistischen Diskurs wurden diese Themen jedoch aufgrund der befürchteten Unruhen weiterhin tabuisiert. Die Tatsache, dass das franquistische Symbolsystem und die damit verbundene Erinnerungskultur im öffentlichen Raum noch lange erhalten blieb (in Straßennamen, Abbildungen auf Geldstücken, Denkmälern, Grabstätten), ist ein deutlicher Beleg dafür, dass kein radikaler Bruch mit der Diktatur erfolgte.³⁷ Francos monumentale Grabstätte im *Valle de los Caídos* entwickelte sich bis zu dessen Exhumierung im Oktober 2019 zu einem häufig frequentierten Pilgerort der Franquisten.

Der Bruch mit dem Konsens des Schweigens setzte erst Mitte der 1990er Jahre ein, als die Enkel der franquistischen Gewaltopfer sich zu Bürgerinitiativen formierten und eine öffentliche Aufarbeitung sowie die Exhumierung ihrer Angehö-

37 Vgl. Bernecker/Brinkmann: *Kampf der Erinnerungen*, 315–321.

rigen aus den anonymen Massengräbern einforderten.³⁸ Die im Jahre 2000 erfolgte Gründung der *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* [Verein für die Rückgewinnung der historischen Erinnerung], die sich um die Exhumierung und die würdige Neubestattung der Gefallenen kümmert, kann als wichtige öffentliche Richtungsänderung angesehen werden. 2002 verurteilte das spanische Parlament erstmals öffentlich die Diktatur, und 2007 wurde das *Ley de Memoria Histórica* [Gesetz des historischen Gedenkens] verabschiedet.

Seit der Jahrtausendwende findet nicht nur im wissenschaftlichen Umfeld, sondern auch im öffentlichen Diskurs eine verstärkte Aufarbeitung der politischen Geschehnisse und der begangenen Verbrechen seit den 30er Jahren statt.³⁹ Der Bürgerkrieg wird nun wahrgenommen als kollektives Trauma, das bis in die Gegenwart hineinwirkt. Auch die These der Kollektivschuld („Todos fuimos culpables.“ [Wir waren alle schuld.]), die in der Versöhnungsrhetorik der demokratischen Übergangszeit weit verbreitet war, wird kritisch hinterfragt.

Das Ziel der Rückgewinnung der historischen Erinnerung besteht neben der Anerkennung der Opfer franquistischer Gewaltverbrecher vor allem darin, die öffentliche Diskussion mit der Vergangenheit in Spanien zu problematisieren.⁴⁰ „Zwischen 2000 und 2008 entbrannte in Spanien ein regelrechter Kampf um Deutungshoheit über die jüngere Vergangenheit [...]“⁴¹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass *Soldados de Salamina* tatsächlich eine Kernproblematik der lange Zeit tabuisierten öffentlichen Kontroverse über Kriegsschuld thematisiert – einer Kontroverse, die zum Entstehungszeitpunkt des Werkes gerade erst einsetzt. Dies unterstreicht nochmals die politische Brisanz.

Wie bereits erwähnt, bildeten Literatur und Film relativ bald nach 1975 Räume der intensiven Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg; die Werke von Antonio Muñoz Molina, Rafael Chirbes, Julio Llamazares, Manuel Rivas, Juan Manuel de Prada entwickelten sich zu Bestsellern.⁴² In den Erzählungen fand jedoch die Auseinandersetzung mit der jüngeren Zeitgeschichte in der Regel ausschließ-

³⁸ Vgl. Bernecker/Brinkmann: *Kampf der Erinnerungen*, 292–299.

³⁹ Vgl. Ros Ferrer, Violeta. *La memoria de los otros: Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2020, 23–34, hier 23.

⁴⁰ Vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 14.

⁴¹ Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 14.

⁴² Vgl. Neuschäfer, Hans-Jörg. „Vergangenheitsbewältigung a la española. Über die Konjunktur der neuen Memorialistik und die Problematik ihrer Bewertung“. In: *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*. Hg. Giulia Eggeling, Silke Segler-Messner. Tübingen: Narr 2003, 153–164; Larraz, Fernando. „La Guerra Civil en la última ficción narrativa española“. In: *Studia*

lich innerhalb einer fiktionalen Handlung statt, über deren Status die Rezipienten keinerlei Zweifel hatten. Die dargestellten politischen Gewaltverbrechen mochten verabscheuungswürdig erscheinen; für die Rezipienten waren sie jedoch primär Gegenstand einer fiktionalen Erzählung. Sie wurden nicht als ideologische Aussage innerhalb einer politischen Kontroverse interpretiert. Genau dies leistet jedoch *Soldados de Salamina*.

4 Geschichtsdeutung in *Soldados de Salamina*

Auch wenn *Soldados de Salamina* sehr bekannt ist, soll die Handlung zum besseren Verständnis des Folgenden knapp zusammengefasst werden. Abgesehen von der Tatsache, dass die Hauptfigur in der Textversion männlich und in der Filmversion weiblich ist, entspricht sich die dokufiktionale Haupthandlung in den wesentlichen Punkten, die für die Untersuchung der ideologisch gelenkten Geschichtsvermittlung relevant sind.⁴³

Bei einer Recherche erfährt die Hauptfigur (Javier/Lola), die als Journalist/in und Romanautor/in tätig ist, eines Tages das Schicksal von Rafael Sánchez Mazas, dem Mitbegründer der faschistischen Bewegung Falange. Als Gefangener der Republikaner sollte er gemeinsam mit 50 anderen Soldaten in einem Kloster in der Nähe der Pyrenäen erschossen werden. Während der Erschießung kann Sánchez Mazas jedoch entkommen. Er überlebt, da ihn ein republikanischer Milizionär, der ihn auf seiner Flucht entdeckt und die Möglichkeit hat, ihn zu erschießen, verschont. Später findet Sánchez Mazas Schutz bei einigen jungen Männern, die ihn verstecken und versorgen, bis die Republikaner abgezogen sind. In einem einige Jahre später verfassten Zeitungsartikel aus Anlass des 60-jährigen Endes des Bürgerkriegs schreibt Javier/Lola über die Flucht des Dichters Antonio Machado vor den franquistischen Truppen nach Frankreich, wo dieser bald darauf stirbt. Parallel zu Machados Schicksal behandelt der Artikel die geplante Erschießung von Sánchez Mazas sowie dessen Rettung durch den Republikaner. Der Titel des Artikels „Un secreto esencial“ [Ein notwendiges Geheimnis] bezieht sich auf die offene Frage, welche Gedanken Machados Angehörige bei der Bestattung verfolgt haben und wer – fast zur selben Zeit – der Republikaner war, dem Sánchez Mazas sein Leben verdankt.

historica. *Historia contemporánea* 32 (2014), 345–356; Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 29–35.

⁴³ Vgl. Cercas, Javier. *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura*. Madrid: Plot 2003.

Nach der Publikation des Artikels erhält Javier/Lola Leserbriefe, die sich auf Sánchez Mazas' Rettung beziehen. In Javier/Lola erwächst eine zunehmende Neugier, dessen Schicksal näher zu beleuchten. Er/sie trifft Personen, die ihn persönlich kannten, sucht die Originalorte der damaligen Ereignisse auf und beginnt mit einer minutiösen Rekonstruktion der Vergangenheit. Während seiner/ihrer Recherche erhält er/sie durch Zufall Hinweise auf die Existenz eines inzwischen über 80-jährigen Katalanen namens Miralles, der während des Bürgerkriegs auf Seiten der Republikaner gekämpft hat. Aufgrund einiger Hinweise geht Javier/Lola davon aus, dass es sich bei Miralles um den Milizionär handeln muss, der Sánchez Mazas verschont hat. Als Javier/Lola den alten Miralles in einem Altersheim in Dijon aufspürt, sprechen sie über den Bürgerkrieg. Als Miralles explizit gefragt wird, ob er es war, der Sánchez Mazas verschont habe, verneint er dies – jedoch mit einem Lächeln, sodass die Antwort letztlich offenbleibt.

Bereits die knappe Zusammenfassung verdeutlicht, dass *Soldados de Salamina* mit dem Schweigekonsens der Transition bricht und sich im Sinne der „recuperación de la memoria histórica“ intensiv mit den Ereignissen während des Spanischen Bürgerkriegs auseinandersetzt.⁴⁴ Wiederholt wird von den Protagonisten auf die große Bedeutung der Erinnerung hingewiesen. Die Rekonstruktion des Schicksals von Sánchez Mazas und Miralles steht paradigmatisch für die Aufarbeitung des Bürgerkriegsgeschehens gegen das Vergessen im öffentlichen Bewusstsein. Mit Miralles soll der unbekannte Held des Alltags geehrt werden – exemplarisch für die unzähligen vergessenen, unbekannten Soldaten, die sich während des Krieges eingesetzt bzw. geopfert haben.

Die Haupthandlung in *Soldados de Salamina* ist in der Gegenwart angesiedelt. Durch häufige Rückblenden, Interviews mit Zeitzeugen und Erinnerungen wird die Vergangenheit des Bürgerkriegs jedoch immer wieder in der Gegenwart aufgerufen. Die Vergangenheit ist nicht lediglich in der Erinnerung der Figuren präsent; sie wird vielmehr auf unterschiedliche sprachliche bzw. filmische Weise so glaubhaft, authentisch und anschaulich wie möglich für den Rezipienten gegenwärtigt, dass die jüngere Zeitgeschichte gerade nicht als vergangene, sondern als noch in der Jetztzeit präsent erscheint.⁴⁵

Darüber hinaus vertreten Text- und Filmversion eine ähnliche ideologische Stoßrichtung bei der Frage nach der Kriegsschuld. Bereits in der Textversion

⁴⁴ Vgl. Corredera González: *La guerra civil española en la novela actual*, 105–135; Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 182.

⁴⁵ Vgl. Winter, Ulrich. „De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI“. In: *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Hg. Christian von Tschilschke, Dagmar Schmelzer. Madrid/Frankfurt a. M.: Vervuert-Iberoamericana 2010, 249–264, v. a. 249.

stellt Javiers Artikel, dem eine Schlüsselbedeutung zukommt, beide Kriegsparteien (Machado als Sympathisant der Republikaner – Sánchez Mazas als Vertreter der Falangisten) gleichberechtigt dar.⁴⁶

Die Filmversion verstärkt durch die Schnitt- und Montagetechnik die ausgewogene Darstellung. Deutlich wird dies in der filmischen Umsetzung der Schlüsselszene, wenn Sánchez Mazas während seiner Flucht vom republikanischen Soldaten im Versteck entdeckt und verschont wird. Durch die spezifische Kameraeinstellung – *Point-of-View-Shots* – nehmen die Zuschauer abwechselnd die Blickperspektive beider Männer ein.⁴⁷ Zunächst sehen die Zuschauer den Republikaner in eine bestimmte Richtung blickend. Gleich darauf wird das, was der Soldat sieht, fokussiert: Sánchez Mazas versteckt im Gebüsch. In der Szene folgen vier *Point-of-View-Shots* aufeinander, in denen die Zuschauer abwechselnd aus der Perspektive des Republikaners auf den Falangisten blicken und umgekehrt. Die Darstellung beider Sichtweisen nimmt damit den gleichen Raum ein.

Durch die Kamera- und Montagetechnik wird offensichtlich eine Parallele zwischen beiden Kriegsparteien aufgebaut, sodass nicht mehr zwischen der Gruppe der Opfer und derjenigen der Täter unterschieden werden kann. Die Republikaner, die jahrelang ausschließlich als Opfer galten, treten in *Soldados de Salamina* als Initiatoren der Massenerschießung auf. Die franquistischen Kriegsgewinner werden auch als Leidtragende dargestellt, wie Sánchez Mazas' Schicksal zeigt. Beiden Kriegsparteien sind während des Bürgerkrieges schreckliche Grausamkeiten widerfahren; daher soll beiden Parteien gedacht werden.⁴⁸ In der Forschung besteht Konsens darüber, dass sich *Soldados de Salamina* in den Versöhnungsdiskurs der Transición einschreibt.⁴⁹ Die Vorstellung einer idealisierten kollektiven Erinnerung an einen gemeinsamen Leidensweg der spanischen Bevöl-

⁴⁶ Vgl. Cercas: *Soldados de Salamina*, 26–27.

⁴⁷ SOLDADOS DE SALAMINA, TC: 00:56:55–00:57:55. Vgl. Collins, Jacky. „Seeing the Wood for the Trees: (Re)viewing the Past in David Trueba's *Soldados de Salamina* (2002)“. In: *(Re)collecting the Past: Historical Memory in Spanish Literature and Culture*. Hg. Jacky Collins u. a. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016, 98–106.

⁴⁸ Vgl. Ehrlicher: „Kampf und Konsens“, 16–18; Wildner, Ralph. „Javier Cercas: *Soldados de Salamina* und Verfilmung von David Trueba“. In: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Hg. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: gnv 2005, 547–562, hier 561; Suntrup-Andresen: *Hacer Memoria*, 164.

⁴⁹ Vgl. Buschmann, Albrecht. „Held – Gedächtnis – Nation: Der Soldat als Symbolfigur der spanischen Literatur bei Max Aub und Javier Cercas“. In: *Bürgerkrieg: Erfahrung und Repräsentation*. Hg. Isabella von Treskow, Albrecht Buschmann, Anja Bandau. Berlin: trafo 2005, 103–126, hier 122–124; Suntrup-Andresen: *Hacer Memoria*, 182–183; Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 98–99; Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 273–286; Reichold, Kathrin Anne. *Arbeit an der Erinnerung: Die Bewältigung der Ver-*

kerung wird bekräftigt, um die Spaltung in zwei politische Lager zu überwinden. Aufgrund der gewählten Thematik und der spezifischen narrativen Verfahren bezieht *Soldados de Salamina* somit deutlich Position innerhalb der politischen Kontroverse über die ideologische Einordnung des Bürgerkriegs.

Umso dringlicher stellt sich die Frage, auf welcher Datenbasis bzw. welchen Annahmen die Bestärkung des Versöhnungsdiskurses erfolgt. Im Zentrum der Handlung steht Javiers/Lolas Bemühung, die Hintergründe und offenen Fragen der historischen Ereignisse zu erkunden. Nun erweist sich jedoch die Suche nach der definitiven, objektiven Wahrheit (Wer hat Sánchez Mazas verschont? Was sind die Gründe für die Verschonung?) offensichtlich als vergeblich. Miralles kann zwar ausfindig gemacht werden; ob er allerdings tatsächlich der besagte Milizionär war, bleibt offen. Ebenso wie die Gegenüberstellung des unbekannten Republikaners und Sánchez Mazas auf die Anerkennung des Leids in beiden Kriegslagern verweist, ist die ungeklärte Frage, welcher Soldat Sánchez Mazas verschont hat, ein Sinnbild für die Unmöglichkeit einer lückenlosen Aufklärung historischer Ereignisse.

Die Lücken in der Geschichtsschreibung, die durch die Recherchearbeit nicht beseitigt werden können, vermag jedoch die subjektive Spekulation bzw. Imagination zu füllen. *Soldados de Salamina* setzt dies unmittelbar in den narrativen Erzählverfahren um, wie im Folgenden zu zeigen ist. Diejenigen Ereignisse, für die Javier/Lola keine faktenbasierte Erklärung finden können, werden imaginär ausgestaltet.

Damit erfüllt die Dokufiktion jedoch eine neuartige Funktion im Rahmen der Geschichtsschreibung. Fiktionale Werke haben häufig die Aufgabe übernommen, politische Reflexionsräume zu entwerfen, die durchaus Auswirkungen auf die außerfiktionalen Wirklichkeit haben können. Demgegenüber dienen die imaginierten Elemente in *Soldados de Salamina* nicht nur dazu, im Rahmen der Fiktion Hypothesen über Alternativmöglichkeiten zu entwerfen, sondern die Leerstellen der faktualen Geschichtsschreibung zu füllen.

5 Die Leerstellen der Geschichtsschreibung

Der Autor Javier Cercas ist selbst insofern ein Grenzgänger, als er sich professionell aus unterschiedlichen Perspektiven mit verschiedenen Textsorten beschäftigt. Er ist Professor für spanische Literatur an der Universität Girona; er schreibt jour-

nalistische Artikel für *El País* und verfasst zugleich Romane und dokufiktionale Texte. Seine wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur ist nicht zuletzt in den meta- und autofiktionalen Elementen seiner Texte zu erkennen. In *Soldados de Salamina* inszeniert sich Cercas selbst als Ich-Erzähler und Hauptprotagonist, indem die Figur innerhalb der Diegese nicht nur einen ähnlichen beruflichen Werdegang aufweist, sondern an manchen Stellen mit dem Vor- bzw. Nachnamen des Autors angesprochen wird. Am Textende entsteht eine typisch postmoderne Zirkelstruktur, indem der Erzähler sein noch zu schreibendes Buch, das der Rezipient gerade beendet, vor sich sieht: „Vi mi libro entero y verdadero“⁵⁰ („Ich sah mein ganzes und wahrhaftiges Buch“ [Übersetzung S. F.]) und wörtlich den Eingangssatz von *Soldados de Salamina* zitiert. Die meta- und autofiktionalen Elemente reduzieren sich jedoch nicht auf postmoderne literarische Spielereien;⁵¹ vielmehr sind sie Teil der Strategie, den Text in einem Schwellenbereich von faktualen und fiktionalen Erzählelementen anzusiedeln.

Im Rahmen der faktualen Verbürgung der Erzählung ist die „Nota del autor“ zu deuten, in der sich Javier Cercas bei Personen bedankt, die ihn durch Gespräche beim Verfassen des Textes unterstützt haben und deren Namen explizit genannt werden. „Este libro es fruto de numerosas lecturas y de largas conversaciones. Muchas de las personas con las que estoy en deuda aparecen en el texto con sus nombres y apellidos [...]“⁵² („Dieses Buch ist das Ergebnis zahlreicher Lektüren und langer Gespräche. Viele der Personen, in deren Schuld ich stehe, erscheinen im Text mit ihren Vor- und Nachnamen.“ [Übersetzung S. F.]) Die Interviewpartner sind offenbar identisch mit denjenigen Personen, die innerhalb des Textes als Zeitzeugen vom Protagonisten, dem alter ego von Javier Cercas, befragt werden.

Je intensiver sich Javier allerdings mit dem damaligen Geschehen auseinandersetzt, desto größer wird seine Skepsis im Hinblick auf den Wahrheitsgehalt der erhaltenen Informationen: „Porque es una historia muy novelesca.“⁵³ („Weil es eine sehr romanhafte Geschichte ist.“ [Übersetzung S. F.]) Seine Zweifel erstrecken sich ebenfalls auf überliefertes Archivmaterial, da die angeblich faktenbasierten Dokumente ihrerseits auf zweifelhafte, subjektive Berichte der damaligen Protagonisten zurückzuführen sind. In dem vermeintlich authentischen Tagebuch von Sánchez Mazas, das ihm ein Nachfahre von Sánchez Mazas' damaligem Retter übergibt, werden die exakten Namen seiner Retter, von deren tatsächlicher

⁵⁰ Cercas: *Soldados de Salamina*, 196.

⁵¹ Vgl. von Tschilschke: „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart“, 381.

⁵² Cercas: *Soldados de Salamina*, 15.

⁵³ Cercas: *Soldados de Salamina*, 35.

Existenz sich Javier überzeugen konnte, verzeichnet; allerdings vermutet er zunächst, dass das Tagebuch von Sánchez Mazas' Familie nachträglich verfasst wurde, um eine Heldenlegende des Vaters zu verbreiten. Schließlich überzeugt sich Javier jedoch aufgrund eines Handschriftenvergleichs von der Echtheit des Tagebuchs:⁵⁴

Para empezar, descarté la sospecha, que insidiosamente me asaltó mientras leía, de que la libreta fuera un fraude, una falsificación urdida por los Figueras para engañarme, o para engañar a alguien [...]. Sin embargo, pensé que de todas formas era conveniente cerciorarse de que la letra de la libreta (o una de las letras de la libreta, porque había varias) y la de Sánchez Mazas eran la misma.⁵⁵

(Zunächst verwarf ich den Verdacht, der sich beim Lesen schleichend ergeben hatte, dass das Heft ein Betrug sein könnte, eine Fälschung, ausgedacht von den Figueras, um mich zu täuschen oder jemand anderen zu täuschen. [...]. Trotzdem wäre es angemessen, so dachte ich, sich zu vergewissern, dass die Handschrift aus dem Heft (oder eine der Handschriften aus dem Heft, da es mehrere gab) und diejenige von Sánchez Mazas identisch waren. [Übersetzung S. F.]

Die Ergebnisse von Javiers Recherche werden im zweiten Kapitel, das als eine Biografie von Sánchez Mazas angelegt ist, zusammengefasst. Javier versteht seine Darstellung jedoch nicht als objektiven, unanfechtbaren Tatsachenbericht, sondern als eine Zusammenschau der Informationen, die sich aus verschiedenen Quellen speisen, woraus der hybride Status des Erzählten resultiert, den Javier explizit benennt:

[...] decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron.⁵⁶

([...] ich entschied auch, dass das Buch, welches ich schreiben würde, kein Roman wäre, sondern nur eine wirkliche Erzählung, eine Erzählung, die sich an der Realität orientiert, bestehend aus realen Begebenheiten und Personen, eine Erzählung, in deren Zentrum die Erschießung von Sánchez Mazas und die vorausgehenden und nachfolgenden Ereignisse stehen würden. [Übersetzung S. F.]

Die „wirkliche Erzählung“ („relato real“) besteht sowohl aus den Ergebnissen der historiographischen Recherche in unterschiedlichen Archivmaterialien als auch aus subjektiven Erinnerungsberichten seitens Zeitzeugen sowie dadurch ausgelösten Spekulationen seitens des Protagonisten. Unabhängig von der Möglichkeit,

⁵⁴ Vgl. Suntrup-Andresen: *Hacer Memoria*, 273.

⁵⁵ Cercas: *Soldados de Salamina*, 59.

⁵⁶ Cercas: *Soldados de Salamina*, 51.

die jeweilige Faktenbasis verifizieren zu können, fließen die verschiedenen Versatzstücke gleichwertig in den *relato real* ein. Die Durchdringung von faktualen und fiktionalen Bestandteilen in der Erinnerungsarbeit, die Javier hier explizit benennt, kommt in der Filmversion noch unmittelbarer durch die spezifischen Vermittlungsformen zum Ausdruck.

In der Filmversion wird viel Archivmaterial verwendet, das aufgrund der Bild- bzw. Tonqualität deutlich von den neu gedrehten Filmsequenzen zu unterscheiden ist, z. B. vergilbte Schwarz-Weiß-Fotografien bekannter historischer Persönlichkeiten, Titelseiten und Artikel aus Tageszeitungen sowie Ausschnitte aus der franquistischen Wochenschau. Durch die Überlagerung der historischen Aufnahmen mit der Jetztzeit wird die Vergangenheit unmittelbar präsent, z. B. als Lola ihrem Vater den von ihr verfassten Zeitungsartikel über die Flucht von Machado und Sánchez Mazas vorliest; es werden Sequenzen aus der Wochenschau sichtbar, die genau diejenigen Szenen zeigen, die Lola gerade vorliest.⁵⁷ Ihre Stimme ist als *voice-over* vernehmbar, während das Archivmaterial zu sehen ist.

Die schlechte Bildqualität, die wackelige Kameraführung und die verzerrte Tonqualität vermitteln den Eindruck von historischer Authentizität; der Zuschauer erhält einen unmittelbaren anschaulichen Eindruck des damaligen Geschehens und wird durch Originalbild und -ton in die Vergangenheit zurückversetzt. Die Archivmaterialien stehen stets in Zusammenhang mit Lolas Recherche auf der Ebene der fiktionalen Diegese. Lola erscheint als Historikerin, die die Vergangenheit anhand von Dokumenten und Zeitzeugen rekonstruieren möchte. Befremdlich erscheint den Zuschauern jedoch, dass – wie erwähnt – wiederholt das historische Material manipuliert wird (z. B. durch die Einfügung des Schauspielers, der Sánchez Mazas verkörpert, in das historische Filmmaterial) und dass in den Interviews mit den Zeitzeugen die Ebene der fiktionalen Diegese und diejenige der außersprachlichen Wirklichkeit ineinandergeführt werden.

Außerordentlich aufschlussreich für die dokufiktionalen Rekonstruktionsversuche der Vergangenheit sind die sogenannten mentalen Metadiegesen.⁵⁸ Darunter ist eine Form der Introspektion zu verstehen, die mit einem Ebenenwechsel verbunden ist. Realisiert durch eine subtile Schnitt- und Montagetechnik werden Gedanken und Vorstellungen einer Figur filmisch dargestellt, ohne dass es für die Zuschauer unmittelbar zu erkennen ist, dass es sich um die subjektive Gedankenwelt einer Figur handelt. Dieses Verfahren findet in *SOLDADOS DE SALAMINA* häufige Anwendung.

⁵⁷ Vgl. *SOLDADOS DE SALAMINA*, TC: 00:08:00–00:11:09.

⁵⁸ Vgl. Kuhn, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter 2013, 151–156.

Ein deutliches Beispiel für eine mentale Metadiegeese ist die Sequenz, in der Lola Sánchez Mazas' Tagebuch zu lesen beginnt.⁵⁹ Die Kamera fokussiert zunächst eine beschriebene Seite des Tagebuchs. Als *voice-over* ist die Stimme von Lola zu hören, die diejenigen Passagen aus dem Tagebuch vorliest, die den Zuschauern gerade in Großaufnahme gezeigt werden. Durch einen plötzlichen Schnitt wird der Blick auf das aufgeschlagene Tagebuch unterbrochen; die Zuschauer sehen nun die Ereignisse, die im Tagebuch beschrieben sind, unmittelbar filmisch umgesetzt. Lolas Stimme ist weiterhin im Hintergrund zu hören. Während sie fortfährt – im *voice-over* – im Tagebuch zu lesen, werden die vorgelesenen Ereignisse visuell sichtbar: Sánchez Mazas entkommt der Massenerschießung und flieht durch den Wald. In der folgenden Filmsequenz wechselt die Kameraeinstellung wiederholt in kurzer Abfolge zwischen Lola, die das Tagebuch in Händen hält und darin liest, und der filmischen Umsetzung der Passagen. Entsprechend Lolas schnellem Lesetempo folgen die verschiedenen Sequenzen der Metadiegeese rasch aufeinander. Durch die *Point-of-view-Shots* wird der Eindruck erzielt, dass die Zuschauer das Gelesene bzw. Gehörte durch Lolas Augen sehen; die Filmsequenzen der Metadiegeese erscheinen somit als Bilder, die Lola während des Lesens vor sich sieht.

Ein ähnlicher Wechsel zwischen Diegeese und Metadiegeese findet statt, wenn die Zuschauer Lola beim Schreiben an ihrem Buch über Sánchez Mazas sehen. Sie spricht laut aus, was sie gerade im Begriff ist zu schreiben; kurz darauf erfolgt ein Schnitt, und man sieht – auf der Ebene der Metadiegeese – die Sequenzen, die Lola gerade verfasst. Stellenweise werden die Filmsequenzen von Lolas Stimme begleitet.

Unabhängig davon, ob die metadiegetischen Filmsequenzen durch die Lektüre oder den eigenen Schreibprozess ausgelöst werden, sind sie stets an Lolas Vorstellungswelt gebunden. Für die Zuschauer wird Lola damit zur Vermittlerin der Vergangenheit, nicht nur in dem Sinne, dass sie diejenige ist, die auf der Grundlage konkreten Informationsmaterials und tatsächlicher Zeugen das Geschehen zu rekonstruieren versucht, sondern indem die Zuschauer Filmsequenzen sehen, die unmittelbar Lolas Gedankenwelt entspringen.

Stellenweise ist es für die Zuschauer nicht eindeutig erkennbar, ob es sich bei den Rückblenden um mentale Metadiegesen handelt. So zeigen einige Sequenzen Lola, die in ein Buch oder ein Bild vertieft ist; gleich im Anschluss folgt eine Szene aus der Vergangenheit, jedoch ohne zusätzliches *voice-over*. Wenn im Anschluss daran wieder Lola zu sehen ist, die durch ein unerwartetes Geräusch in ihrer Umgebung plötzlich aus ihrer konzentrierten Arbeit aufschreckt, kann man

59 Vgl. SOLDADOS DE SALAMINA, TC: 00:33:40–00:34:30.

lediglich vermuten, dass die vorausgehende Rückblende eine mentale Metadiegeese darstellte.

Die jeweilige Bildqualität kann Hinweise geben, ob es sich um Inhalte aus Lolas Gedankenwelt handelt.⁶⁰ Bei genauer Betrachtung erkennt man die Sequenzen der mentalen Metadiegesen anhand der unterschiedlichen Farbgebung. Im Unterschied zu dem Schwarz-Weiß des Archivmaterials und der guten Farbqualität der fiktionalen Diegeese ist die Metadiegeese monochrom gehalten und weist eine schwache Farbgebung auf.⁶¹ Der Unterschied ist jedoch unmerklich und kann leicht übersehen werden. Darüber hinaus ist für den Zuschauer die Grenze zwischen der unmittelbaren Visualisierung von Informationen, die Lola gerade ihrer Lektüre entnimmt, und der Darstellung ihrer subjektiven, rein spekulativen Gedankenwelt nicht deutlich.

Auch die Darstellung der zentralen Erschießungsszene beruht auf einer komplexen Montage und Überlagerung von diegetischer und metadiegetischer Ebene.⁶² Um ihre Recherche fortzuführen, fährt Lola mit ihrem Auto zum Kloster Santuario de María de Collell, wo die Erschießung stattfand. Auf ihrem Weg zum Kloster ist zunächst Lola am Steuer ihres Autos zu sehen; dann geht die Szene plötzlich über zu Sánchez Mazas, der im Bus zum Ort der Massenerschießung gefahren wird. Ebenso wie Lola auf der Ebene der Diegeese kommt Sánchez Mazas auf der Ebene der Metadiegeese beim Kloster an. Im Folgenden wechselt die Darstellung in raschen Abständen zwischen beiden Ebenen, wobei der Übergang häufig über eine thematische Scharnierstelle erfolgt. So erkundigt sich Lola nach dem Weg, und in Sánchez Mazas' Welt wird die entsprechende Richtung aufgezeigt. Durch die Beschaffenheit der Umgebung (z. B. den Zustand des Straßenbelags) kann der Zuschauer den Unterschied zwischen der Jetztzeit und der Vergangenheit erkennen.

Indem Lola den Ort der Massenerschießung aufsucht, werden die damaligen Grausamkeiten für sie unmittelbar präsent. Geräusche aus der Jetztzeit, z. B. Schüsse, die von Jägern abgegeben werden, lösen die Vergegenwärtigung der damaligen Tötungen aus. In der Schlüsselszene werden die mentalen Metadiegesen vor allem durch Lolas Emotionen und Assoziationen ausgelöst.⁶³

Die Rekonstruktion der Vergangenheit vollzieht sich im Verlauf des Films anhand zahlreicher weiterer mentaler Metadiegesen. Auch wenn sich die Verfahren

⁶⁰ Vgl. Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 334–336.

⁶¹ Vgl. Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 336.

⁶² Vgl. SOLDADOS DE SALAMINA, TC: 00:48:10–00:59:45; vgl. von Tschiltschke: „(Anti-)Helden wie wir“, 145–146.

⁶³ Vgl. Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 338.

unterscheiden – je nachdem wie explizit die Rückblenden an Lolas Introspektion gebunden sind –, lassen sich einige Gemeinsamkeiten erkennen.

1. Durch die enge Kopplung von Diegese und Metadiegeese werden die Ereignisse der Vergangenheit in der Jetztzeit unmittelbar gegenwärtig. Die Vergangenheit wird nicht lediglich erinnert, sondern sie dringt unmittelbar in die Gegenwart ein und ist auf anschauliche Weise für die Zuschauer visuell präsent. Insofern haben gerade die mentalen Metadiegesen einen großen Anteil an der Bewahrung der Vergangenheit im kulturellen Gedächtnis.
2. Die Vorstellungswelten der mentalen Metadiegesen füllen die Leerstellen der Vergangenheit, die trotz aller Recherche nicht gefüllt werden können. Sie versuchen darzustellen, wie es sich hätte zutragen können, worüber wir aber keine definitive Gewissheit besitzen.
3. Die mentalen Metadiegesen vermitteln eine Sicht auf die vergangenen Ereignisse, die ausschließlich an Lolas Vorstellungswelt gebunden ist. Durch die raffinierten Ebenenwechsel bemerken die Zuschauer jedoch kaum den Unterschied zwischen subjektiver Gedankenwelt und innerfiktionaler Wirklichkeit. Sie gehen daher davon aus, dass die filmische Darstellung der Vergangenheit einen vergleichbaren – objektiven – Realitätsstatus (innerhalb der fiktionalen Diegese natürlich) besitzt wie die Darstellung der Diegese, in der Lola angesiedelt ist. Sie halten Lolas Vorstellungswelt für gegebene objektive Wirklichkeit.

Ausgehend von diesen Beobachtungen soll der Blick zurückgewendet werden auf die eingangs gestellten Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen dokufiktionaler Geschichtsvermittlung. Was bedeutet es für Geschichtsschreibung, wenn die Leerstellen der Vergangenheit mit subjektiven Spekulationen gefüllt werden? Welchen Status hat Geschichtsschreibung, wenn Archivmaterial, subjektive Erinnerungen von Zeitzeugen, nachträgliche Hypothesenbildung und imaginäre Vorstellungswelten eine vergleichbare Bedeutung haben bei der Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses? Dies sind sehr weitreichende Fragen, die im Rahmen der hier vorliegenden punktuellen Untersuchung keineswegs abschließend geklärt werden können. Unstrittig ist hingegen, dass dokufiktionale Geschichtsvermittlung gerade aufgrund ihrer Popularität einen sehr großen Einfluss besitzt und diese Aspekte daher berücksichtigt werden müssen.

Einige Jahre nach *Soldados de Salamina* publiziert Cercas einen weiteren dokufiktionalen Text, den historiographischen Essay *Anatomía de un instante* (dt. *Anatomie eines Augenblicks: Die Nacht, in der Spaniens Demokratie gerettet wurde*,

2009)⁶⁴, in dem der Putschversuch vom 23. Februar 1981 seitens Teilen der *Guardia Civil* und des Militärs rekonstruiert wird. Der Putsch zielte darauf ab, die junge Demokratie in Spanien zu beenden und erneut eine Diktatur zu errichten. Wiederum beschäftigt sich Cercas mit einem politisch höchst brisanten Thema der jüngeren Zeitgeschichte, und wiederum aus dokufiktionaler Perspektive. *Anatomía de un instante* rekonstruiert die Vorgeschichte und den Ablauf des Putsches. Detailgetreu, protokollhaft, ohne explizite Bewertungen werden zunächst in einem sachlichen, nüchternen Stil die Ereignisse des Tages zusammengefasst. Die spezifische Vermittlungsweise sowie die Tatsache, dass es sich um ein sehr markantes historisches Ereignis handelt, lassen zunächst vermuten, dass Cercas einen faktualen Text verfasst hat. Die Paratexte (Bibliografie und Anmerkungen des Autors, die auf andere, wissenschaftliche Werke verweisen) unterstreichen den Eindruck. Im Verlauf des Textes verändert sich jedoch die Erzählperspektive. Ein auktorialer Erzähler blickt in die Psyche der Hauptprotagonisten hinein und gibt deren Gedanken und Gefühle wieder. Teilweise wird aus der Innenperspektive einer Figur berichtet. Offensichtlich werden hier Gefühlszustände dargestellt, die der Autor nicht wirklich kennen kann. Im Vorwort legt Cercas dar, dass ihn besonders bislang ungeklärte Fragen interessieren. Dies betrifft vor allem die psychologischen Hintergründe des Putsches. Worin bestanden die Motive der Putschisten? Woran dachten sie während des Putsches? Ohne die Analyse des Textes vertiefen zu können, ist es offensichtlich, dass die dokufiktionalen Verfahren in *Anatomía de un instante* vergleichbar sind mit denjenigen in *Soldados de Salamina*. Die ungeklärten Hintergründe historischer Ereignisse werden zum Ausgangspunkt dokufiktionaler Spekulationen und von Hypothesenbildung.

Gerade aufgrund der Tatsache, dass es sich weder um rein faktenbasierte Geschichtsschreibung handelt, die von einem viel kleineren Publikum rezipiert wird, noch um rein fiktionale Texte, deren Bezug zur außersprachlichen Wirklichkeit in der Regel eine größere reflexive Distanz aufweist, verfügt dokufiktionale Geschichtsvermittlung über ungeheure Möglichkeiten der Aktivierung von historischem Bewusstsein, aber auch der Einflussnahme und impliziter Manipulation.

Filmografie

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS. Reg. Eduardo Casanova u. a. Diagonal TV 2005–2012.
 CUÉNTAME CÓMO PASÓ. Reg. Agustín Crespi u. a. Grupo Ganga Producciones 2001–.
 SOLDADOS DE SALAMINA. Reg. David Trueba. Video Mercuy Films 2006.

64 Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Delbolsillo, 2. Auflage 2017.

Literatur

- Altmann, Werner. „Ein literarischer Beitrag zur ‚nationalen Versöhnung‘: *Soldados de Salamina* von Javier Cercas“. In: *Debates sobre la memoria histórica en España: Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*. Hg. Werner Altmann, Walther L. Bernecker, Ursula Vences. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2009, 205–223.
- Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H.Beck 2007.
- Bernecker, Walther L. „Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie: Deutungen, Revisionen, Vergangenheitsaufarbeitung“. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 52 (4/2004), 693–710.
- Bernecker, Walther L. „Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien“. In: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Hg. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: Günter Narr 2005, 9–23.
- Bernecker, Walther L. „Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung: Geschichtspolitik und Erinnerungsansprüche in der Demokratie 1975–2005“. In: *Utopie kreativ* 191 (2006), 779–790.
- Bernecker, Walther L. „Die verspätete Aufarbeitung der Vergangenheit: Spanien zwischen Amnesie und politisch-ideologischer Instrumentalisierung“. In: *Peripherie* 109/110 (2008), 174–195.
- Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören. *Kampf der Erinnerungen: Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936–2006*. Nettersheim: Graswurzelrevolution 2006.
- Buschmann, Albrecht. „Held – Gedächtnis – Nation: Der Soldat als Symbolfigur der spanischen Literatur bei Max Aub und Javier Cercas“. In: *Bürgerkrieg: Erfahrung und Repräsentation*. Hg. Isabella von Treskow, Albrecht Buschmann, Anja Bandau. Berlin: trafo 2005, 103–126.
- Cercas, Javier. *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura*. Madrid: Plot 2003.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Stuttgart: Klett 2009.
- Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. 2. Auflage. Barcelona: Delbolsillo 2017.
- Collins, Jacky. „Seeing the Wood for the Trees: (Re)viewing the Past in David Trueba’s *Soldados de Salamina* (2002)“. In: *(Re)collecting the Past: Historical Memory in Spanish Literature and Culture*. Hg. Jacky Collins u. a. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016, 98–106.
- Colmeiro, José. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Antropos 2005.
- Corredera González, María. *La guerra civil española en la novela actual: Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2010, 107–118.
- Ehrlicher, Hanno. „Kampf und Konsens: Filmisches Erinnern an den spanischen Bürgerkrieg in Ken Loachs *Land and Freedom* (1995) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2002)“. In: *PhiN: Philologie im Netz* 34 (2005), 1–27, <http://web.fu-berlin.de/phn/phn34/p34t1.htm> (08.06.2020).
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana 2006.
- Jünke, Claudia. *Erinnerung – Mythos – Medialität: Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: Erich Schmidt 2012.

- Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia (Hg.). *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen* 1. Bielefeld: transcript 2009.
- Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia. „Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel“. In: *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen* 1. Hg. Barbara Korte, Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript 2009, 9–60.
- Kuhn, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter 2013.
- Kuschel, Daniela. *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop. Modifikationen der Erinnerungskultur in populärkulturellen Diskursen*. Bielefeld: transcript 2019.
- Larraz, Fernando. „La Guerra Civil en la última ficción narrativa española“. In: *Studia historica. Historia contemporánea* 32 (2014), 345–356.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2004.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. „Vergangenheitsbewältigung a la española. Über die Konjunktur der neuen Memorialistik und die Problematik ihrer Bewertung“. In: *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*. Hg. Giulia Eggeling, Silke Segler-Messner. Tübingen: Narr 2003, 153–164.
- Reichold, Kathrin Anne. *Arbeit an der Erinnerung: Die Bewältigung der Vergangenheit in der deutschen und spanischen Literatur der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Resina, Joan Ramón/Winter, Ulrich. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978–2004)*. Madrid: Iberoamericana 2005.
- Ros Ferrer, Violeta. *La memoria de los otros: Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2020.
- Rothauge, Caroline. *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*. Göttingen: V&R Unipress 2014.
- Schmelzer, Dagmar/Tschiltschke, Christian von. *Dokuficción: Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2012.
- Schmelzer, Dagmar. „Telling a Story / Telling History: Narrativität als Selbstreflexion von Geschichte und Geschichtlichkeit am Beispiel von Javier Cercas Soldados de Salamina“. In: *Selbstreflexivität: Beiträge zum 23. Nachwuchskolloquium der Romanistik* (Göttingen, 30.05.–02.06.2007). Hg. Steffen Buch. Bonn: Romanistischer Verlag 2008, 201–215.
- Segú, Rosa María. „Cine y literatura en la clase de español: Soldados de Salamina de Javier Cercas“. In: *Debates sobre la memoria histórica en España: Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*. Hg. Werner Altmann, Walther L. Bernecker, Ursula Vences. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2009, 316–334.
- Suntrup-Andresen, Elisabeth. *Hacer Memoria: Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen: Typologie und Analyse spanischer Gegenwartsromane von den 1980er Jahren bis heute*. München: M-Press 2008.
- Tronsgard, Jordan. *(Re)writing the Spanish Civil War: The Ironic Collision of Fiction, Non-Fiction, and Fantasy in Four Novels at the New Millennium*. Ph.D. Dissertation. University of Ottawa 2009. <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/29903/1/NR61250.PDF> (08.06.2020).
- Tschiltschke, Christian von. „(Anti-)Helden wie wir? Konstruktion und Destruktion des Heroischen im Film über den Spanischen Bürgerkrieg: André Malraux' *Sierra de Teruel* (1939), Carlos Sauras *La caza* (1965) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2003)“. In: *Bürger-*

- krieg: Erfahrung und Repräsentation*. Hg. Isabella von Treskow, Albrecht Buschmann, Anja Bandau. Berlin: trafo 2005, 127–151.
- Tschilschke, Christian von. „Dokufiktion – zur Entwicklung hybrider Formen und Formate im Fernsehen“. In: *TV global*. Hg. Jörg Türschmann, Birgit Wagner. Bielefeld: transcript 2011, 37–57.
- Tschilschke, Christian von. „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart: *Las asquinas 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.
- Wildner, Ralph. „Javier Cercas: *Soldados de Salamina* und Verfilmung von David Trueba“. In: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Hg. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: gnv 2005, 547–562.
- Winter, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana 2006.
- Winter, Ulrich. „De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva *semántica* cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI“. In: *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Hg. Christian von Tschilschke, Dagmar Schmelzer. Madrid/Frankfurt a. M.: Vervuert-Iberoamericana 2010, 249–264.

Daniel Schäbler

Inszenierungsstrategien einer Ökonomie des Wissens in der Serie CHERNOBYL

In der 2019 vom US-amerikanischen Streamingdienst HBO produzierten Miniserie CHERNOBYL verkörpert der britische Schauspieler Jared Harris den russischen Chemiker Valeri Legasov (1936–1988). In seiner Küche sitzend, zeichnet Legasov im Prolog der Serie kurz vor seinem Selbstmord folgende Worte auf Tonband auf:

Was ist der Preis von Lügen? Wir verwechseln sie nicht mit der Wahrheit, die wahre Gefahr liegt darin, dass wenn wir genügend Lügen hören, wir die Wahrheit nicht mehr erkennen. [...] Was bleibt anderes übrig, als die Hoffnung auf Wahrheit fallen zu lassen und uns mit Geschichten zu begnügen. In diesen Geschichten geht es nur noch darum, Schuld zuzuschreiben.¹

Legasov, der maßgeblich an der Aufräumaktion nach der Reaktorkatastrophe von Chernobyl 1986 beteiligt war, hat diese Worte vermutlich so nie gesprochen, wohl aber Tonbänder hinterlassen, auf denen er die sowjetische Informationspolitik kritisiert und die Schuld nicht nur bei Einzelnen sieht, sondern im gesamten System verortet.² Indem der Prolog die Opposition zwischen Wahrheit und Lügen eröffnet, lässt diese Eingangsszene bereits erkennen, dass die Serie zentral um das Verhältnis von Fakt und Fiktion kreist, indem sie fragt: Warum und auf welche Weise werden aus tatsächlichen Ereignissen fingierte Ereignisse, mithin Lügen, fabriziert? Zentral ist hierbei auch die Frage nach dem Wissensstand der Beteiligten: Wer hat wann von was gewusst? Wer hat welchen Befehl gegeben? Wie wird die Schuldfrage diskursiv aufbereitet, um die Machtverhältnisse zu bewahren? Authentizität ist damit ein „Effekt“, der „weniger in der Quelle begründet“ ist, sondern vielmehr hervorgerufen wird „durch die Wirkung bestimmter Vermittlungsstrategien in der Rezeption des Mediennutzers.“³

Den Inszenierungsstrategien, die die Serie zur Verhandlung dieser Fragen wählt, soll im Folgenden nachgegangen und darüber hinaus beleuchtet werden, wie CHERNOBYL auf der Darstellungsebene Authentizität erzeugt, um glaubwür-

¹ CHERNOBYL. Reg. Johan Renck. HBO 2019, TC: 00:00:39–00:01:10.

² Auch erhängte er sich nicht in seiner Küche, wie in der Serie dargestellt, sondern in seinem Büro. Vgl. Neef, Christian. „Das Modell taugt nichts“. In: *Der Spiegel* 12 (2011), 111–112, hier 111.

³ Hattendorf, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Medien 1999, 67.

dig zu erscheinen. Es gilt ferner aufzuzeigen, inwiefern die Serie sowohl die Kongruenz und Diskrepanz im (Vor-)Wissen der Figuren in der dargestellten Welt als auch der Rezipient*innen vor dem Bildschirm fruchtbar macht, und daraus eine differenzierte Ökonomie des Wissens erzeugt, die auf Austauschbeziehungen beruht. Mithin soll anhand einer populären Serienproduktion aufgezeigt werden, inwiefern in der Gegenwartskultur Fragen zum Verhältnis zwischen Wahrheit und Lüge, Geschichte und Geschichten durch filmische Authentifizierungsstrategien inszeniert werden.

1 Genrebestimmung

CHERNOBYL lässt sich einer Form der Dokufiktion zuordnen, die als dokumentarisches Historiendrama oder *drama documentary* bezeichnet worden ist. Markus Wiegandt zufolge handelt es sich dabei um

dramatisierte Dokumentationen (Drama-Documentary), die Ereignisse aus dem realen historischen Geschehen und die Identitäten der beteiligten Protagonisten in ein Filmscript einbinden, eine Form, die ihre Grundlagen im investigativen Journalismus hat und darauf abzielt, Debatten über die verhandelten Ereignisse anzustoßen.⁴

Es handelt sich also um eine auf Recherchen und mithin Quellen basierende Dramatisierung historischer Ereignisse in Spielszenen, die eine zusammenhängende Einheit bilden, also nicht von dominanten Filmdokumenten, Zeitzeugeninterviews oder einer Erzählstimme ergänzt bzw. unterbrochen werden. Dokumentarisch sind diese Filme insofern, als die darin gezeigten Figuren und Schauplätze weitgehend auf historischen Quellen basieren. In den Dialogen zwischen den Figuren erlauben sich diese Produktionen freilich fiktionale Freiheiten und aus Gründen der Dramatisierung gilt dies auch in mehr oder weniger ausgeprägtem Maße für die Ereignisse in der Diegese, auch hier findet man eine Mischung aus Fakt und Fiktion. Es handelt sich also um eine Unterform von Dokufiktion, eine Hybridform, die sich auszeichnet durch ein

Überschreiten der engen Grenzen, in denen sich [...] Dokumentarfilme bewegen. Während der Dokumentarfilm in seiner Intention, dem Einsatz von Effekten und der Wirklichkeitsdarstellung wahrheitsverpflichtet ist, besitzen die Hybridformen gestalterisch wie auch intentional deutlich mehr Freiheiten.⁵

⁴ Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten: Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017, 45.

⁵ Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 42.

Prominente Markierungen des Dokumentarischen sind etwa eingeblendete Zeit- und Ortsangaben, wobei diese oftmals sowohl als genretypisches Signal für Authentizität als auch der Handlungsverortung dienen: „Authentizität ist dabei [...] weniger von der Echtheit als vielmehr von der Glaubwürdigkeit des Dargestellten abhängig.“⁶

In ihrem Sammelband *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen* führen Pirker und Rüdiger folgendes aus: „Medialität manifestiert sich nicht allein im sinnstiftenden Narrativ, also in der Zuschreibung von historischer Bedeutung durch Interpretation und Integration geschichtlicher Daten mit Hilfe von Text, Bild und Ton, sondern auch in der Materialität von Ort und Gegenstand.“⁷ Diese Idee und daran anschließende Konzepte der beiden Herausgeber möchte ich im Folgenden um eine rezeptionsästhetische Perspektive erweitern und anhand der Historienserie CHERNOBYL aufzeigen, inwiefern Erinnerungsorte und geschichtliche Ereignisse im kollektiven Gedächtnis einer Rezipient*innengruppe einkodiert sind und in einer Ökonomie des Wissens, die sich zwischen Medium und Publikum entspinnt, eine zentrale Rolle spielen.

2 Authentizität und Rezeption

Es handelt sich hierbei wohlgerne um ein Versprechen von Authentizität, also einen Pakt mit den Rezipient*innen.⁸ Diese akzeptieren in diesem Rezeptionsmodus die dargestellten Ereignisse als historisch verbürgt, gleichen diese mit ihrem vorhandenen Vorwissen über das Geschehene ab und integrieren das neu hinzugekommene Wissen in ihre Wissensbestände. Dabei lassen sich laut Pirker und Rüdiger zwei dominante Modi innerhalb der Zuschreibungsfelder für das Authentische unterscheiden: zum einen das authentische Zeugnis (Objektauthentizität), zum anderen das authentische Erlebnis (Subjektauthentizität). Medienwissenschaftlich lässt sich diese kleine Typologie mit der Unterscheidung zwischen Makro- und Mikrodrama engführen und präzisieren: Während das Makrodrama die Handlung in historisch-sozialen Umständen situiert und damit auf die Erzeugung von Objektauthentizität abzielt, dreht sich das Mikrodrama um zwischen-

⁶ Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 51.

⁷ Pirker, Eva Ulrike/Rüdiger, Mark. „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen“. In: *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Hg. Eva Ulrike Pirker u. a. Bielefeld: transcript 2010, 11–30, hier 18.

⁸ Pirker/Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen“, 14.

menschliche Konflikte oder Liebesbeziehungen und erzeugt Subjektauthentizität. Pirkers und Rüdigers weiterer Argumentation zufolge

setzen Dokudramen auf detailgenaue Kulissen und glaubwürdige oder plausible Geschichten, um die Zuschauer Geschichte erleben zu lassen, also auf Subjektauthentizität: ‚Die Dialoge hätten sich so abspielen können‘, ist der Grundtenor der Authentizitätsversprechen der Produzenten. Allerdings ist innerhalb dieser vormals klar getrennten Genres eine zunehmende Vermischung von Elementen der Objekt- und Subjektauthentifizierung zu beobachten [...].⁹

Diese emotionale Aufladung von Fakten in der medialen Aufbereitung speist sich aus einem Verlangen nach authentischen und unverstellten Erfahrungen, mithin etwas, das Walter Benjamin als die „Aura“ eines Kunstwerks bezeichnet hat und das in unserer technisierten und mittlerweile auch digitalisierten Welt ständiger Bedrohung ausgesetzt ist. Es ist dies die „Sehnsucht nach auratischen Erfahrungen [...], die sich besonders deutlich in populären Geschichtskulturen oder auch im Tourismus manifestiert“¹⁰. Obgleich zu allen Zeiten oftmals eine Illusion, wird das Auratische trotzdem angestrebt und als etwas Kostbares und unwiederbringlich Verlorenes, oder zumindest akut Bedrohtes figuriert.

3 Katastrophen inszenieren – das Auratische zwischen Fakt und Fiktion

Nach diesen Vorüberlegungen möchte ich im Folgenden die Bedeutung des Auratischen für die Figuration einer Ökonomie des Wissens zwischen Medium und Rezipient am Beispiel der aktuell sehr populären dokudramatischen Serie aufzeigen. Zu klären ist hierbei, inwiefern sich die Serie eines mit einer Aura aufgeladenen Erinnerungsortes bedient, um von einem Sog der Faszination im kollektiven Gedächtnis zu profitieren und diesen zu inszenieren.

Die Miniserie CHERNOBYL spielt in den heute ukrainischen Ortschaften Chernobyl und Prypiat. Vor April 1986 galt die nur für das neue Kernkraftwerk gebaute Musterstadt Pripyat als Inbegriff der sozialistischen Idee des Fortschritts und des technologisch begründeten Wohlstands. Ab April 1986 wurden die Bilder des evakuierten Ortes ikonisch, standen sie doch für das moralische und tech-

⁹ Pirker/Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen“, 20.

¹⁰ Pirker/Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen“, 19.

nologische Scheitern des Sozialismus, der den politischen Zusammenbruch des Ostblocks einleitete, aber auch darüber hinaus für die Gefahren der Atomenergie weltweit.¹¹

Albrecht Koschorke zufolge stehen Katastrophen für ein erhöhtes Empfinden des Realen. In der Normalität erscheint das Reale oftmals als „Figur eines katastrophischen Einbruchs“¹², als „erkenntnistheoretisches Problem“, das zur „ästhetischen Bearbeitung drängt“, und „insbesondere mit Begriffen wie Schock oder Trauma“ verbunden ist.¹³ Orte wie Chernobyl und Pripyat fungieren mit Benjamin und Koschorke gesprochen als auratische Erinnerungsorte des Realen, als topographische und symbolische Ankerpunkte im kollektiven Gedächtnis, die besonders anschlussfähig für dokudramatische Inszenierungen erscheinen und die wiederum Authentizitätsfiktionen im Sinne S. J. Schmidts speisen:

Aktanten erzeugen mithilfe von Medien bzw. in Mediensystemen Medientatsachen, und sie erzeugen Authentizitätsfiktionen für ihre Medientatsachen etwa durch Formate und Medienschemata wie TV-Nachrichten oder Reportagen, die eine von Beobachtern unabhängige Fremdreferenz simulieren bzw. diese in der Reaktion von Rezipienten entstehen lassen.¹⁴

Was Schmidt hier im Rahmen einer allgemeinen Medientheorie formuliert, gilt im Besonderen auch für dokufiktional erzählte Historienstoffe. Serien wie CHERNOBYL funktionieren, weil sie an auratischen Erinnerungsorten spielen sowie eine Reihe von Authentizitätssignalen setzen, wie etwa Einblendungen von Zeit und Ort oder detailgetreue Ausstattung und realistische Effekte. Diesen Gedanken greifen auch Pirker und Rüdiger auf:

11 Das erst mehrere Tage nach der Katastrophe evakuierte und auf viele Generationen hin unbewohnbar gewordene Pripyat, mit seinem weltberühmt gewordenen Riesenrad, ist seitdem als Mahnmal und Erinnerungsort im kollektiven Gedächtnis verankert. Mittlerweile ist es eine Pilgerstätte des sogenannten „schwarzen Tourismus“ geworden, eine gut geölte und profitable Erlebnisindustrie vermarktet diesen Ort soweit, dass inzwischen flächendeckend Mobilfunkmasten aufgestellt werden, damit die Selfies aus den Ruinen rasch und sicher hochgeladen werden können. Vgl. Gerhardt, Daniel: „Der Hype überstrahlt alles“. In: *Zeit online* vom 19.06.2019. <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-06/chernobyl-hbo-serie-craig-mazin-sky/komplettansicht>. (27.06.2020).

12 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.: Campus Verlag 2015, 13–38, hier 27.

13 Koschorke: „Das Mysterium des Realen in der Moderne“, 28.

14 Schmidt, Siegfried J. *Lernen, Wissen, Kompetenz, Kultur: Vorschläge zur Bestimmung von vier Unbekannten*. Heidelberg: Auer 2005, 85.

Um Authentizitätsfiktionen zu erzeugen, bedarf es einer Annäherung der Authentizitätsvorstellungen von Produzenten und Rezipienten. Je größer die Schnittmenge und die Einbettung in gesellschaftliche Kontexte ist, desto ‚authentischer‘ erscheint eine Darstellung.¹⁵

Hier klingt bereits an, dass ein Austauschprozess von Vor-Wissen vorliegt, bei dem es um die produktionsseitige Antizipation dessen geht, was das Publikum bereits weiß, sowie um die Distribution einer angemessenen – d. h. einer für das Publikum anschlussfähigen und es weder überfordernden noch langweilenden – Menge an Spezialwissen über das historische Ereignis oder den Erinnerungsort. Die Rezipient*innen wiederum gleichen ihr Vorwissen mit der Produktion ab, ergänzen es und integrieren die Authentizitätssignale in den ästhetischen Illusionsprozess.¹⁶ Aus diesem Prozess ergibt sich ein Schnittpunkt zwischen dem Austauschprozess von (Vor-)Wissen zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen und der Authentizitätsfiktion des seriellen historischen Erzählens, der für alle sowohl fiktionalen als auch historisch grundierten Stoffe und Inszenierungen konstitutiv ist.

4 Das Authentische: Objekt-, Subjekt- und Erlebnisauthentizität

Nach diesen theoretischen Vorüberlegungen soll im Folgenden die fünfteilige Serie CHERNOBYL konkret in den Fokus genommen werden. Die Serie folgt vier größtenteils historischen Figuren durch die Katastrophe: dem Chemiker Valery Legasov, der Physikerin Ulana Khomyuk, außerdem Lyudmilla Ignatenko, der Frau eines Feuerwehrmanns, und nicht zuletzt Boris Schtscherbina vom Ministerrat der UdSSR. Dabei sind die allermeisten der Figuren historisch verbürgt. Ulana Khomyuk hingegen ist eine fiktionale Mischung verschiedener Personen und verkörpert die aufklärerische Funktion der Wissenschaft, deckt sie doch zusammen mit Legasov die Vertuschung der Katastrophe durch den Staat auf.

Bemerkenswert ist die aufwendige Ausstattung der Serie; so ist etwa die Bildkomposition des Kontrollraums des Reaktors bis ins kleinste Detail, etwa das

¹⁵ Pirker/Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen“, 21.

¹⁶ Zur ästhetischen Illusion vgl. grundlegend Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993.

Design der Schreibtischlampe, originalgetreu rekonstruiert.¹⁷ Die gesamte Ausstattung befriedigt sämtliche morbiden Bedürfnisse nach Nostalgie und auch „Ostalgie“. Zum ästhetischen Gesamteindruck passt die Nachbildung von erdiger, robuster, aber heruntergekommener Sowjettechnologie.¹⁸ Es wurden zudem historische fotografische Dokumente, wie etwa die der Aufräumarbeiten der sogenannten Liquidatoren auf dem Dach des Reaktors, detailgetreu für die Serie rekonstruiert. Zusammen mit unauffällig einmontierten Originaldokumenten, wie etwa den Notfallmeldungen des Kraftwerks an die Feuerwehr oder zeitgenössischen Fernsehbildern und Berichten, wird ein überzeugender Authentizitätseffekt im Sinne Siegfried J. Schmidts generiert, da diese einmontierten Originaldokumente den fremdreferenziellen Gehalt des Erzählten verbürgen und so die Funktion übernehmen, Glaubwürdigkeit zu stiften.

Während Montage und Ausstattung in die Kategorie der „Objektauthentizität“ fallen und damit, freilich mit fiktionalen Freiheiten, ein akkurates Zeugnis repräsentieren, ja den Raum der Katastrophe museal rekonstruieren, verwendet die Serie zusätzlich viel Zeit und Mühe auf die Inszenierungen auf der Ebene der Subjekt- oder Erlebnisauthentizität. Der Fokus liegt hierbei auf kammerspielerartig inszenierten Szenen im Reaktorkontrollraum und in anderen Teilen des Kraftwerks, bei denen die Figuren – wie etwa Anatoli Dyatlov, der die Reaktorsteuerung in der Unglücksnacht befehligte – versuchen, mit der Kontingenz der Katastrophe zurechtzukommen. Dyatlov, der durchweg als unsympathischer, zynischer Fanatiker dargestellt wird, weigert sich über lange Zeit, überhaupt die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass der Reaktor explodiert sein könnte. Er und Chefingenieur Fomin verweisen reflexartig darauf, dass ein Reaktor vom Typ RBMK bauartbedingt nicht explodieren könne. Den Einschätzungen und Berichten der Mitarbeiter*innen, die den Schaden mit eigenen Augen gesehen haben, werfen sie wahlweise Inkompetenz oder Dummheit vor. Kraft ihres Amtes beanspruchen sie Deutungshoheit über die Ereignisse und stehen damit stellvertretend für unhinterfragbare, politisch etablierte Hierarchien und Machtstrukturen. In der zur

17 So lobt Fountain etwa die „touches of verisimilitude“: „[...] the Unit 4 control room is faithfully re-created, from the control-rod dials on the walls to the white coats and caps worn by the operators“ (Fountain, Henry: „Plenty of Fantasy in HBO's ‚Chernobyl,‘ but the Truth Is Real“. In: *New York Times* vom 02.06.2019. <https://www.nytimes.com/2019/06/02/arts/television/chernobyl-hbo.html> (27.06.2020)).

18 Im Magazin *New Yorker* bemerkt hierzu die*der Russland-Expert*in Masha Gessen, „the material culture of the Soviet Union is reproduced with an accuracy that has never before been seen in Western television or film—or, for that matter, in Russian television or film“ (Gessen, Masha: „What HBO's ‚Chernobyl‘ Got Right, and What It Got Terribly Wrong“. In: *The New Yorker* vom 04.06.2019. <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/what-hbos-chernobyl-got-right-and-what-it-got-terribly-wrong> (27.06.2020)).

Schau gestellten Einstellung der politisch verantwortlichen Figuren: „In der Sowjetunion passiert so etwas nicht“, kulminiert die stereotype Darstellung sowjetischer Bunkermentalität, wie sie aus einer westlichen Perspektive oft und gern erzählt wird. In Figurationen wie diesen inszeniert die Serie eine ideologisch aufgeladene Subjektauthentizität, indem sie das spezifisch Totalitäre und Autoritäre als eine eingeschränkte und potenziell desaströse Verarbeitungsstrategie im Angesicht der Katastrophe herausstellt.

In aufwendig animierten Panoramaszenen werden die Verwüstung des Reaktors und das darin lodernde atomare Feuer eindrucksvoll in Szene gesetzt und als eine Form der Objektauthentizität inszeniert. Während das Publikum Vergleichbares nie unmittelbar gesehen hat, wirkt alles ebenso authentisch wie eindrucksvoll hin auf ein ästhetisches Erleben der Katastrophe. Besonders bedrückend sind die Szenen, die zeigen, wie die Feuerwehrmänner ebenso mutig wie ahnungslos in den Reaktor klettern, herumliegendes Graphit aus dem Reaktorkern anfassen und sich somit, auch für das Laienpublikum ersichtlich, einer tödlichen Strahlendosis aussetzen. Bereits hier inszeniert die Serie effektiv die Diskrepanz zwischen den Wissensbeständen der Figuren und denen des Publikums, das um die tödliche Intensität der Strahlung weiß, während Fomin und Dyatlov in ihrem Bunker arge Probleme haben, funktionsfähige Geigerzähler aufzutreiben, um die Radioaktivität überhaupt zu messen.

Erlebnisauthentizität entspinnt sich auf der Ebene des Mikrodramas, das die schwangere Lyudmila Ignatenko auf der Suche nach ihrem im Einsatz als Feuerwehrmann verstrahlten Mann durch trostlose Krankenhausflure begleitet und damit das menschliche Leid in Szene setzt. In ebenjenem Krankenhaus kommen auch etwas klischeehafte Szenen zwischen trostspendenden Krankenschwestern und versehrten Rettungskräften nicht zu kurz, wobei das Spektakel körperlichen Leids auch intensiv beleuchtet wird, indem die Serie die grauenhaften Folgen der körperlichen Auflösung aufgrund der Strahlenkrankheit in allen Details zeigt. Die Szenen sich plötzlich übergabender Kraftwerksmitarbeiter*innen mit von Strahlung verbrannter Haut erzeugen ein Gefühl des Ekels und der Entfremdung. Größte Bühne für Erlebnisauthentizität ist jedoch der Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen. So wird etwa der wachsenden Freundschaft zwischen Legasov und der fiktionalen Komyiuk oder der zunächst sehr schwierigen Beziehung zwischen Legasov und dem anfänglich unnahbaren Politbüro-Funktionär Schtscherbina breiter Raum gegeben. Es menscht auch unter Kommunist*innen, lautet die wesentliche Erkenntnis. An dieser Inszenierungsstrategie lässt sich die Vermischung von Wissensvermittlung und Dramatisierung exemplarisch beobachten.

5 Ökonomie des Wissens zwischen Medium und Rezipient*innen

Die gerade skizzierten Authentizitätseffekte erfüllen zentrale Funktionen innerhalb einer Ökonomie des Wissens. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Verteilung von Wissen zwischen den Rezipient*innen und der Inszenierung der Diegese. Das ökonomische Prinzip von Angebot und Nachfrage, Überschuss und Mangel, wurde bereits für die Dramentheorie fruchtbar gemacht. In seinem strukturalistischen Standardwerk zum Drama hat Manfred Pfister Ende der 1970er von Informationsvorsprung und Informationsrückstand gesprochen.¹⁹ Daran anschließend lässt sich zwischen Wissensvorsprung und Wissensrückstand von Figuren und Rezipient*innen unterscheiden. Aus der Diskrepanz zwischen Figuren- und Rezipient*innenwissen ergeben sich vielfältige Möglichkeiten für Einblicke in Machtmechanismen sowie für effektvolle dramatische Ironie. An einigen Beispielen der Serie möchte ich aufzeigen, inwiefern sich Pfisters Typologie, erweitert um von mir entwickelte Kategorien, für die Rolle von dokufiktionaler Authentizität hinsichtlich einer Ökonomie des Wissens fruchtbar machen lässt.

Die durchweg auf Objektauthentizität ausgelegte Ausstattung der Serie weist zunächst einen hohen Grad an Kongruenz zum Vorwissen des Publikums auf. Zugespitzt formuliert: die *mise-en-scène* erfüllt alle Erwartungen, was das Aussehen der Sowjetunion der 1980er Jahre anbelangt: klobige, robuste, aber aufgrund von Wartungsmängeln auch anfällige Technik, heruntergekommene Wohnräume, farblose Umgebungen und verdreckte Flure. Ob damit Gefühle der Nostalgie oder der Beklemmung aufkommen, liegt an der individuellen Verfasstheit der Rezipient*innen. Unabhängig von einer Wertung durch die Rezipient*innen findet jedoch in jedem Fall durch die inszenierte Nostalgie eine Emotionalisierung des Dargestellten statt, die auf Erinnerung und Wahrnehmung Einfluss nehmen kann.²⁰

Eine Inszenierung der Wissensdiskrepanz zwischen Figuren und Rezipient*innen ergibt sich vorrangig aus dem durchgängigen Einsatz von technischem Spezialwissen: Die wenigsten Zuschauer*innen werden mit den Eigenheiten des Reaktortyps „RBMK“ vertraut sein oder wissen, was ein „AZ-5-Schalter“, die

¹⁹ Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: Fink 1977, hier 79–89.

²⁰ Zu Nostalgie und Erinnerung vgl. Gronenthal, Mariella C. *Nostalgie und Sozialismus: Emotionale Erinnerung in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript 2018.

Notfallabschaltung, ist. Insofern herrscht scheinbar zunächst eine Wissensdiscrepanz zwischen Medium und Publikum vor.

Dieses Spezialwissen wird erst in der letzten Folge der Serie im Rahmen des Schauprozesses gegen die Angeklagten Dyatlov und Brukhanov dargeboten. Bis dahin bleibt unklar, wie es genau zur Explosion kam. Durch diese Wissensverteilung ergibt sich ein Spannungsbogen, der erst am Ende der Serie, nach fast fünf Stunden Laufzeit, aufgelöst wird. Das fehlende Spezialwissen und die damit entstehende Asymmetrie zwischen Wissensangebot und Wissensbedarf ist hier also eine wesentliche Inszenierungsstrategie und erzeugt in klassischer Kriminalfilmästhetik *Suspense* bei den Zuschauern. Der Schauprozess, der mit hohen Haftstrafen für die Verantwortlichen endete, fungiert als eine ideale Bühne für die didaktisch aufbereitete Wissenspräsentation und Wissensverteilung an die Rezipient*innen.

Legasov, als Experte und Zeuge der Anklage, kann mithilfe von Schaubildern schulmeisterlich darlegen, wie der Reaktorkern im Rahmen einer Abschaltübung versehentlich „vergiftet“, also instabil wurde. Als die Leitwarte dann den zu schnell heruntergefahrenen instabilen Reaktor wieder hochfahren wollte, kam es zur Kernschmelze. Auch hier spielt die Absenz von Wissen bzw. vermeintlich unwahrem Wissen eine treibende Rolle: Die Serie zeigt auf, dass die Angeklagten nicht wie jugendliche Raser am Steuer des Kraftwerks saßen, sondern eine komplexe Gemengelage zur Katastrophe führte. Die Kritik hat gerade in Hinblick auf die Wissensdistribution zwischen Figuren und Publikum sensibel reagiert. So bemerkt Nicholson, dass es der Serie gelinge, „to navigate the perilous path of having its characters speak in jargon, and largely refusing to explain it, while keeping viewers on top of what is happening.“²¹ Hierbei ist gerade die visuelle und nicht so sehr die auditive Ebene der Darstellung hilfreich, da Legasovs Schaubilder die komplexen Zusammenhänge mit nur wenig verbaler Unterstützung auch für Laien verständlich machen. Dieser Informationsrückstand des Publikums ist jedoch insofern unproblematisch und lässt sich leicht zu einer Kongruenz umformen, da das Publikum das Expertenwissen, zumal es gut nachvollziehbar aufbereitet und erklärt wird, gut in das eigene Vorwissen über Kernenergie integrieren und dadurch verstehen kann, wie es zu Katastrophe kam.

21 Nicholson, Rebecca. „Chernobyl: Horrifying, Masterly Television that Sears on to Your Brain“. In: *The Guardian* vom 29.05.2019. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/may/29/chernobyl-horrifying-masterful-television-that-sears-on-to-your-brain> (27.06.2020).

6 Informationsdiskrepanz

Der zweite Bereich von Pfisters Typologie, die Informationsdiskrepanz, lässt sich an zwei Beispielen aus der Serie beobachten, aus denen sich ästhetisch und emotional wirkmächtige Szenen ergeben. In mehreren Passagen kurz nach der Katastrophe folgt die Kameraperspektive den Verantwortlichen in der Leitwarte, wenn sie versuchen zu verstehen, was gerade passiert ist: Die Gefühlsschwankungen zwischen Hoffen und Bangen, Beschwichtigungsversuchen und aggressiver Leugnung offensichtlicher Tatsachen kontrastiert mit dem gesicherten Wissen des Publikums, das weiß, dass gerade etwas Schreckliches passiert ist, während die Figuren noch versuchen, dem Störfall im Modus der Routine und Normalität zu begegnen.²² Die Figuren wirken schlichtweg von der außergewöhnlichen Situation heillos überfordert und flüchten in fatalen Aktionismus oder ebenso fatale Lethargie. An diesen Stellen wird das Reale besonders greifbar inszeniert, denn es erscheint im Reaktor-Kontrollraum als „Figur eines katastrophischen Einbruchs“²³, als „erkenntnistheoretisches Problem“, das zur „ästhetischen Bearbeitung drängt“.²⁴ Die Serie inszeniert dieses epistemologische Problem sowohl ästhetisch als auch narrativ eindrucksvoll als Dilemma für die Figuren, da ihnen unter den gegebenen Umständen wenig Handlungsraum übrigbleibt, sie aber instinktiv starrsinnig handeln und die ihnen vorliegenden Informationen bewusst ignorieren. Das Publikum ist aufgrund seines Wissensvorsprungs den Figuren durchgängig überlegen. Zugleich wird ihm aber auch vor Augen geführt, wie hilflos die unbeherrschbare Nukleartechnik den Menschen zurücklässt.

Eine zweite Szene zeigt die Bevölkerung des nahen Pripjat und inszeniert, wie ganze Familien auf der Straße stehen, dem Feuerschein des explodierten Kraftwerks am Horizont zuschauen und sich am blauen Strahl ionisierter Luft, der senkrecht in den Himmel ragt, erfreuen.²⁵ Kinder spielen im radioaktiven

²² Nicht recht nachvollziehbar ist der Eindruck von Hale, der offenbar davon ausgeht, dass das Publikum keinerlei Vorwissen besitzt: „like the operators of the plant, we don't know what has just happened, and we helplessly follow along as they blunder through the flaming wreckage on fruitless tasks [...]“ (Hale, Mike. „Chernobyl,‘ the Disaster Movie“. In: *New York Times* vom 03.05.2019. <https://www.nytimes.com/2019/05/03/arts/television/review-chernobyl-hbo.html> (27.06.2020)). Dieser Eindruck ist insofern überraschend, da es offensichtlich eine Diskrepanz zwischen dem Figuren- und dem Zuschauer*innenwissen geben muss, da die Kraftwerkswarte zunächst davon ausgeht, dass gar kein Unfall stattgefunden hat.

²³ Koschorke: „Das Mysterium des Realen in der Moderne“, 27.

²⁴ Koschorke: „Das Mysterium des Realen in der Moderne“, 28.

²⁵ Der effektiv senkrechte blaue Lichtstrahl wurde in einer Rezension eines Wissenschaftsjournalisten kritisch bewertet: „Don't get me started about that blue light from the exposed reactor

Fallout grober Staubpartikel, der wie Schnee herabfällt. Die Szene ist in Zeitlupe inszeniert und wird durch eine extradiegetische Tonspur ergänzt, die langsame Streichermusik einspielt. Die Szene ist damit innerhalb filmischer Konventionen pathetisch, fängt jedoch die Diskrepanz zwischen dem extratextuellen Wissen der Zuschauer*innen und dem Nicht-Wissen der Figuren innerhalb der Diegese effektiv durch die Inszenierungsstrategien auf extradiegetischer Ebene ein, die als Brücke zwischen diesen beiden Ebenen fungiert. Die Wissensdiskrepanz erzeugt in Kombination mit der Inszenierung eine fast bittere dramatische Ironie und zielt auf Affekte sowohl der Empathie als auch des Entsetzens über die zur Schau gestellte Naivität ab.

7 Dokufiktion und Kritik

Ein Seitenblick auf den kritischen Diskurs, den die Serie hervorgerufen hat, beleuchtet schlaglichtartig das in ihr verhandelte und auch von der Kritik als problematisch wahrgenommene Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion, gerade in diesem sozio-politisch brisanten Katastrophenfall. Die Reaktionen der Kritiker*innen reichen von großem Zuspruch bis hin zu scharfer Kritik an sachlich oder ethisch fragwürdigen Darstellungsstrategien der Serienmacher. In vielen Fällen geht es genau um das Spannungsfeld zwischen Realitätsnähe und künstlerisch-gestalterischer Freiheit, das für das gesamte Genre der Dokufiktion konstitutiv ist. Anhand zweier Rezensionen der Serie lässt sich die Spannbreite möglicher Reaktionen auf dieses Spannungsverhältnis ablesen.

So räumt etwa Fountain in der *New York Times* der Serie großzügige fiktionale Freiheiten ein: „The first thing to understand about the HBO mini-series ‚Chernobyl‘ [...] is that a lot of it is made up. But here’s the second, and more important, thing: It doesn’t really matter.“²⁶ Dabei fokussiert Fountain vor allem Ungenauigkeiten in der Präsentation der Aufräumarbeiten. So bemerkt er zurecht, dass die Serie den Eindruck erwecke, es seien lediglich die drei Protagonisten für die gesamte Operation verantwortlich, was natürlich aus Gründen der erzählerischen Ökonomie geschieht.

shining high into the night sky in the first episode. Yes, nuclear reactors can produce a blue hue, from something called Cherenkov radiation, but no, there’s no way Unit 4 would have looked like the ‚Tribute in Light‘ in Lower Manhattan on the anniversary of Sept. 11.“ (Fountain: „Plenty of Fantasy in HBO’s ‚Chernobyl,‘ but the Truth Is Real“) In diesem Kommentar wird die Spannung zwischen realitätsgetreuer Darstellung und dem Drang nach dramatisch-visuellen Spezialeffekten exemplarisch.

26 Fountain: „Plenty of Fantasy in HBO’s ‚Chernobyl,‘ but the Truth Is Real“.

Im Kontrast dazu argumentiert Gessen im *New Yorker* aus einer ethischen Perspektive und moniert die bis ins Verlogene reichende faktische Ungenauigkeit, die die Schuldfrage ideologisch verzerre: „The viewer is invited to fantasize that, if not for Dyatlov, the better men would have done the right thing and the fatal flaw in the reactor, and the system itself, might have remained latent. This is a lie.“²⁷ Gessen präzisiert den Vorwurf und weitet ihn von dieser konkreten Frage auf den gesamten Handlungsaufbau der Serie aus:

Resignation was the defining condition of Soviet life. But resignation is a depressing and untelegenic spectacle. So the creators of „Chernobyl“ imagine confrontation where confrontation was unthinkable – and, in doing so, they cross the line from conjuring a fiction to creating a lie.²⁸

Gerade an diesem Zitat lässt sich das Dilemma erkennen, das sich aus der Spannung zwischen Fakt und Fiktion und dem von den Serienmacher*innen individuell gewählten spezifischen Mischungsverhältnis der beiden Pole ergibt. Der Rezensent gibt dies auch unumwunden zu, indem er zugesteht, dass eine möglichst realitätsnahe Darstellung eine schlechte Dramaturgie bedingt. Konventionelle Erzählungen brauchen Protagonist*innen, die heldenhaft Missstände aufdecken, anklagen, und dadurch die Welt verbessern. Insbesondere die fiktive Wissenschaftlerin Komyuk, die mal in Chernobyl recherchiert und kurz darauf am Besprechungstisch mit Michail Gorbachow sitzt und wiederholt die Konfrontation mit hochrangigen Funktionären sucht, erweitert die Skala erheblich in Richtung Fiktionalität, ist aber zugleich ein Zugeständnis an das Diversitätsanliegen aktueller Produktionen, das in einer männerdominierten Katastrophe eine weibliche Heldin etabliert sehen möchte. CHERNOBYL erweitert somit trotz oder gerade wegen der – ein hohes Maß an Authentizität suggerierenden – Ausstattung die Grenzen des Dokufiktionalen, da die Serie diesem Dokumentationsanspruch eine ausgeprägt dramatisierte Aufbereitung der historischen Ereignisse zur Seite stellt.

Zusammenfassend galt es in diesem Beitrag aufzuzeigen, dass eine enge Korrelation von Wissen und Authentizität besteht – so etwa in der detailgetreuen Ausstattung und Aufbereitung von Expertenwissen, die Objektauthentizität mit Wissenskongruenz zwischen Medium und Publikum zum zentralen Moment einer filmischen Inszenierungsstrategie wählt. Ferner korreliert die Subjektauthentizität mit einer Wissensdiskrepanz zwischen Rezipient*innen und der Diegese, insbesondere durch die emotionale Involviertheit und Identifikation mit den Figuren,

27 Gessen: „What HBO’s ‚Chernobyl‘ Got Right, and What It Got Terribly Wrong“.

28 Gessen: „What HBO’s ‚Chernobyl‘ Got Right, and What It Got Terribly Wrong“.

was wiederum einhergeht mit einer kognitiven Distanz aufgrund des Wissensvorsprungs des Publikums.

CHERNOBYL zeigt exemplarisch auf, wie in einer aktuellen historischen Serienproduktion die Produktion und medial aufbereitete Einspeisung geschichtlicher Narrative ins populärkulturelle Gedächtnis funktionieren. Hiermit einhergehend wird das, was wir mithin ‚Wahrheit‘ nennen, ganz im Sinne des eingangs erwähnten Legasov-Zitats, als ein Produkt interessen geleiteter Manipulation – hier einer medialen Inszenierungsstrategie – figuriert. Dass diese systematische Manipulation von Wahrheit im hybriden Modus des Teil-Fiktiven dramatisiert und inszeniert wird, beweist einmal mehr das altbekannte Diktum: um über Fakten zur Wahrheit zu gelangen, muss man zu den Mitteln der Fiktion greifen. Der enorme Zuspruch und die mediale Aufmerksamkeit, die die Serie erhalten hat, ist Nicholson zufolge das Resultat des aktuell zu konstatierenden „postfaktischen Zeitalters“:

Facts are simply a matter of interpretation. The obfuscation of truth is rampant and catastrophic. We may not be living under the threat of the KGB, but the menace of constant surveillance does not feel far away. The rejection of scientific knowledge, of experts, has terrible consequences. It makes sense that modern audiences would take to Chernobyl; the contemporary resonance is plain.²⁹

Indem die Serie die Frage nach dem Verhältnis von Fakt und Fiktion zwar ambivalent darstellt und verhandelt, letztlich aber doch eine klare Botschaft entwirft, bekennt sie sich entschieden zu der Möglichkeit, dass Fakten objektiv rekonstruierbar sind und die wie auch immer geartete Wahrheit damit aufgedeckt werden kann und muss. Dass sie dies ausgerechnet im hybriden Modus des Dokufiktionalen tut, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, zeigt jedoch die Wirkmächtigkeit von Fiktionen auf.

Filmografie

CHERNOBYL. Reg. Johan Renck. HBO 2019.

²⁹ Nicholson: „Chernobyl“.

Literatur

- Fountain, Henry. „Plenty of Fantasy in HBO's ‚Chernobyl‘, but the Truth Is Real“. In: *New York Times* vom 02.06.2019. <https://www.nytimes.com/2019/06/02/arts/television/chernobyl-hbo.html> (27.06.2020).
- Gerhardt, Daniel. „Der Hype überstrahlt alles“. In: *Zeit online* vom 19.06.2019. <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-06/chernobyl-hbo-serie-craig-mazin-sky/komplettansicht> (27.06.2020).
- Gessen, Masha. „What HBO's ‚Chernobyl‘ Got Right, and What It Got Terribly Wrong“. In: *The New Yorker* vom 04.06.2019. <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/what-hbos-chernobyl-got-right-and-what-it-got-terribly-wrong> (27.06.2020).
- Gronenthal, Mariella C. *Nostalgie und Sozialismus: Emotionale Erinnerung in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript 2018.
- Hale, Mike. „‚Chernobyl‘, the Disaster Movie“. In: *New York Times* vom 03.05.2019. <https://www.nytimes.com/2019/05/03/arts/television/review-chernobyl-hbo.html> (27.06.2020).
- Hattendorf, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Medien 1999.
- 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.: Campus Verlag 2015, 13–38.
- Neef, Christian. „Das Modell taugt nichts“. In: *Der Spiegel* 12 (2011), 111–112.
- Nicholson, Rebecca. „Chernobyl: Horrifying, Masterly Television that Sears on to Your Brain“. In: *The Guardian* vom 29.05.2019. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/may/29/chernobyl-horrifying-masterful-television-that-sears-on-to-your-brain> (27.06.2020).
- Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: Fink 1977.
- Pirker, Eva Ulrike/Rüdiger, Mark. „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen“. In: *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Hg. Eva Ulrike Pirker u. a. Bielefeld: transcript 2010, 11–30.
- Schmidt, Siegfried J. *Lernen, Wissen, Kompetenz, Kultur: Vorschläge zur Bestimmung von vier Unbekannten*. Heidelberg: Auer 2005.
- Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten: Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993.

Thomas Schröder

Reality-TV und die Wirklichkeit. Überlegungen aus medienwissenschaftlicher Perspektive

1 Vorbemerkung

Das schwierige Verhältnis von Fernsehen und Wirklichkeit wird in der Medienwissenschaft seit langem intensiv diskutiert. Drei unterschiedliche Stränge prägen die Diskussion bis heute: die Objektivitätsdebatte im Bereich der journalistischen Berichterstattung, die Auseinandersetzung um das Spannungsverhältnis von Authentizität und Inszenierung, wie sie etwa im Bereich der Dokumentarfilmtheorie geführt wurde, und schließlich die Diskussion um Wirklichkeit und Medienrealität, in der es um die durch Medienlogiken bedingte Konstruktion von Wirklichkeit und ihre Auswirkungen auf das Weltbild der Zuschauer*innen geht.¹

Zielscheibe der kritischen Betrachtung war dabei lange vor allem der Bereich des dokumentarischen Fernsehens. Hintergrund war eine klare Trennung, die das Programmangebot des Fernsehens (im Selbstverständnis der Fernsehmacher*innen wie auch aus analytischer Sicht) bis weit in die 1980er Jahre prägte:² Auf der einen Seite standen die Informationsangebote des Fernsehens, die sich auf die außermediale Wirklichkeit beziehen und diese nach journalistischen Prinzipien aufbereiten; auf der anderen Seite stand der Unterhaltungsbereich, der einerseits performative Unterhaltung in der Form von Shows oder Quizsendungen, andererseits fiktionale Unterhaltung in Form von Spielfilmen und Serien umfasst.

Dass diese Trennung begrifflich unscharf und in der Sache höchst problematisch ist, steht heute außer Frage: Das betrifft zunächst das Verhältnis von Information und Unterhaltung – zwei Kategorien, die ja in Wahrheit keine Gegenbegriffe sind und die in der Wahrnehmung des Publikums auch gar nicht so aufgefasst

¹ Vgl. Keppler, Angela. *Das Fernsehen als Sinnproduzent: Soziologische Fallstudien*. Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015, 5–6 und 135.

² Vgl. Klaus, Elisabeth. „Fernsehreifer Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens.“ In: *Medienkultur und soziales Handeln*. Hg. Tanja Thomas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, 157–174, hier 159.

werden.³ Aber es betrifft auch die simple Gleichsetzung von Information und Faktualität bzw. Unterhaltung und Fiktionalität. Praktisch sichtbar wurde das im Laufe der 1980er Jahre, wesentlich angetrieben durch die Entstehung des privat-kommerziellen Fernsehens. Auf der Informationsseite entwickelten sich neue Formen, die als Infotainment⁴ oder in der Form der boulevardisierten Nachrichten⁵ gezielt den Unterhaltungsaspekt in die Information einführten. Aber auch von der anderen Seite her, also ausgehend vom Unterhaltungsbereich, wurde die alte Grenze angegriffen, nämlich durch die neue Form des Reality-TV, in dem sich dokumentarische Aspekte mit Unterhaltung, aber auch mit fiktionalen Formen mischten.

Was bedeutet diese Vermischung und welche Konsequenzen hat sie? Wie geht Reality-TV mit Wirklichkeit um? Wie ernst zu nehmen ist der Anspruch des Dokumentarischen? Und welche Wirklichkeit zeigen die Sendungen, wie nehmen die Zuschauer*innen sie wahr?

Um diese Fragen zu beantworten, will ich mich dem Thema in drei Schritten nähern: zuerst aus einem historischen Blickwinkel, in dem ich vor allem auf die Anfänge eingehen will, um grundlegende gemeinsame Merkmale herauszuarbeiten, zweitens dann aus einer systematischen Perspektive, in der es um die verschiedenen Spielarten von Reality-TV geht, und schließlich dann im dritten Schritt auf der Grundlage empirischer Untersuchungen, die sich vor allem mit Scripted Reality befassen und in denen nach der dargestellten Wirklichkeit, aber auch nach ihrer Wahrnehmung durch das Publikum gefragt wird.

2 Anfänge und Entwicklung von Reality-TV

Das Ursprungsland von Reality-TV sind die USA. Anknüpfend an die neuen Fernsehnewsformate der „Tabloid TV-News“ entstanden hier seit 1988 Sendungen wie RESCUE 911, in denen zuerst vor allem von Amateurfilmern live gefilmte Verbrechen, Unfälle oder Katastrophen gezeigt wurden.⁶ Die deutsche Version

3 Vgl. z. B. Dehm, Ursula/Storll, Dieter. „TV-Erlebnisfaktoren: Ein ganzheitlicher Forschungsansatz zur Rezeption unterhaltender und informierender Fernsehangebote“. In: *Media Perspektiven* 9 (2003), 425–433.

4 Vgl. Mangold, Roland. „Infotainment und Edutainment“. In: *Lehrbuch der Medienpsychologie*. Hg. Roland Mangold, Peter Vorderer, Gary Bente. Göttingen u. a.: Hogrefe 2004, 528–541.

5 Vgl. Donsbach, Wolfgang/Büttner, Karin. „Boulevardisierungstrend in deutschen Fernsehnews: Darstellungsmerkmale der Politikberichterstattung vor den Bundestagswahlen 1983, 1990 und 1998“. In: *Publizistik* 50 (1/2005), 21–38.

6 Vgl. Lücke, Stephanie. *Real life soaps: Ein neues Genre des Reality TV*. Münster/Hamburg/London: Lit 2002, 26–31. Auf die wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kultu-

dieses Formats wurde von RTL seit Februar 1992 unter dem Titel NOTRUF ausgestrahlt. „Hier werden in sich abgeschlossene Unglücksfälle erzählt und mit den Original-Beteiligten nachgestellt [...]“. ⁷ Sie gilt als erstes Reality-TV-Format in Deutschland (wenn man den Vorläufer AKTENZEICHEN XY UNGELÖST nicht mit dazurechnet) und lief bis 2006. Bereits 1992 kamen ähnliche (allerdings wesentlich kurzlebigere) Formate dazu wie etwa AUF LEBEN UND TOD und AUGENZEUGEN-VIDEO bei RTL oder RETTER bei SAT.1, aber auch schon neue Varianten wie BITTE MELDE DICH, VERZEIH MIR oder TRAUMHOCHZEIT. Danach entwickelte sich schnell ein immer breiteres Spektrum an unterschiedlichen Typen.

Was war das Neue an diesen Formaten und worin liegen die Gemeinsamkeiten, die den Kern des sich ausdifferenzierenden Reality-TV ausmachten? In Definitionen aus der Anfangszeit wird vor allem betont, dass Reality-TV das „wahre Leben“ und „echte Menschen“ in den Mittelpunkt stellt. ⁸ Das mag auf den ersten Blick ein wenig naiv klingen, trifft aber tatsächlich einen wesentlichen Aspekt: Neuartig war es nämlich tatsächlich, außerhalb der fiktionalen Unterhaltung nicht etwa Prominente oder Politiker*innen, sondern „normale“ Menschen in den Mittelpunkt zu stellen und Geschichten aus ihrem Leben zu erzählen.

Wenn von „echten Menschen“ die Rede ist, hat das also eine doppelte Dimension: Es sind keine erfundenen Figuren und es sind Personen, die aus der Lebenswelt des Publikums stammen oder stammen könnten. ⁹ Ähnlich war das ja auch in den Daily Talks, die ebenfalls 1992 ihre Premiere im deutschen Fernsehen hatten (HANS MEISER) und sich rasant ausbreiteten. Dabei wurde schnell deutlich, dass das Freigeben der Bühne für „normale Menschen“ auch soziale Öffnung bedeutete und dass „mit dem Reality TV erstmals die Mittelklassendominanz der Fernsehproduktion durchbrochen worden ist“. ¹⁰ Jeder Zuschauer könnte selber in diesen Sendungen auftreten; gleichzeitig wird das Publikum auch direkt angesprochen

rellen Hintergründe der Entstehung von Reality TV in den USA verweisen Murray, Susan/Ouellette, Laurie (Hg.). *Reality TV: Remaking Television Culture*. New York/London: New York University Press 2004, 7–9.

⁷ Lücke: *Real life soaps*, 27.

⁸ Vgl. Götz, Hanna. *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung: Eine Untersuchung zum Einfluss von Scripted-Reality-Sendungen*. Zugl. erschienen als Diss. Universität Hohenheim. Baden-Baden: Nomos 2018, 29 (mit Belegstellen).

⁹ Reichertz spricht von „Nahwelt-TV“ (Reichertz, Jo. „Reality-TV – ein Versuch, das Muster zu finden.“ In: *Securitarianment: Medien als Akteure der Inneren Sicherheit*. Hg. Oliver Bidlo, Carina Jasmin Englert, Jo Reichertz. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, 219–236, hier 234).

¹⁰ Klaus: „Fernsehreifer Alltag“, 168; vgl. auch Holmes, Su/Jermyn, Deborah. „Introduction: Understanding Reality TV.“ In: *Understanding Reality Television*. Hg. Su Holmes, Deborah Jermyn. London/New York: Routledge 2005, 1–32, hier 8–10.

und beteiligt – von der Mitwirkung als Studiopublikum bis hin zum direkten Eingriff in der Form von Abstimmungen. „Damit verwischen die einst starren Grenzen zwischen SchauspielerIn/ProduzentIn und ZuschauerIn/KonsumentIn. Die Möglichkeit des Rollenwechsels [...] macht vermutlich einen zentralen Reiz der Sendungen aus.“¹¹

Auch der Begriff des „wahren Lebens“ hat diese doppelte Dimension. Gemeint ist nicht nur, dass die Geschichten nicht fiktional waren, sondern auch, dass es gleichzeitig Alltagsgeschichten waren – also keine gesellschaftlich relevanten Themen verhandelt wurden, sondern Geschichten, die auch außerhalb solcher Legitimierung als erzählenswert galten. Ein Merkmal, das dabei am Anfang klar im Vordergrund stand (und anfänglich deshalb zur Definition zählte) war, dass es sich meist um dramatische Ereignisse handelte, also um Verbrechen oder Unfälle.

So nannte auch Wegener 1994 diese Merkmale:

- Realereignisse werden entweder wirklichkeitsgetreu nachgestellt oder durch originales Filmmaterial dokumentiert.
- Die Ereignisse haben in erster Linie keinen (oder nur selten) unmittelbaren Bezug zu aktuellen, gesellschaftlich-relevanten Themen.
- Die Ereignisse zeigen im Wesentlichen Personen, die entweder psychische und/oder physische Gewalt ausüben und/oder erleiden.
- Die einzelnen Beiträge thematisieren verschiedene Ereignisse, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang miteinander stehen.¹²

Die letzten beiden Punkte, also die Gewaltorientierung und die besondere Bauform, haben sich dann mit der Weiterentwicklung schon im Lauf der 1990er Jahre schnell als nicht konstitutiv erwiesen. Was trotz der Ausdifferenzierung und Erweiterung als Gemeinsamkeit des Genres erhalten bleibt, sind aber die Merkmale der thematischen Aufbereitung, die auch Wegener schon beobachtete und die ähnlich dann auch Bente und Fromm 1997 in ihrem Buch über das Affektfernsehen herausstellten.¹³

¹¹ Klaus: „Fernsehreifer Alltag“, 163.

¹² Wegener, Claudia. *Reality-TV: Fernsehen zwischen Emotion und Information*. Opladen: Leske und Budrich 1994, 17.

¹³ Bente, Gary/Fromm, Bettina. *Affektfernsehen: Motive, Angebotsweisen und Wirkungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1997.

Lücke hat diese Merkmale 2002 noch einmal zusammengefasst.¹⁴ Ein durchgängiges Element in allen Spielarten von Reality-TV ist demnach die Personalisierung der in der Regel nicht-prominenten Teilnehmer*innen, die „als Persönlichkeiten inszeniert werden und deshalb potenziell Identifikationsfiguren für ihr Publikum darstellen können.“¹⁵ Eng damit verbunden sind die Emotionalisierung, also sowohl das Zeigen als auch das Wecken von Gefühlen beim Publikum, und die Intimisierung, also das Offenlegen der Privat- und Intimsphäre der Protagonist*innen.¹⁶ Weitere Merkmale, die man durchgängig beobachten kann, sind die Dramatisierung des Gezeigten und die stark stereotypisierte Darstellung von Personen und Handlungen. Für komplexe Zusammenhänge oder die differenzierte Darstellung von Charakteren ist weder Zeit noch Interesse vorhanden. „Gerade die Überzeichnung der Charaktere und die oberflächliche Darstellung von Problemen ermöglicht es den verschiedenen Gruppen von Zuschauenden, diese Vorlagen mit eigenen Bedeutungen zu füllen.“¹⁷

Mit den immer neuen Formaten, die in der Folge (etwa seit 2000) dazukamen und sowohl beim Publikum als auch bei der Medienkritik große Resonanz fanden, also beispielsweise BIG BROTHER, das Dschungelcamp (ICH BIN EIN STAR – HOLT MICH HIER RAUS!), die SUPER NANNY, der BACHELOR oder BAUER SUCHT FRAU, wurden zwei weitere Merkmale deutlich, die die Charakterisierung ergänzen, nämlich die immer größere Bedeutung kalkulierter Tabubrüche¹⁸ und in direktem Zusammenhang damit der Trend zur Skandalisierung. „Schließlich bleibt auf der Ebene der Gesellschaft die große Grenzübertretung zwischen Banalem und Bedeutendem, indem scheinbar Triviales zum öffentlichen Skandal und zum großen gesellschaftlichen Gesprächsthema wird [...].“¹⁹

Nur scheinbar im Widerspruch dazu steht der durchweg sehr stark moralisierende Charakter von Reality-TV. So haben die gezeigten Geschichten immer auch eine Moral; ob offen oder eher versteckt, sind es immer auch „Lehrstücke“.²⁰

¹⁴ Vgl. Lücke: *Real life soaps*, 52–61. Die Parallelität zum Boulevardjournalismus ist unübersehbar; vgl. auch Bleicher, Joan Kristin. *Reality TV in Deutschland: Geschichte – Themen – Formate*. Hamburg: AVINUS Verlag Sieber & Dr. Weber 2018, 13.

¹⁵ Klaus, Elisabeth/Lücke, Stephanie. „Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap“. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 51 (2/2003), 195–212, hier 208.

¹⁶ Vgl. Schweer, Martin K. W. (Hg.). *Das Private in der öffentlichen Kommunikation: „Big Brother“ und die Folgen*. Köln: von Halem 2002.

¹⁷ Klaus/Lücke: „Reality TV“, 209.

¹⁸ Vgl. Lünenborg, Margreth (Hg.). *Skandalisierung im Fernsehen: Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality-TV-Formaten*. Berlin: VISTAS Verlag 2011.

¹⁹ Klaus: „Fernsehreifer Alltag“, 164.

²⁰ Vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 32.

Die aufgezeigten Lebensweisen werden so inszeniert, dass sie stets über erkennbare Handlungsschritte in ein nach gängigen Standards sozial verträgliches Verhalten münden oder in eindeutigen Kontrast zu ihm stehen. Damit beansprucht das Reality-TV, Vorbilder zu präsentieren, Ratgeber zu sein, praktische Tipps zu liefern und somit Funktionen der Lebenshilfe zu erfüllen.²¹

Was noch dazukommt und aus heutiger Sicht ebenfalls eine Gemeinsamkeit der vielfältigen Varianten von Reality-TV bildet, ist schließlich der besondere Darstellungsstil, der sich schnell herausbildete.²² So ist Reality-TV – im Gegensatz zur professionellen Filmproduktion – immer Videoproduktion: schnell und kostengünstig bei der Aufnahme wie in der Nachbearbeitung. Damit hängt zusammen, dass die Produktion vergleichsweise fehlerhaft ist; auffällig sind zum Beispiel „wackelnde (Hand-)Kameras, Wiederholungen oder auch Akteure, welche sich versprechen oder nur schwer verständlich sind“²³. Typisch ist ferner, dass die Kamera gerne auch in das Geschehen eingreift – genauso wie das beliebte Stilmittel der Verpixelung ein klarer Hinweis auf die Inszeniertheit der Sendungen ist.²⁴

3 Systematisierung: Genres und Subgenres

Bis heute ist die Entwicklung von Reality-TV dadurch gekennzeichnet, dass nicht nur immer neue Formate entstehen, sondern auch neue Genres und Subgenres.²⁵ So verwendet man den Begriff Reality-TV heute als Sammelbegriff für eine Genrefamilie.²⁶

Einen guten Überblick gibt der Systematisierungsversuch, der zuerst von Stephanie Lücke²⁷ erarbeitet wurde und in der Überarbeitung von 2003 unter dem

21 Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 144.

22 Vgl. Reichertz: „Reality-TV“, 227–235.

23 Reichertz: „Reality-TV“, 229; vgl. auch Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 109.

24 Vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 109–112.

25 Während sich der Begriff des Formats auf einzelne, meist durch entsprechende Rechte geschützte und international verwendete kommerzielle Produkte bezieht, ist Genre der umfassendere Begriff, mit dem Sendungen auch unterschiedlicher Formate zusammengefasst werden. Zur Abgrenzung der durchaus heterogen verwendeten Begriffe vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 26–29. Grundsätzlich zum Begriff Fernsehgenre vgl. auch Creeber, Glen (Hg.). *The Television Genre Book*. London u. a.: Palgrave Macmillan 2015.

26 Vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 32–33. Keppler spricht von einer „durch Familienähnlichkeiten strukturell, inhaltlich und formal miteinander verwandten und verbundenen Gattungsfamilie des Reality-TV“ (Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 143).

27 Vgl. Lücke: *Real life soaps*, 50–52.

Dach des Reality-TV insgesamt elf Genres unterscheidet.²⁸ Diese werden in Anlehnung an den Vorschlag von Keppler in zwei Gruppen eingeteilt, nämlich in narratives und performatives Reality-TV.²⁹

Unter narrativem Reality-TV werden demnach Sendungen verstanden, die „ihre ZuschauerInnen mit der authentischen oder nachgestellten Wiedergabe realer oder realitätsnaher außergewöhnlicher Ereignisse nicht-prominenter Darsteller unterhalten“. ³⁰ Dazu gehören neben dem gewaltzentrierten Reality-TV, das schon die Anfangszeit prägte, die Real Life Comedy wie z. B. JACKASS, Gerichtsshow's wie RICHTERIN BARBARA SALESCH und die Personal Help Show wie ZWEI BEI KALLWASS.

Das performative Realitätsfernsehen beschreiben Klaus und Lücke als „Bühne für nicht-alltägliche Inszenierungen“. ³¹ Auch die Genres dieser Gruppe operieren mit narrativen Elementen, dabei greifen sie aber mehr oder weniger direkt in die Alltagswirklichkeit der teilnehmenden Personen ein, wenn in ihrem Rahmen soziale Handlungen ausgeführt werden, die „als solche bereits – zumindest dem Anspruch nach – das soziale Leben der Akteure verändern sollten“. ³² Hierzu zählen Beziehungs- oder Beziehungs-Game-Shows wie NUR DIE LIEBE ZÄHLT oder HERZBLATT, die Daily Talks, aber auch Problemlösesendungen wie BITTE MELDE DICH!, Reality Soaps wie BIG BROTHER, Doku-Soaps wie ABNEHMEN IN ESSEN und schließlich die Castingshows wie DSDS oder GERMANY'S NEXT TOPMODEL.

Die Trennschärfe solcher Klassifikationen ist ja immer dadurch in Frage gestellt, dass es in der Praxis des Alltags auch Ausnahmen gibt – Beispiele, die nicht vollständig in das Schema passen, unscharfe Grenzen, die sich möglicherweise in der historischen Entwicklung verschieben oder gar auflösen. Für die Genrefamilie des Reality-TV gilt das in ganz besonderer Weise, denn Hybridität ist hier – über den allgemeinen Trend zur Hybridisierung hinaus – zu einem Merkmal geworden, das als Teil ihrer Definition gesehen werden kann. Der Marktlogik des kommerziellen Fernsehens entsprechend werden immer neue Formate generiert, damit immer wieder aufs Neue Aufmerksamkeit erzeugt wird, und als äußerst produk-

²⁸ Vgl. Klaus/Lücke: „Reality TV“, 198–200.

²⁹ Vgl. Keppler, Angela. *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994, 8–9.

³⁰ Klaus/Lücke: „Reality TV“, 199.

³¹ Klaus/Lücke: „Reality TV“, 199.

³² Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 142.

tiv hat es sich dabei erwiesen, nicht nur Merkmale aus existierenden Formaten, sondern auch aus unterschiedlichen Genres neu zu kombinieren.³³

Ganz besonders gilt das für das Genre der Scripted Reality, das in der beschriebenen Auflistung noch gar nicht vorkommt, in den letzten zehn Jahren aber immer mehr an Bedeutung gewonnen hat. Scripted-Reality-Sendungen „verbinden Elemente von Doku-Soaps mit [weiteren, Anm. von Gözl] Elementen des Reality-TV“³⁴ und steigern die Hybridisierung damit noch einmal, indem sie Merkmale aus Genres und Untergenres übernehmen, die selber schon Hybride sind.³⁵

Genauso wie die eng verwandte Form der Doku-Soap³⁶ ist auch Scripted Reality eine Mischung aus Fiktion und Dokumentation. Auf der einen Seite stehen Merkmale, die für fiktionale Serien typisch sind, insbesondere die aus der Soap Opera bekannte Dramaturgie und Themensetzung; auf der anderen Seite ist ein gezielter Einsatz von dokumentarischen Stilmitteln kennzeichnend, etwa natürliches Licht, Handkameras, Einblendungen von Orts- und Zeitangaben sowie Interviewszenen.³⁷

Der wichtigste Unterschied liegt im Authentizitätsanspruch. So gilt für die Doku-Soap, dass die Akteure „nicht als fiktive *Figuren*, sondern als reale *Personen* vorgestellt [werden]; die inszenierten Ereignisse werden als Vorkommnisse aus dem tatsächlichen Leben der vorgeführten Menschen präsentiert“.³⁸ Anders bei Scripted-Reality-Formaten: Auch diese geben vor, „das Alltagsleben und die Probleme ‚normaler‘ Menschen zu zeigen“,³⁹ dabei handelt es sich aber um frei erfundene Geschichten, die auf einem Drehbuch beruhen und von Schauspielern realisiert werden. Einblendungen wie „Alle handelnden Personen sind frei erfunden“ bzw. „Alle Fälle sind frei erfunden“, meist am Ende einer Folge platziert,

33 Vgl. Klaus/Lücke: „Reality TV“, 196; Thomas, Tanja. „Wissensordnungen im Alltag: Offerten eines populären Genres“. In: *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*. Hg. Jutta Röser, Tanja Thomas, Corinna Peil. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 25–47, hier 25.

34 Mikos, Lothar. „Die Inszenierung von Authentizität in Scripted-Reality- und Castingshow-Formaten“. In: *Fernsehen in Deutschland: Programmbericht 2012. Programmforschung und Programmdiskurs*. Hg. Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin: VISTAS Verlag 2013, 127–137, hier 130. Zit. nach Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 36.

35 Vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 36.

36 Vgl. Eggert, Jeannette. „Es ist angerichtet!: Die Entwicklung der Doku-Soap im deutschen Fernsehen“. In: *Spiel der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Hg. Kay Hoffmann. Konstanz: UVK 2012, 133–152.

37 Vgl. dazu ausführlicher Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 107–115.

38 Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 145.

39 Mikos: „Die Inszenierung von Authentizität in Scripted-Reality- und Castingshow-Formaten“, 131. Zit. nach Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 34.

geben denen, die sie lesen, klaren Aufschluss über den fiktionalen Charakter der Sendungen.⁴⁰

Die Akteure werden von Laiendarsteller*innen verkörpert, die in Castings durch Produktionsfirmen oder Casting-Agenturen gesucht werden. Dabei achten die Produzent*innen darauf, dass die Darsteller*innen in der Summe unterschiedliche Typen verkörpern und im Einzelnen möglichst große Ähnlichkeit mit den Rollen aufweisen, sodass sie immer auch sich selber spielen.⁴¹ Für die Zuschauer*innen wird die Unterscheidung zwischen echten und gespielten Personen damit schwierig, und tatsächlich sind die Übergänge fließend. So ging man bei der Gerichtsshow RICHTERIN BARBARA SALESCH, die als Vorläufer von Scripted Reality gilt, schon bald dazu über, immer mehr Rollen (letztlich alle außer der Richterin, dem Staatsanwalt und der Verteidigung) mit Laienschauspieler*innen zu besetzen und die Fälle in Form von Drehbüchern vorzugeben, wodurch es möglich wurde, nicht nur zivilrechtliche Fälle zu behandeln wie am Anfang, sondern auch (für die Zuschauer*innen interessantere) Strafprozesse.⁴²

Nach ihrer Erzählstruktur können zwei Varianten von Scripted Reality unterschieden werden. Soapartige Formate (wie BERLIN – TAG UND NACHT) zeichnen sich „durch einen fortlaufenden Handlungsstrang aus, der sich immer weiter entwickelt und kein (absehbares) Ende findet“⁴³. Die Akteure sind im Wesentlichen gleichbleibend. Demgegenüber sind episodentartige Formate (wie FAMILIEN IM BRENNPUNKT) dadurch gekennzeichnet, dass die einzelnen Folgen in sich abgeschlossen sind und die Akteur*innen (bis auf einzelne feste Expert*innen, die immer wieder auftreten) von Folge zu Folge wechseln. Thematisch sind ebenfalls zwei Gruppen zu unterscheiden: In der einen geht es (wie in ACHTUNG KONTROLLE) um Kriminalfälle oder Ordnungswidrigkeiten, die von privaten oder staatlichen Ermittlern verfolgt werden; in der zweiten geht es (wie in VERDACHTSFÄLLE)

⁴⁰ Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 107. Zur kritischen Diskussion darüber vgl. Bergmann, Anke/Gottberg, Joachim von/Schneider, Jenny. *Scripted Reality auf dem Prüfstand: Eine Studie. Teil 1: Scripted Reality im Spiegel einer exemplarischen Inhaltsanalyse*. https://fsf.de/data/user/Dokumente/Downloads/FSF_SR_studie_teil1.pdf (10.07.2020), 11 und (mit eigenen Ergebnissen) 15–16.

⁴¹ Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 41; Schwämmle, Ann-Sophie/Gölz, Hanna/Schenk, Michael. „Wer spielt bei Scripted Reality mit – und warum? Qualitative Leitfadenterviews mit LaiendarstellerInnen ausgewählter TV-Sendungen“. In: *Scripted Reality: Perspektiven auf Produkt, Produktion und Rezeption*. Hg. Daniel Klug. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2016, 187–208.

⁴² Vgl. Bergmann/Gottberg/Schneider: *Scripted Reality auf dem Prüfstand*, 9. Erwähnt werden muss, dass bei Doku-Soaps offensichtlich auch Skripts und gecastete Schauspieler zum Einsatz kommen, auch wenn das immer wieder bestritten wird.

⁴³ Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 36 (vgl. auch für das Folgende).

um Alltagsprobleme, die um die Themen Familie, Liebe und Partnerschaft kreisen.

Im Fernsehalltag haben sich die Scripted-Reality-Formate seit 2009 sehr schnell ausgebreitet. Im Frühjahr 2011 wurden 11 verschiedene Formate erkannt, im Winter 2012/13 waren es schon 19.⁴⁴ „Zum Jahresstart 2014 wurden insgesamt 21 verschiedene Formate auf den Sendern RTL, RTL II, Sat.1, VOX und Kabel eins ausgestrahlt.“⁴⁵ Insgesamt starteten 2014 59 neue Formate.⁴⁶

Wie die Programmanalyse der ARD/ZDF-Medienforschung zeigt, sind Scripted-Reality-Formate in den letzten Jahren deutlich zurückgefahren worden, bilden aber immer noch einen ansehnlichen Anteil des Programmangebots. Bei SAT.1 entfielen im Jahr 2019 25 % der Gesamtsendezeit (das entspricht 6 Stunden pro Tag) auf den Bereich der gescipteten Reality-TV-Formate, bei RTL waren es 13 %, bei VOX 6 %.⁴⁷

Als Gründe für den hohen Anteil dieser Formate wird einerseits ihre preiswerte Produktion genannt, andererseits wird immer wieder auf die hohen Quoten verwiesen. Eine Untersuchung von 2010 kam beispielsweise bei RTL auf Marktanteile von 25–30 % bei den 14- bis 49-Jährigen.⁴⁸ In der JIM-Studie 2019 nennen 23 % der Mädchen Scripted Reality oder Doku-Soaps als Lieblingssendungen, bei den Jungen sind es 14 %.⁴⁹ Insgesamt zeigt sich, dass die Sendungen sowohl bei Jugendlichen als auch bei jüngeren Erwachsenen beliebt sind, vergleichsweise höhere Werte zeigen sich bei Erwachsenen mit niedrigeren Bildungsabschlüssen.⁵⁰

4 Scripted Reality – Inhalt und Rezeption

Die empirische medienwissenschaftliche Forschung zu Scripted Reality hat sich vor allem in Form von Inhaltsanalysen und Rezeptionsstudien mit diesen Sen-

⁴⁴ Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 37.

⁴⁵ Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 39.

⁴⁶ Vgl. Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 142.

⁴⁷ Maurer, Torsten/Beier, Anne/Weiß, Hans-Jürgen. „Programmprofile von Das Erste, ZDF, RTL, VOX, Sat.1 und ProSieben: Ergebnisse der ARD/ZDF-Programmanalyse 2019 – Teil 1“. In: *Media Perspektiven* 5 (2020), 246–264, hier 259.

⁴⁸ Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 38.

⁴⁹ Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest. *JIM-Studie 2019: Jugend, Information, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger*. https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2019/JIM_2019.pdf (10.07.2020), 36.

⁵⁰ Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 230.

dungen befasst. Dabei geht es um die gezeigte Wirklichkeit und um die Frage, wie diese Wirklichkeit wahrgenommen wird.

Was die Geschichten betrifft, haben sich in Scripted Reality – wie schon erwähnt – zwei thematische Schwerpunkte herausgebildet: In Ermittlergeschichten wie *ACHTUNG KONTROLLE* geht es naturgemäß vor allem um Straftaten und Themen im sozialen Umfeld der Akteure, in den Familiengeschichten wie bei *VERDACHTSFÄLLE* steht der familiäre Bereich im Vordergrund, konkret geht es meistens um partnerschaftliche Beziehungen und Liebe bzw. um die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern. Fast immer spielen auch soziale Beziehungen mit Freund*innen, Nachbar*innen oder im schulischen Kontext eine Rolle.⁵¹

Doch auch wenn der gezeigte Alltag der Lebenswirklichkeit des Publikums nahesteht, bedeutet die Aufbereitung der Geschichten nach den Prinzipien von Reality-TV doch immer auch eine Umgestaltung, sodass „sie ein anderes Gesicht gewinnen, als es sowohl im Alltag der Protagonisten als auch in demjenigen der Zuschauer der Fall ist“.⁵² Auffällig ist vor allem, dass in den Folgen oder Episoden fast immer ein Konflikt im Zentrum steht. Dieser Konflikt wird in den meisten Fällen vollständig gelöst. Die Wege dahin sind allerdings je nach Serie unterschiedlich. In manchen Formaten muss die Polizei eingreifen oder man trifft sich vor Gericht, andere setzen auf Ausgleich und Vermittlung, wobei auffällt, dass die Lösung hier oft ziemlich „abrupt“ und „überraschend schnell“ gefunden wird.⁵³

In der Summe werden die Geschichten eher stereotyp erzählt; die Charakterisierung der Figuren bleibt einfach und plakativ. Vor allem Minderheiten werden gerne durch entsprechend deutliche und auffällige Abweichungen von der Norm charakterisiert, beispielsweise durch ärmliche oder besonders elegante Kleidung oder indem sie z. B. nur gebrochenes Deutsch sprechen.⁵⁴ Männer- und Frauenbilder sind traditionell geprägt; bei den gezeigten Familien dominiert die Kernfamilie mit verheiratetem Paar und 1–2 Kindern.⁵⁵

Der Vorwurf, dass die gezeigte soziale Realität vor allem in Unterschichten-Milieus spielt, kann empirisch dagegen nicht gestützt werden. In der Diskussion dazu, die jahrelang die deutschen Feuilletons füllte, fielen ja Begriffe wie „Sozial-Pornos“, „Asi-TV“, „Hartz-IV-TV“ oder „Proll-Fernsehen“.⁵⁶ Im *Stern* formulierte beispielsweise Hans-Ulrich Jörges 2004:

⁵¹ Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 116.

⁵² Keppeler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 141.

⁵³ Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 120.

⁵⁴ Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 138.

⁵⁵ Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 143.

⁵⁶ Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 25, mit Belegstellen.

Der Proleten-Guckkasten scheint zum Leitbild der Privaten geworden zu sein. Ganzkörper-tätowierte Kretins und busenfixierte Siliconpuppen, beobachtet beim suppenkochenden Kampf um ihre Frau, beim erektionsfördernden Wannenbad zu zweit oder bei der egopols-ternden Brustvergrößerung – das einstmals innovative Reality-TV treibt ab in die Gosse.⁵⁷

In den inhaltsanalytischen Untersuchungen ergibt sich ein anderes Bild. In der Mehrzahl der untersuchten Scripted-Reality-Sendungen spielen die Geschichten weder in einer Glamourwelt noch im Hartz-IV-Milieu. Stattdessen sind die Handlungsorte wie auch die Akteure im Gros der Sendungen der Mittelschicht zuzuordnen. Nur in einzelnen Formaten findet sich ein überdurchschnittlich hoher Anteil an Arbeitslosen oder Menschen in Führungspositionen.⁵⁸ Auch andere Merkmale der Akteure, die untersucht wurden (wie etwa Kleidung, Aussehen und Gewicht, Beziehungsstatus oder auch Sprache), weisen darauf hin, dass „verstärkt Alltagsmenschen aus der sozialen Mittelschicht gezeigt [werden], die sich äußerlich kaum von der breiten Masse unterscheiden“⁵⁹ und dadurch (so wird es jedenfalls interpretiert) „sehr gut durch die Rezipienten zum Vergleich herangezogen werden“⁶⁰ können.

Auch im Hinblick auf die vermittelten Werte und die sog. „Metabotschaften“ gilt, dass in der Summe ein sehr gleichförmiges Bild erzeugt wird. Es ist dadurch gekennzeichnet, dass durchgängig ein soziales und aufrichtiges Verhalten propagiert wird mit Werten wie Fairness, Gerechtigkeit, Ehrlichkeit und Verantwortungsbewusstsein. Explizit deutlich wird das vor allem, wenn in den Sendungen die Expert*innen zu Wort kommen, die es überall gibt: entweder in Form von festen Expert*innen oder in der Gestalt von Alltagsmenschen, denen eine Expertenrolle zugewiesen wird.⁶¹

57 Jörges, Hans-Ulrich. „Morgenthau im TV“. In: *stern* 42 (2004). <https://www.stern.de/politik/deutschland/aus-stern-nr--42-2004-morgenthau-im-tv-3548470.html> (13.10.2020). Zit. nach Klaus: „Fernsehreifer Alltag“, 167. Interessant ist dabei, dass die Kritik sich weniger dagegen richtete, dass Reality-TV mit den entsprechenden Sendungen möglicherweise ein Zerrbild der prekären Lebensverhältnisse zeichnet, sondern vielmehr dagegen, dass „sie die Welt der Unterschicht eins zu eins spiegelten und deshalb kein Entrinnen erlaubten“ (Klaus: „Fernsehreifer Alltag“, 167).

58 Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 126. Ähnlich Bergmann/Gottberg/Schneider: *Scripted Reality auf dem Prüfstand*, 20.

59 Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 135.

60 Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 169.

61 Vgl. Gölz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 148–150.

In der Summe wird ein Heile-Welt-Bild vermittelt. Es ist zwar eine Welt voller Probleme, die vorgeführt wird, aber es ist auch eine Welt, in der diese Konflikte gelöst werden, und zwar häufig mit stark vereinfachten Problemlösungsstrategien.⁶²

Zusammenfassend ist die dort gezeigte Medienrealität als eine Welt zu beschreiben, in der sich alles um alltagsnahe Konflikte im Familien- und Freundeskreis dreht, die am Ende in einem Happy End für eine Mehrheit der Beteiligten enden. Der Sieg des Guten über das Böse sowie die Kernaussagen, dass am Ende immer alles gut wird und sich falsche Taten rächen, stehen im Einklang mit dem Fokus auf Werte wie Ehrlichkeit, Aufrichtigkeit, Gerechtigkeit, Verantwortung, Freundschaft und Familienleben.⁶³

Interessant ist nun natürlich die Frage, wie Rezipient*innen die in solchen Serien gezeigte Realität wahrnehmen. In neueren Rezeptionsstudien wird diese Frage – basierend auf den Überlegungen von Hall⁶⁴ – in unterschiedliche Dimensionen aufgeschlüsselt. Daran anknüpfend fragt Gözl in ihrer Rezeptionsstudie, die sich auf ausgewählte Scripted-Reality-Sendungen bezieht und deren Ergebnisse im Folgenden zusammengefasst werden sollen, unter anderem nach der Einschätzung der „Plausibilität“ und „Typikalität“ des Gezeigten sowie nach der Wahrnehmung des Inszenierungscharakters.⁶⁵

Um die Wahrnehmung der Realitätsnähe zu messen, wurde zunächst nach der „Plausibilität“ des Gezeigten gefragt. Dieses Kriterium bezieht sich auf die Wahrscheinlichkeit, dass das Gezeigte auch im wahren Leben passieren könnte. Dabei zeigte sich, dass etwa die Hälfte der Zuschauer*innen der Aussage zustimmten, dass das mit einer relativ hohen Wahrscheinlichkeit der Fall sei. Knapp 30 % sind unentschieden, nur etwa 15 % sind der Meinung, dass die gezeigten Inhalte nicht plausibel sind.⁶⁶

⁶² Vgl. Bergmann/Gottberg/Schneider: *Scripted Reality auf dem Prüfstand*, 17–19.

⁶³ Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 169–170. Dass solche Werte propagiert werden, bedeutet nicht, dass die Sendungen selbst ihnen gerecht werden. So konstatiert Klaus nach der Analyse einer Folge von *FRAUMENTAUSCH* in Bezug auf eine der Protagonistinnen: „Den Respekt, den diese in der Sendung von ihren Angehörigen einfordert, gewährt die Sendung ihr keineswegs.“ (Klaus: „Fernsehreifer Alltag“, 157.)

⁶⁴ Hall, Alice. „Reading Realism: Audiences’ Evaluations of the Reality of Media Texts“. In: *Journal of Communication* 53 (4/2003), 624–641; vgl. auch Cho, Hyunyi/Wilson, Kari/Choi, Jounghwa. „Perceived Realism of Television Medical Dramas and Perceptions About Physicians“. In: *Journal of Media Psychology* 23 (3/2011), 141–148.

⁶⁵ Vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 171–234. In der standardisierten Online-Befragung wurden „insgesamt 804 Seher und Nicht-Seher episodischer Scripted Reality-Sendungen unter anderem zu ihrer allgemeinen, aber auch genrespezifischen Fernsehnutzung befragt“ (Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 171).

⁶⁶ Vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 187.

Ähnlich sind die Befunde bei der zweiten Dimension, der „Typikalität“. Unter diesem Begriff geht es um die Ähnlichkeit des Gezeigten zu Personen und Ereignissen, die den Rezipient*innen selbst bekannt sind, und damit um die Frage, inwieweit es typisch oder repräsentativ für die Wirklichkeit ist. 40 % der Befragten sind der Meinung, dass in den Serien Dinge gezeigt werden, die viele Menschen so erleben. Knapp 25 % sind skeptischer, 36 % sind unentschlossen.⁶⁷

Zusammenfassend kann man also konstatieren, dass die Inhalte von den Befragten mehrheitlich als realitätsnah aufgefasst werden. „Weniger als 20 Prozent sprechen den Inhalten keine Realitätsnähe zu.“⁶⁸ Dabei ist die Zustimmung umso höher, je häufiger die Zuschauer*innen solche Sendungen ansehen. Mit höherem Bildungsabschluss dagegen sinkt die Zustimmung, wenn auch nur leicht.⁶⁹

Um zu ermitteln, inwieweit die Rezipient*innen den Inszenierungscharakter der Sendungen durchschauen, wurde ihnen die Aussage „Die Geschichten sind frei erfunden“ vorgelegt. Mehr als die Hälfte der Befragten stimmte dieser Aussage ganz oder teilweise zu, 28 % waren sich unsicher, nur 15 % waren eher der Meinung, dass die Geschichten nicht frei erfunden sind.⁷⁰ Diese Werte sind übrigens unabhängig davon, wie häufig die Befragten solche Sendungen rezipieren, es scheinen also Voreinstellungen zu sein, die durch die Rezeption nicht wesentlich modifiziert werden.⁷¹ Auffällig ist aber, dass ältere Zuseher*innen eher dazu neigen, das Gezeigte als wahr (also nicht erfunden) aufzufassen, und offenbar größere Schwierigkeiten haben, den Inszenierungscharakter der Sendungen zu durchschauen.⁷²

Die wahrgenommene Realitätsnähe und die Einschätzung des fiktionalen Charakters der Sendungen erweisen sich in der Auswertung als unabhängige Variablen. Zuschauer*innen, die die Fiktionalität erkennen (und übrigens auch Zuschauer*innen, die narrative Schwächen in den Sendungen erkennen), können die gezeigten Inhalte trotzdem für plausibel oder sogar wirklichkeitstypisch halten. Aber auch die untersuchten Kultivierungseffekte, also die Auswirkungen auf die Weltsicht der Zuschauer*innen, sind nach den Ergebnissen der Studie weitgehend unabhängig davon, wie die Fiktionalität der Sendungen eingeschätzt

67 Vgl. Götz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 188–189.

68 Götz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 208.

69 Vgl. Götz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 211–212.

70 Vgl. Götz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 211.

71 Vgl. Götz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 212.

72 Vgl. Götz: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 213. Als Erklärung wird vorgeschlagen, dass ältere Zuschauer*innen aufgrund ihrer Fernsehsozialisation stärker von den dokumentarischen Stilmitteln beeinflusst werden.

wird.⁷³ Bei allen Befragten schlagen dafür aber die Metabotschaften durch: Je häufiger diese Sendungen rezipiert werden, desto eher stimmen die Befragten zu, dass die Welt eine schlechte Welt ist, eine Welt voller Probleme, in der man vorsichtig sein muss. Gleichzeitig und noch stärker sogar stimmen sie zu, dass es trotzdem eine heile Welt ist, in der das Gute siegt und letztlich alles gut endet.⁷⁴

5 Fazit

Reality-Formate im Bereich Doku-Soap oder Scripted Reality sehen aus wie dokumentarisches Fernsehen. Sie verwenden die Stilmittel von Dokumentationen, sie lassen (angeblich) echte Protagonist*innen auftreten oder sie verwenden Laienschauspieler*innen, sie behaupten, dass sie Alltagsgeschichten erzählen und – sei es real oder nachgespielt – soziale Wirklichkeit zeigen.

Dabei haben sie gleichzeitig auch immer einen hohen Grad an filmischer Inszeniertheit mit vielen Elementen dramaturgischer Gestaltung, die eher in fiktionalen Spielfilmen oder Serien beheimatet sind. So wird Spannung erzeugt, Konflikte werden inszeniert und wieder aufgelöst, Emotionen werden vorgeführt und ausgelöst, es gibt erzählerische Vor- und Rückgriffe, Musik wird zur Untermalung oder Kommentierung eingesetzt.⁷⁵ Auffällig sind die verschiedenen Verfahren der Zuspitzung, Dramatisierung und Kommentierung des jeweiligen Geschehens, die erkennbar den „natürlichen“ Gang der Dinge beeinflussen.

Reality-TV ist aber mehr als nur eine Mischung aus Stilmitteln und Bausteinen aus unterschiedlichen Gattungen. Denn obwohl es primär Unterhaltungsfernsehen ist und auch wenn es in Drehbüchern vorgefertigte erfundene Geschichten erzählt, beharrt es doch immer darauf, dass nicht einfach nur erfundene Geschichten und mögliche Wirklichkeiten gezeigt werden. Reality-TV sieht nicht nur aus wie dokumentarisch, sondern zu ihm gehört immer auch der Anspruch, mindestens indirekt auch Wirklichkeit zu zeigen, also tatsächliches Geschehen, das auch außerhalb der filmischen Inszenierung existiert.

Ob das stimmt, wieviel erfunden ist und wie authentisch das Gezeigte ist, ist dabei immer wieder kaum zu entscheiden. Reality-TV lässt es offen und verwischt die Grenzen. „Mehr oder weniger stark und mehr oder weniger deutlich *gestaltete* Wirklichkeit wird als *gestaltete Wirklichkeit* ausgegeben [...]“⁷⁶ Und das ist

⁷³ Vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 227.

⁷⁴ Vgl. Gözl: *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung*, 233.

⁷⁵ Vgl. Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 143.

⁷⁶ Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 141.

kein Zufall: Typisch für Reality-TV ist eben genau, dass Art und Grad des Bezugs auf Wirklichkeit nachhaltig unterbestimmt und offen bleiben.⁷⁷ „Die [...] Unentscheidbarkeit dessen, in welchem Grad das jeweils Dargebotene sich tatsächlich so wie gezeigt abgespielt hat, ist so gesehen kein Mangel oder Makel dieser Sendungen, sondern ihr ostentatives Vorgehen.“⁷⁸

Dieser strukturell gegebenen Unterbestimmtheit des Wirklichkeitsbezugs entspricht der Befund der Rezeptionsstudien, dass eine beachtliche Gruppe des Publikums in der Frage, wie realitätsnah und authentisch das Gezeigte ist, unentschieden bleibt. Deutlich ist im Nebeneinander so unterschiedlicher Einschätzungen aber auch, dass es unterschiedliche Rezeptionsformen ermöglicht. Das Spektrum reicht vom naiven Zuschauer, der sich ahnungslos hinters Licht führen lässt, bis hin zum Intellektuellen, der die gezeigten Absurditäten bemerkt und kopfschüttelnd genießt. Ob man den fiktionalen Charakter erkennt oder nicht, ist nicht entscheidend für das Unterhaltungsvergnügen. Es ist aber auch nicht entscheidend für die Frage, für wie realitätsnah das Gezeigte gehalten wird, und damit auch für die Frage nach den möglichen Wirkungen auf das Weltbild der Zuschauer*innen.

Damit bleibt die Frage, was für eine Welt das ist, die uns da tatsächlich oder scheinbar gezeigt wird, und wie wir damit umgehen. Auch wenn die Schreckensszenarien des Asi-TV zumindest für einen großen Teil von Reality-TV offensichtlich nicht zutreffen, bleibt doch jedenfalls klar, dass eine sehr stereotype Welt gezeigt wird, dass eine voyeuristische Sichtweise jedenfalls ermöglicht wird und dass die vorgeblichen Angebote zur Lebensbewältigung in Wahrheit den Mechanismen der Unterhaltungsindustrie untergeordnet sind. Dabei spielt die Mischung aus fiktionalen und dokumentarischen Elementen eine wichtige Rolle: „Sie gewährt ein voyeuristisches Vergnügen besonderer Art: anderen Menschen in sicherer Distanz bei ihren oft unbeholfenen, peinlichen, verqueren oder bizarren Bemühungen um Lebensbewältigung zuzuschauen, wie es im Alltag so nicht möglich und schon gar nicht erlaubt wäre.“⁷⁹

Optimistisch könnte man mit Elisabeth Klaus davon sprechen, dass Reality-TV eine Lücke in unserem Erfahrungsleben füllt und dazu anregt, über Normen und Werte des Zusammenlebens nachzudenken.⁸⁰ Realistischer ist vielleicht das Fazit von Angela Keppler:

77 Vgl. Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 158.

78 Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 159.

79 Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 160.

80 Klaus: „Fernsehreifer Alltag“, 158.

In den Angeboten des Reality-TV gehen nicht allein – in der Form ihrer Darbietungen – Dokumentation und Fiktion, sondern – in der Perspektive auf das Dargebotene – zugleich Nähe und Distanz eine eigene Verbindung ein. Sie eröffnen die Möglichkeit einer Haltung zynischer Empathie, in der der Spaß an den Sorgen und Nöten anderer für eine Weile das Bewusstsein ihrer Nähe zu den eigenen bei Weitem überwiegt.⁸¹

Literatur

- Bente, Gary/Fromm, Bettina. *Affektfernsehen: Motive, Angebotsweisen und Wirkungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1997.
- Bergmann, Anke/Gottberg, Joachim von/Schneider, Jenny. *Scripted Reality auf dem Prüfstand: Eine Studie. Teil 1: Scripted Reality im Spiegel einer exemplarischen Inhaltsanalyse*. https://fsf.de/data/user/Dokumente/Downloads/FSF_SR_studie_teil1.pdf (10.07.2020).
- Bleicher, Joan Kristin. *Reality TV in Deutschland: Geschichte – Themen – Formate*. Hamburg: AVINUS Verlag Sieber & Dr. Weber 2018.
- Cho, Hyunyi/Wilson, Kari/Choi, Jounghwa. „Perceived Realism of Television Medical Dramas and Perceptions About Physicians“. In: *Journal of Media Psychology* 23 (3/2011), 141–148.
- Creeber, Glen (Hg.). *The Television Genre Book*. London u. a.: Palgrave Macmillan 2015.
- Dehm, Ursula/Storll, Dieter. „TV-Erlebnisfaktoren: Ein ganzheitlicher Forschungsansatz zur Rezeption unterhaltender und informierender Fernsehangebote“. In: *Media Perspektiven* 9 (2003), 425–433.
- Donsbach, Wolfgang/Büttner, Karin. „Boulevardisierungstrend in deutschen Fernsehnachrichten: Darstellungsmerkmale der Politikberichterstattung vor den Bundestagswahlen 1983, 1990 und 1998“. In: *Publizistik* 50 (1/2005), 21–38.
- Eggert, Jeannette. „Es ist angerichtet!: Die Entwicklung der Doku-Soap im deutschen Fernsehen“. In: *Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Hg. Kay Hoffmann. Konstanz: UVK 2012, 133–152.
- Gölz, Hanna. *Fernsehrealität und Realitätswahrnehmung: Eine Untersuchung zum Einfluss von Scripted-Reality-Sendungen*. Zugl. erschienen als Diss. Universität Hohenheim. Baden-Baden: Nomos 2018.
- Hall, Alice. „Reading Realism: Audiences’ Evaluations of the Reality of Media Texts“. In: *Journal of Communication* 53 (4/2003), 624–641.
- Holmes, Su/Jermyn, Deborah. „Introduction: Understanding Reality TV“. In: *Understanding Reality Television*. Hg. Su Holmes, Deborah Jermyn. London/New York: Routledge 2005, 1–32.
- Jörges, Hans-Ulrich. „Morgenthau im TV“. In: *stern* 42 (2004). <https://www.stern.de/politik/deutschland/aus-stern-nr--42-2004-morgenthau-im-tv-3548470.html> (13.10.2020).
- Keppler, Angela. *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994.
- Keppler, Angela. *Das Fernsehen als Sinnproduzent: Soziologische Fallstudien*. Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015.

⁸¹ Keppler: *Das Fernsehen als Sinnproduzent*, 160.

- Klaus, Elisabeth/Lücke, Stephanie. „Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap“. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 51 (2/2003), 195–212.
- Klaus, Elisabeth. „Fernsehreifer Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens.“ In: *Medienkultur und soziales Handeln*. Hg. Tanja Thomas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, 157–174.
- Lücke, Stephanie. *Real life soaps: Ein neues Genre des Reality TV*. Münster/Hamburg/London: Lit 2002, 26–31.
- Lünenborg, Margreth (Hg.). *Skandalisierung im Fernsehen: Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality-TV-Formaten*. Berlin: VISTAS Verlag 2011.
- Mangold, Roland. „Infotainment und Edutainment“. In: *Lehrbuch der Medienpsychologie*. Hg. Roland Mangold, Peter Vorderer, Gary Bente. Göttingen u. a.: Hogrefe 2004, 528–541.
- Maurer, Torsten/Beier, Anne/Weiß, Hans-Jürgen. „Programmprofile von Das Erste, ZDF, RTL, VOX, Sat.1 und ProSieben: Ergebnisse der ARD/ZDF-Programmanalyse 2019 – Teil 1“. In: *Media Perspektiven* 5 (2020), 246–264.
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest. *JIM-Studie 2019: Jugend, Information, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger*. https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2019/JIM_2019.pdf (10.07.2020).
- Mikos, Lothar. „Die Inszenierung von Authentizität in Scripted-Reality- und Castingshow-Formaten“. In: *Fernsehen in Deutschland: Programmbericht 2012. Programmforschung und Programmdiskurs*. Hg. Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin: VISTAS Verlag 2013, 127–137.
- Murray, Susan/Ouellette, Laurie (Hg.). *Reality TV: Remaking Television Culture*. New York/London: New York University Press 2004.
- Reichert, Jo. „Reality-TV – ein Versuch, das Muster zu finden.“ In: *Securitainment: Medien als Akteure der Inneren Sicherheit*. Hg. Oliver Bidlo, Carina Jasmin Englert, Jo Reichert. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, 219–236.
- Schwämmle, Ann-Sophie/Gölz, Hanna/Schenk, Michael. „Wer spielt bei Scripted Reality mit – und warum? Qualitative Leitfadeninterviews mit LaiendarstellerInnen ausgewählter TV-Sendungen“. In: *Scripted Reality: Perspektiven auf Produkt, Produktion und Rezeption*. Hg. Daniel Klug. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2016, 187–208.
- Schweer, Martin K. W. (Hg.). *Das Private in der öffentlichen Kommunikation: „Big Brother“ und die Folgen*. Köln: von Halem 2002.
- Thomas, Tanja. „Wissensordnungen im Alltag: Offerten eines populären Genres“. In: *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*. Hg. Jutta Röser, Tanja Thomas, Corinna Peil. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 25–47.
- Wegener, Claudia. *Reality-TV: Fernsehen zwischen Emotion und Information*. Opladen: Leske und Budrich 1994.

André Studt

„Alles ist gespielt und doch wahr.“ (Theater-)Aufführungen als Schnittstelle von Fakt und Fiktion

Die Frage nach dem Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität stellt sich dem Theater nur, wenn man es darauf ankommen lässt: Es gehört zu den Eigenheiten der Szene, dass das, was sich in unserer Wahrnehmung, vor unseren Augen und mit unseren Sinnen dort abspielt, immer beide Pole miteinander verknüpft und – je nach Darstellungsart bzw. Produktionsstrategie – aufeinander zu beziehen weiß bzw. in ein produktives Verhältnis setzt. So ist der sichtbar werdende Darsteller faktisch vorhanden, auch wenn sein Handeln auf fiktionalen Impulsen basiert; der Aufwand, den er betreiben muss, wird wirklich: man kann sehen, wie er atmet, schwitzt und sein Tun sich in ihn selbst einschreibt, auch wenn er eine Fantasiuniform trägt und auf einem Einhorn reitet: Die Wirklichkeit des Faktischen hat im Körper ihren Fluchtpunkt: „Dieser Vorgang der Überblendung und Synchronisation von Körper und Identität ist der Kern der Illusionsbildung im Theater.“¹ Für die Theaterbesucher*innen als Zuschauer*innen (und Teil eines Publikums) ist diese Kombination demzufolge auch wirksam: Im (konventionellen) Idealfall – also gewohntermaßen dann, wenn die Szene durch ihre artifizielle Herrichtung und die dazugehörige ästhetische Programmatik bzw. intendierte Wirkungsästhetik ein Angebot zum Eintauchen in die szenische Illusion anbietet – wird das Fiktionale zwar als mentale Operation oder Imagination dominant; jedoch wenn den Zuschauer*innen ihr körperliches Dasein als im Theater sitzend bewusst wird, spätestens dann wird das Faktische wieder überwiegen.

1.

Immerhin ist die Verschränkung dieser – (theater-)historisch häufig oppositionell arrangierten – Sphären kulturell verankert und von daher Gegenstand dyna-

¹ Nikitin, Boris. „Unzuverlässige Zeugen und Coming-Outs“. In: *Zeugen in der Kunst*. Hg. Sybille Krämer, Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 227–237, hier 227. Vgl. dazu auch: Nikitin, Boris/Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (Hg.). *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2014.

mischer Aushandlungsprozesse;² es könnte eine Aufgabe des Theaters (sowohl als Institution als auch als Handlungsvorgang) sein, uns als psychisches Subjekt zu adressieren, das selbsttätig einen Grenzverlauf zwischen ihnen zu ziehen weiß: „Wir sollten in der Lage sein, bei dem, was wir an Fiktion erleben, den harten Kern des Realen zu erkennen, den wir nur ertragen können, wenn wir ihn fiktionalisieren.“³ So ist denn auch mit der Abwendung zeitgenössischer Inszenierungsstrategien von den verbindlichen Vorgaben des Dramas und dessen Anspruch nach fiktionaler Verbindlichkeit eine Fokussierung auf die fiktionalen Potenziale der faktisch erfolgenden szenischen Verlautbarung verbunden: „Gerade die postdramatischen Theaterformen fordern dazu auf, F[iktion] nicht primär werkästhetisch auf die Illusionstechniken des Theaters, auf das Drama zu beziehen, sondern vor allem als Strukturierung der Aktivität der Zuschauer zu untersuchen.“⁴ Dabei geht es, so Theresia Birkenhauer, um „die Eröffnung wie die Erschütterung von Imaginationsräumen“⁵, wobei Letztere durch einen Akt des Fingierens, der das „Fiktive als Übergangsgestalt“⁶ verwendet, zugänglich gemacht werden.

Dieser Akt des Fingierens wird als inszenatorische Strategie verstanden, wo das Imaginäre – als eigentlicher Raum zur Formung und Gestaltung der Welt (und ihrer Realitäten) – in Formaten des Fiktiven an das Reale gekoppelt und (zurück-) übersetzt wird: „Der Akt des Fingierens zielt auf die Irrealisierung der lebensweltlichen Realität und auf Realwerden des Imaginären, welches nur durch das Zu-

2 Vgl. dazu Gronau, Barbara. „Das Versprechen des Realen. Vorstellungen von Wirklichkeit im Theater des 20. Jahrhunderts“. In: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitz, Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit 2014, 126–134.

3 Žižek, Slavoj. „Jenseits des Fort-Da-Prinzips“. In: *der Freitag* vom 24.05.2002. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/jenseits-des-fort-da-prinzips> (05.08.2020).

4 Birkenhauer, Theresia. „Fiktion“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, 107–109, hier 108.

5 Birkenhauer: „Fiktion“, 109.

6 Vgl. dazu Metzger, Stephanie. *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2010, 61–70. Diese Studie ist insofern bemerkenswert, dass sie sich weniger für die oben genannten „eigenständigen Performance Strategien“ interessiert, sondern versuchen will, „auch für aktuelle Inszenierungen mit literarischen Vorlagen als Ausgangspunkt die besondere Qualität des theatralen Zusammenspiels von Körper, Wahrnehmung und Sprache als eines zu beschreiben, in dem theaterspezifische Spielräume des Fiktiven eröffnet werden.“ (Metzger: *Theater und Fiktion*, 26.) Sie transferiert die auf Textstrukturen bezogenen Überlegungen Wolfgang Isters auf Wahrnehmungsprozesse im Theater, da bei ihm „der Leser als Partner des Prozesses von Fiktionalisierung nicht ausgespart“ (Metzger: *Theater und Fiktion*, 61) bleibe. In diesem Sinne argumentiert auch Birkenhauer, Theresia. *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*. Hg. Barbara Hahn, Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 2008, hier v. a. 162–174.

sammenspiel mit dem Fiktiven Gestalt erfahren kann.“⁷ Eng damit verbunden, als „inhärentes Mikro-Ebenenmodell“⁸, sind drei Teilakte: die Selektion, unter der eine Weltzuwendung des Autors verstanden wird, die per Kombination eine Neukontextualisierung vornimmt und sich per Selbstanzeige als artifizielles Konstrukt kenntlich macht, sodass die (literarische) Fiktion als Spiel des Textes, der so weit über das hinausreichen kann, was er sprachlich bezeichnet, in Gang gesetzt wird. So entstehen „Leerstellen“, die „es von Lesern mehr oder weniger durch Vorstellungen zu besetzen“⁹ gilt: „Ist Darstellung phantasmatische Figuration, dann wird sie zum Modus der Inszenierung, die das zum Erscheinen bringt, was seiner Natur nach nicht selbst gegenständlich zu werden vermag. Dazu gehört vor allem die [...] exzentrische Position des Menschen, der ist, aber sich nicht hat.“¹⁰ Es ist, übertragen auf die Aufführungssituation im Theater, das sinnlich Gegebene, der Körper, der szenisch, materiell als Faktum vorhanden ist – und den Sinn(es)zuschreibungen des Betrachtenden, als fiktionale Operation, die sich am Faktischen reiben muss, ausgesetzt wird. Hierin liegt das Potenzial einer Erweiterung dessen, was wir unter Wirklichkeit verstehen; die Imagination als Einbildungskraft sorgt dafür, dass sich „die Welt in den Menschen einbildet und seine Innenwelt dadurch welthaltig“¹¹ wird.

2.

Freilich wird in den aktuellen, auf die ästhetischen Strategien des zeitgenössischen Theaters bezogenen Auseinandersetzungen über einen „Neuen Realismus“¹² unter anderem genau die Aktivierung dieses Potenzials vermisst. Ausgehend von der Prämisse des Postdramatischen Theaters, das „die Gegebenheit der

7 Metzger: *Theater und Fiktion*, 64.

8 Metzger: *Theater und Fiktion*, 64.

9 Metzger: *Theater und Fiktion*, 67.

10 Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 504.

11 Wulf, Christoph. *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld: transcript 2014, 36.

12 Gemeint ist damit die Debatte um den Essay von Stegemann, Bernd. *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015. Die Überlegungen Stegemanns haben vielfältigen Widerspruch und Gegenreden provoziert – vgl. dazu: Gronemeyer, Nicole/Stegemann, Bernd (Hg.). *Lob des Realismus. Die Debatte*. Berlin: Theater der Zeit 2017. Der Ausgangspunkt dieses Denkens findet sich bei: Stegemann, Bernd. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit 2013. Diese Schrift lässt sich als (produktionsästhetisch ausgerichteter) Gegenentwurf zur (rezeptionsästhetischen) Studie von Roselt, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink 2008 lesen.

faktisch, nicht konzeptionell fortwährend ‚mitspielenden‘ Ebene des Realen explizit zum Gegenstand nicht nur – wie in der Romantik – der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht“¹³ hat, wird diesem Vorgehen ein Hang zur Affirmation unterstellt, der denkbare Wege zu einer alternativen Weltherstellung (bspw. durch den eben skizzierten Zugang zum Imaginären) blockiert. Bernd Stegemann, der Initiator dieser Debatte, argumentiert im Sinne einer Gegenposition zu einer Ästhetik der postmodernen Kultur, die in seinen Worten von einem „zähen Nebel des Relativismus und der Kontingenz“¹⁴ gekennzeichnet ist und einen „commercial realism“ hervorgebracht hat, d. h. „das große Feld der performativen Künste, mit der Realität des Materials, der Realness der Anmutung, der Liveness des Geschehens etc.“¹⁵ Als Gegengift setzt er auf eine Relektüre des Realismus-Streits der 1930er Jahre, der durch die gegensätzlichen Positionen von Georg Lukács (Realismus als Stil) und Bertolt Brecht (Realismus als Methode) konturiert war; freilich mit mehr Sympathie für Brecht, dessen Schlussfolgerungen für ihn bis heute nachvollziehbar sind:

Wenn gerade die stilistischen Mittel, die eine besonders realitätsnahe Abbildung hervorbringen, die ökonomische Realität verschleiern, dann müssen die ästhetischen Mittel in einem viel bewussteren Verhältnis zu ihrem Gegenstand gewählt werden. Mit dieser Einsicht beginnt die Geschichte der Verfremdung, die vor allem das Theater bis heute bestimmt.¹⁶

Stegemann macht keinen Hehl aus seiner Ablehnung des ‚performativen‘ Spiels, da dieses die mimetische Potenz des (klassischen) Schauspiels negiere, indem es seine eigene Darstellung zum Thema macht und so – im Sinne Brechts – aktiv an der Beseitigung des Realismus mitwirke, da es im Sinne einer neoliberalen Rahmung als ökonomische Basis und *mental-setting* organisiert sei. Nur in der „Wiedergewinnung des Schauspielens als dialektische Kunst“¹⁷ könne dessen derartige ideologische Ladung

als Form erkannt und daher nicht weiter als Lösung für das Problem der Darstellung hingenommen werden. Erst wenn an der Unterscheidung zwischen den ausbeutbaren Kreativitätstechniken und ihrer künstlerischen Aufhebung zu einer Kritik an eben genau dieser

¹³ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, 170.

¹⁴ Stegemann: *Lob des Realismus*, 8.

¹⁵ Stegemann: *Lob des Realismus*, 10.

¹⁶ Gronemeyer/Stegemann: *Lob des Realismus*, 196.

¹⁷ Stegemann: *Kritik des Theaters*, 226.

Vernutzung gearbeitet wird, kann die Entfremdung anschaubar werden. Und die Sichtbarmachung eines Missstands ist der erste Schritt zu seiner Beseitigung.¹⁸

Dabei ist Stegemann selbst Dialektiker genug, bei aller Fundamentalkritik an den postmodernen Ästhetiken, die zu einem Theater führen, „das zu naiv und zu sentimental zugleich ist“¹⁹, aus genau diesen Polen eine Hoffnung für die Erneuerung des Theaters zu artikulieren: „Das Theater könnte wie ein Kind sein, das untrüglich auf sich und die Welt vertraut, und sich dabei eben nichts von der Realität vormachen lässt, da es alles im Spielen wahr erkennt.“²⁰

3.

So besehen, kann die meinen Beitrag titulierende Aussage „Alles ist gespielt und doch wahr“ als stille Referenz an die Streitschrift Stegemanns verstanden werden, auch wenn an anderer Stelle geklärt werden müsste, inwieweit die Thesen Stegemanns hier produktiv gemacht werden könnten²¹: Die Aussage stammt aus einem Interview, das Milo Rau mit der Journalistin Sylvia Botella im Kontext seiner

18 Stegemann: *Kritik des Theaters*, 226. Oder auch: „Vor allem für die Kunst des Schauspiels hat die performative Wende weitreichende Folgen, da die Anforderungen an sein Spielen, das mehr als sich selbst darstellen will, dadurch fast vollständig verschwinden. [...] Als Künstler, der aus einem eigenen Können und Wollen heraus Theater hervorbringen kann, ist er immer weniger gefragt. Sein Vermögen, in sich und zwischen sich und der Welt spielend ein Verhältnis herstellen zu können, ist aus der Mode gekommen. [...] Auch hier führt die Dekonstruktion eines Könnens zu einer Produktion von Subjektivität, die sich widerstandslos in die Biopolitik des emotionalen Kapitalismus einordnet.“ (Stegemann: *Kritik des Theaters*, 273–274.)

19 Stegemann: *Kritik des Theaters*, 291. Dort heißt es weiter: „Naiv ist die kindliche Ohnmacht, in die sich die ironische Resignation zurückgezogen hat, naiv ist die Freude an dem paradoxen Flirren und den Effekten von Präsenz und Authentizität, naiv ist die Begeisterung für das sinnliche Spüren, die Raffinessen des Abwesenden und die Aufregung beim Schulausflug, den jedes Verlassen des Theaterraumes zu bedeuten scheint. Sentimental ist die Postmoderne in ihrer abgeklärten Haltung, immer schon zu wissen, was geht und was nicht mehr geht. Sentimental ist die Feier der Selbstreferenz, die der coolen Absicherung dient. Cool ist der Blick, der alles schon gesehen hat und dessen Augen nichts mehr überraschen können. Sentimental ist der Aufwand, der betrieben wird, um nicht uncool zu wirken, um jede Peinlichkeit schon im Vorfeld zu umgehen. Sentimental ist die Ironie der allwissenden Relativität. Sentimental ist der Überblick, der alles zu erkennen meint, ohne sich selbst darin wiederzuerkennen.“

20 Stegemann: *Kritik des Theaters*, 292.

21 Auf den ersten Blick wird man produktionsästhetisch wenig Schnittmengen der stark auf die Potenz der Schauspielkunst ‚professioneller Menschen‘ ausgerichteten Argumentation Stegemanns finden können, da die Kinderschaulspieler*innen der hier behandelten Produktion „weder über die Techniken noch über die Lebens- oder Berufserfahrungen verfügen, um die es in den

Produktion der *Five Easy Pieces*, einer Koproduktion des International Institute of Political Murder (IIPM) und dem Genter Produktionshaus CAMPO (UA: 14. Mai 2016 auf dem Kunstenfestivaldesarts in Brüssel), geführt hat.²² Dieses Theater, ursprünglich ein Kinder- und Jugendtheater, hat sich in den letzten Jahren durch die Arbeit mit Kindern für ein erwachsenes Publikum profiliert und dazu in regelmäßigen Abständen Einladungen an zeitgenössische Theatermacher (abgesehen von dem gemischt-geschlechtlichen Kollektiv *gob squad* waren tatsächlich nur männliche Regisseure adressiert) ausgesprochen, die dann dort zum ersten Mal mit Kindern bzw. Jugendlichen arbeiteten.²³ Auch wenn sich die dabei entstehenden Produktionen ästhetisch sehr unterscheiden (u. a. weil sie sich die Eigenwilligkeit der jeweils importierten Kunst- bzw. Regieauffassung zu Nutze machen²⁴), ist ihnen der Umstand gemein, dass sie das Verhältnis von Kindern und Jugendlichen und Erwachsenen szenisch befragen bzw. die Aneignung der Welt und ihren Wirklichkeiten durch mimetisch geprägte (Spiel-)Vorgänge, in denen Kinder das Verhalten von Erwachsenen nachahmen, offenlegen. Im Kern geht es oftmals um so wirksam und sichtbar werdende Hierarchien der Erziehung, die dabei dem Erwachsenen als Machtverhältnis und Handlungsmuster eine dominante Position zuweisen, welche dann durch den Akt der szenischen Veröffentlichung kritisch diskursiviert werden kann: „Die Wahrnehmung des ausgestellten Körpers

Szenen ja geht“ (Rau, Milo. „Die Dinge noch einmal lernen“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 10); jedoch bietet der Hinweis auf die von Stegemann privilegierte Darstellungsästhetik von Brecht, dass „die Differenz zwischen Spieler und Sache bei Brecht eine politische ist, nämlich die des spielenden Zeitgenossen, der uns seine Sicht auf die Zusammenhänge der Entfremdung durch ein verfremdetes Spielen zeigt“ (Stegemann, Bernd. „Nur noch Schau-Spieler“. In: *Die Zeit* vom 24.04.2014, 48 – ein Artikel, der sich mit Milo Raus *Moskauer Tribunalen* beschäftigt) einen Ansatz, der die besondere Dialektik der Wirkung von verfremdeten Spielhandlungen der Kinder auf ein erwachsenes Publikum nachzeichnen könnte. Zudem dürften sich Überschneidungen zu der Kritik an der Postmoderne finden – vgl. dazu Rau, Milo. *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*. Zürich/Berlin: Kein & Aber 2013.

22 Rau, Milo. „„Das ist der Realismus, den ich meine.“ – Milo Rau im Gespräch mit Sylvia Botella über ‚Five Easy Pieces‘“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 92–97, hier 92.

23 „Die Kinder in Gent beunruhigen mich genauso sehr wie der Bürgerkrieg in Aleppo, fast sogar ein wenig mehr“, sagte Milo Rau im Vorfeld dieser Produktion in einem Interview mit Rolf Bossart. In: *Lob des Realismus. Die Debatte*. Hg. Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2017, 66.

24 Vgl. dazu: Primavesi, Patrick. „Versuchsanordnungen. Vier Inszenierungen aus dem Genter Labor (Josse De Pauw, Tim Etchells, Gob Squad, Philippe Quesne)“. In: *Stop teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Hg. Patrick Primavesi, Jan Deck. Bielefeld: transcript 2014, 157–186.

des Kindes auf der Bühne, das in diesen Produktionen mit und von Kindern im Spiel auf der Bühne hervorgebracht wird, bricht sich zugleich in der Ambiguität zwischen Macht und Ohnmacht, Körper und Leib.“²⁵ Dieser Umstand ist Rau im Vorfeld dieser Produktion sehr bewusst:

Kindertheater für Erwachsene ist – im ästhetischen Bereich und natürlich im metaphorischen Sinne – was Pädophilie beziehungs-technisch ist: Keine gegenseitig verantwortliche Liebes-, sondern eine einseitige Machtbeziehung, zu der sich der schwächere Teil, also die Kinder, verhalten müssen. Anders ausgedrückt: Beim Kindertheater für Erwachsene kommt die postmoderne Vorliebe für Medienkritik zu ihrem ursprünglichen Angriffspunkt: Sie wird wieder Wirklichkeitskritik.²⁶

Den Ausgangspunkt für diese Arbeit (und deren Absichten) schildert Stefan Bläske, verantwortlich für die Dramaturgie dieser Produktion, wie folgt:

Nach Überlegungen in verschiedene Richtungen – bspw. ein Ritt durch die Geschichte Belgiens aus der Perspektive von Kindern oder Hassmonologe von Kindern gegen die Erwachsenen, die ihnen eine zerstörte Welt hinterlassen – sind wir letztlich bei dem Thema geblieben, das so nahelag und doch so unvorstellbar schien: Ein Stück mit Kindern über den Mörder und Kinderschänder Marc Dutroux.

Marc Dutroux war 1996 gefasst und verhaftet worden, nachdem er sechs Kinder entführt und vier von ihnen getötet hatte. Die Schlaperei von Polizei und Justiz und die öffentliche Erregung stürzte Belgien in eine Staatskrise. [...] Dutroux als Thema stand seit den ersten Gesprächen mit CAMPO zur Debatte. Dies war naheliegend, wenn ein Regisseur wie Milo Rau, der stets nach den traumatischen Schmerzpunkten einer Gesellschaft und der damit einhergehenden medialen Erregung sucht, für ein Projekt mit Kindern in Belgien angefragt wird.²⁷

4.

Demnach können die *Five Easy Pieces* als eine Art post-traumatische Umkreisung eines im Kern unerklärlichen bzw. unfassbaren menschlichen Handelns bezeichnet werden, welche den eigentlichen Impulsgeber Dutroux selbst nur implizit

²⁵ Westphal, Kristin. „Kids on stage. Über den zur Schau gestellten Körper im Theater mit Kindern für Erwachsene“. In: *Leib – Leiblichkeit – Embodiment. Pädagogische Perspektiven auf eine Phänomenologie des Leibes*. Hg. Malte Brinkmann, Johannes Türling, Martin Weber-Spanknebel. Wiesbaden: Springer 2019, 279–299, hier 280.

²⁶ Rau: „Die Dinge noch einmal lernen“, S. 11.

²⁷ Bläske, Stefan. „Wie Marionettentheater. Über Proben, Wiederholung und Zensur“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 74–89, hier 78.

aufscheinen lässt und doch dessen Taten, deren Auswirkungen auf die belgische Gesellschaft und historischen Konstellationen szenisch zu vergegenständlichen hilft. Die stark formalisierte und auf einem vorher geschriebenen (und dann von den Kindern auswendig gelernten) Text beruhende Aufführung, die man vielleicht als konventionelles Literatur- und sicher als Regie-Theater bezeichnen kann, ist in sieben Teile gegliedert: Nach einem etwa zwanzig Minuten dauernden Prolog, der sich in mehrere Anfänge binnendifferenzieren lässt, gibt es die im Produktionstitel genannten fünf Teile, die je eine Länge von sechs bis fünfzehn Minuten aufweisen und einen Epilog mit mehreren Abschlüssen, welcher als Spiegel- bzw. Kreisdramaturgie das Motiv des vielmaligen Anfangens aus dem Prolog formal aufgreift. In den fünf einzelnen Stücken, die implizit durch das thematisch Behandelte (und dessen Formatierung als Live-Filmaufnahme) und explizit durch die Momente des Übergangs, wo die Kinder lebensweltlich geprägte Ad-hoc-Kommentare oder durch den Stück-Text fingierte An- und Abmoderationen vornehmen, miteinander verbunden sind, werden thematische Variationen von Perspektiven auf den Fall Dutroux angeboten: So wird dieser, aus erzählender Sicht einer Vater-Figur, in die Kolonialgeschichte Belgiens gerückt und aus Sicht der ermittelnden Behörden kommentiert. Die Sexualstraftaten werden durch ein gefangenes Mädchen getriggert, das einen Brief an seine Eltern vorträgt und damit assoziativ in die Nähe des Grauens und dessen Verortung vordringt; eine Szene zeigt schließlich verzweifelte Eltern, die ihr Kind begraben müssen. Diese Variationen der Erzählperspektive (und deren jeweilige Aushandlungen) bewirken auf Seiten der Zuschauer*innen eine Variation der (vermeintlichen, d. h. imaginierten) Teilhabe am damaligen Geschehen, durch Variation der Grade des emotionalen Involviertseins, z. B. durch persönliche Erinnerungen an diesen Fall – oder auch das Bewusstsein, durch szenische Mittel, vor allem die Musik – affektiv manipuliert zu werden.²⁸

28 Ich folge bei meiner Beschreibung per Timecodes der mir vom IIPM zur Verfügung gestellten Videoaufzeichnung der Berliner Premiere in den Sophiensälen am 01.06.2016. Die Notizen meines Aufführungsbesuchs im Rahmen des Berliner Theatertreffens (am 20.05.2017) sind eher Zeugnisse einer erfolgten Reflexion über den Umgang mit szenisch erfolgter Manipulation; mich interessierte, als Theaterwissenschaftler (und als relativ frischer Vater einer Tochter), die Technik der Manipulation, die der Text und vor allem die Regie von Milo Rau verwendet. Es wäre – gerade im Hinblick auf die damit erfolgende Emotionalisierung – sicher nötig, dem musikalisch kompositorischen Prinzip dieser Produktion gesondert nachzugehen. Das kann (und will) dieser Text nicht leisten – nur so viel: Auch hier geht die Regie konsequent einen Weg der mehrfachen Brechung bzw. Schichtung; die Lieder, die Elle Liza immer nur kurz ansingen darf, werden u. a. dazu verwendet, ihr die Möglichkeit des Sich-Zeigens zu bieten; die häufig kritisierte Verwendung der *Gymnopédie No.1* von Erik Satie, die die *Five Easy Pieces* (die nicht nur den Titel eines Klavierduetts bezeichnen, das Igor Strawinsky für seine Kinder komponierte, sondern auch eine

Der im Vergleich zu den nachfolgenden Sequenzen lange Prolog (00:00–20:42) zeigt uns die grundlegende Situation; beim Betreten des Saales kann der Zuschauer fünf mit Kostümteilen behängte, mittig unter einer Leinwand platzierte Stühle sehen, rechts im Hintergrund steht ein Schreibtisch, der u. a. eine Lampe mit rotem Schirm aufweist, links und leicht geschrägt stehen ein E-Piano und ein Mikrofonständer. Hinter dem Klavier sitzt ein Junge, von dem man seinen mit weißem Hemd und Krawatte bedeckten Oberkörper sieht. Die vernehmbare Musik (ein Klavier-Instrumental des Songs *Hero* der Gruppe Family of the Year) ist jedoch eine Einspielung aus dem Off, der Junge hinter dem Klavier ist fast regungslos, genau wie die sechs weiteren Kinder, die – bis auf einen, der sich links vorne an der Rampe befindet und zu einem gräulich geschminkten Gesicht einen bräunlichen Pullover und ein umgedrehtes Basecap trägt – ähnlich erwachsen bekleidet an den äußeren Rändern der Bühne platziert sind. Nach etwa einer Minute erhellt sich der Platz am Schreibtisch und ein männlicher Erwachsener wird dort und gleichzeitig als *Close-up*-Projektion auf Leinwand sichtbar. Er gibt ein Zeichen, auf das hin die Musikeinspielung langsam ausgeblendet wird. Danach wird von ihm mit dem Satz „Das erste Kind, bitte“ eine Spielsituation, die den Erwachsenen als Spielleiter markiert, eröffnet. Wie sich herausstellt, handelt es sich um eine Art von Casting-Situation, in der die Kinder vom Erwachsenen der Reihe nach aufgerufen werden, um von ihm zu scheinbar zusammenhangslos collagierten Themen ausgefragt zu werden. Jedoch, und das wird spätestens am Ende der Aufführung deutlich, sind die durch die insistierende und mit einiger Herablassung erfolgte Befragung hervorgebrachten Antworten individuelle Motive, die von den jeweils Auskunft gebenden Kindern im Verlauf der Aufführung wieder aufgenommen werden. So gestaltet die Gesangseinlage des ersten Kindes – das Mädchen beginnt, nun zur Live-Klavierbegleitung des Jungen, die ersten Zeilen von *Imagine* von den Beatles zu singen – nicht nur einen weiteren Anfang (auf der Leinwand erscheint der Titel der Produktion), sondern setzt mit der Textzeile „Imagine there’s no heaven“ eine Spur, die dann im Epilog thematisch zweifach aufgegriffen werden wird: Zum einen durch einen Rekurs auf eine dokumentierte Aussage von Marc Dutroux, der während seiner Inhaftierung Pläne für eine unterirdische Stadt entworfen haben soll (*Polly*: „[...] Eine Stadt nur für Kinder. Ich glaube, das ist das Schlimmste, was passieren kann: Niemals mehr den Him-

Referenz an die Arbeiten der Performance-Künstlerin Marina Abramovic ist, die mit ihren *Seven Easy Pieces* eine Geschichte der Performance-Art geschrieben hat) in einer als Kitsch empfundenen Weise miteinander verbinden, begründet sich durch die Bitte Winnes, der zu „einen [sic!] Stück von Erik Satie“ (14:32–15:30) gern zeigen will, dass seine Leidenschaft das Balletttanzen ist; die darauf erfolgten Reaktionen des Spielleiters sind grotesk übersteigert: „Wow Wow Wow“ (15:32–15:35) – was man u. a. auch als subtile Kritik an der Affektladung von Musik deuten könnte.

mel sehen.“ (1:31:30–1:31:40)). Und zum anderen durch das Ende der (Märchen-) Erzählung, mit der das Stück abgeschlossen wird, wobei die nacherzählende Wiedergabe des Pasolini-Kurzfilms *WAS SIND DIE WOLKEN?*²⁹ als Referenz genutzt wird, in dem eine junge Theater-Marionette von einer älteren wissen will, was Wolken sind – und sich erst durch eigene Anschauung zu diesem Begriff eine Vorstellung machen kann. Dies kann sie allerdings erst, als die beiden Puppen mit zerbrochenen Gliedern auf der Müllhalde gelandet sind:

Der Blick in den Himmel wird den gefangenen Kindern im Keller ebenso verwehrt wie den Marionetten im Theater, und auch unsere Inszenierung wurde, wie meistens in diesem Betrieb, in fensterlosen Räumen geprobt. Theater, das so viel von der Welt erzählen will, schirmt sich architektonisch bekanntlich ja von ihr ab, wählt die Blackbox ohne Fenster in die reale Welt. Bei Pasolini nun fallen Freiheit und Blick in den Himmel mit dem Tod in eins. Was das bedeuten mag bleibt offen, ein poetisches, ein tragisches Ende.³⁰

Der Junge hinter dem Klavier wird als zweiter aufgerufen. Auf die Frage, ob er Tiere möge, gibt er an, dass seine Familie früher zehn Hühner gehabt habe, von denen aber neun gestorben seien, sodass sich nun im häuslichen Garten neun Hühnergräber befänden. Auf die Frage, ob er deswegen traurig gewesen sei und deswegen geweint habe, sagt *Pepijn*: „Nein, ich weine nicht. Jedenfalls nicht in der Öffentlichkeit.“ (06:24–06:31). Mit dieser Passage werden zwei, im weiteren Verlauf der Aufführung nachfolgende Szenen angedeutet: Einmal wird eine Spur zu einem doppelt angelegten Reenactment gelegt, welches auf der Leinwand als Film von erwachsenen Schauspielern und gleichzeitig als szenische Spielhandlung der Kinder (39:30–41:50)³¹ das Reenactment zum Tathergang des Begrabens der von ihm entführten und betäubten Kinder im Garten eines seiner Häuser the-

29 CHE COSA SONO LE NUVOLE? Reg. Pier Paolo Pasolini. Italien 1968. Vgl. dazu auch: https://kunstgebaeude.org/wolken/wp-content/uploads/sites/4/2017/11/Was-sind-die-Wolken_booklet_dt_en.pdf (13.08.2020).

30 Bläske: „Wie Marionettentheater“, 85.

31 Im gezeigten Film, den die Kinder auf der Bühne simultan präzise nachstellen, kann man denjenigen, der als einziger Erwachsener auf der Szene mit den Kindern interagiert, als Darsteller von Marc Dutroux erkennen. Vgl. dazu Bläske: „Wie Marionettentheater“, 75–76. Die formale Verschränkung der Ebenen – historisches Prozessgeschehen, dessen Nachstellen durch erwachsene Schauspieler, welches wiederum von Kindern reenactet wird – sorgt dafür, dass von nun an auch immer Marc Dutroux auf der Szene implizit anwesend ist, was im Verlauf der Aufführung, vor allem dann, wenn der Erwachsene seinen Machtanspruch im Sinne der Befolgung seiner Anweisungen artikuliert, virulent werden soll: „Was auf der fiktionalen Ebene – als ‚Theater‘ – inszeniert ist, ereignet sich zugleich auf der realen Ebene – als ‚Performance‘: Ein Erwachsener fordert ein Kind auf, sich auszuziehen. Es ist Marc Dutroux, Milo Rau, Peter Seynaeve.“ (Bläske: „Wie Marionettentheater“, 80.) Auf diesen Moment wird im Obertext noch eingegangen werden.

matisiert, das im originalen Prozessverlauf mit Marc Dutroux erfolgte.³² Zudem wird die Aussage des Jungen, nicht öffentlich zu weinen, im Verlauf einer späteren Szene, in der er den Vater eines entführten Mädchens darstellt, der den Moment der Überbringung der Nachricht von dessen Ermordung erzählt, virulent:

Peter: „Kannst du weinen?“ *Pepijn:* „Ich tue mein Bestes.“ *Peter:* „Streng dich noch mehr an. Denk an was Trauriges.“ *Pepijn:* „Ich schaffe es nicht.“ *Peter:* „Hier.“ (Er gibt ihm einen Tränenstift, Pepijn nutzt diesen unter den leicht amüsierten Blicken seiner Spielpartnerin Polly, die neben ihm in der Szene sitzt) „Und mach’ den letzten Absatz bitte noch einmal. Bitte Ruhe und Konzentration – Action!“ (Pepijn wiederholt die Überbringung der Todesnachricht, diesmal weint er – die Kamera fokussiert die Tränen per Großaufnahme³³.) (1:17:25–1:19:17)

5.

Schleichend, die assoziativen Umwege der gegebenen Befragungssituation und damit die „potentielle Unheimlichkeit des Dokumentarischen“³⁴ nutzend, nähert sich das szenische Geschehen dem eigentlichen Spielanlass und dessen monströsen Dimensionen. Das Thema Sterben/Tod wird zunächst durch unterschiedliche Erzählungen der Kinder etabliert, welche dann am Ende, kurz vor dem Epilog, wieder aufgenommen werden. Die Montage der zu Beginn erfolgten Aussagen

³² Willem, der im zweiten Stück einen Polizisten spielen darf, sagt dazu, bezugnehmend auf durch den Prozess dokumentierte Fakten: „Über die Jahre hatte Dutroux mehr als sechs Häuser gekauft. Jedes Grundstück wurde mit dem Bagger umgepflügt. Dieses Mal wurden keine Kohlevorkommen gesucht, sondern tote Mädchen.“ (49:20–49:40)

³³ Das bürgerliche Illusionstheater ist durch eine „moralische Hochschätzung der Gefühle und ihres ‚authentischen‘ Ausdrucks“ gekennzeichnet. „Dass die Träne nicht lügt, wird zur moralischen Einsicht und zum ästhetischen Vergnügen.“ Stegemann: *Kritik des Theaters*, 174. Vgl. dazu auch: Möhrmann, Renate. „So muss ich weinen bitterlich“. *Zur Kulturgeschichte der Tränen*. Stuttgart: Kröner 2015. Die hier szenisch erfolgende Offenlegung des Prinzips der künstlichen Erzeugung von Tränen kann im Sinne einer zweifachen Wirklichkeitskritik verstanden werden: einmal als kritische Reflexion der szenischen Mittel, einmal als eingeforderte Materialisierung einer Emotion, der man erst dann glaubt, wenn man sie sehen kann.

³⁴ Nikitin, Boris. „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“. In: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit 2014, 12– 19, hier 17. Dort heißt es weiter: „Die Personen auf der Bühne, real präsent und sich selbst repräsentierend, [...] sind lebende Zeitgenossen. Darin gründet die Aktualität, die für das Dokumentarische charakteristisch ist. Zugleich werden sie, indem ihre Biographien zum Gegenstand der Repräsentation, der Wiederholung, gemacht werden, zum Bestandteil des Archivs. Ihre Identität wird zu Text. Sie sind somit zugleich lebend und potenziell tot. So werden sie, indem sie immer wieder die Bühne betreten, selbst zu Wiedergängern, zu lebenden Toten.“

lässt sich durch den bereits erwähnten Akt des Fingierens bzw. dessen kennzeichnende Triade von Selektion, Kombination und Selbstanzeige plausibilisieren: Nachdem ein Mädchen gefragt wurde, wovor es Angst habe, antwortet *Polly*: „Vor dem Sterben. Ich weiß nicht genau, warum. Und wenn ich mir vorstelle, dass meine Eltern tot wären... das kann ich mir nicht vorstellen.“ (10:30–10:50). Sie verfällt nach dieser Aussage in ein Schweigen, was den Erwachsenen dazu veranlasst, seine Frage zu modifizieren: *Peter*: „Stell Dir vor, du bist eine Mutter und Dein Kind stirbt. Was fühlst Du? Was fühlst Du? Polly, was fühlst Du?“ (10:54–11:23) Hierdurch ist sowohl das eigentliche Thema gesetzt als auch der formale Umgang mit diesem: Das fortgesetzte, die ungerührte und unverschämte Befragung durch den Erwachsenen durchdringende Schweigen des Kindes modelliert die Lücke und zeigt die Grenzen des Wissens als Unmöglichkeit einer (szenischen) Vergegenwärtigung.

So sind dann die Erzählungen von zwei weiteren Kindern, Maurice und Winne, die in ihrem Leben bereits mit dem Umstand ihrer eigenen Endlichkeit konfrontiert gewesen sind, als Entlastungshandlungen bzw. Kontrast zur Schwere des eben Angerissenen zu verstehen³⁵: Maurice erzählt davon, wie er, der schon im Mutterleib heftigen Husten hatte, der nach Aufforderung durch den Spielleiter sehr expressiv von ihm vorgespielt wird, per komplizierter Hausgeburt auf die Welt kam, während sein Vater – wie Maurice lakonisch und zur Freude des anwesenden Publikums anmerkt (es reagiert signifikant durch Lachen) – die Geburt verpasste, weil es ihm zu lange dauerte und er deshalb in der Küche Spaghetti aß. Winne berichtet, wie er als Säugling Gelbsucht hatte und unmittelbar nach der Geburt operiert werden musste; dieser Bericht wird, quasi als qualitative Steigerung mithilfe des Prinzips des Vormachens, durch das Entblößen des Bauches, der eine Narbe zeigt, beglaubigt.

³⁵ In diesem Zusammenhang ist das Agieren von Willem, einem zehnjährigen Jungen und jüngerem Bruder von Pepijn, zu nennen: Sein szenisches Handeln ist signifikant kindlich und steht in gewisser Differenz zu den Bühnenhandlungen der anderen Kinder. Motivisch wird er durch die Frage, was für ihn Freiheit bedeute, eingeführt: *Willem*: „Ich meine, ich bin ein bisschen frei, ich kann fast alles tun. Aber nur, wenn meine Eltern es mir erlauben. Also bin ich nicht wirklich frei.“ (08:14–08:29) Diesem Prinzip bleibt er in seinen szenischen Handlungen treu – er nutzt seine (durch das Einverständnis seiner Eltern legitimierte) Anwesenheit auf der Szene, um Sichtbarkeit in eigener Sache herzustellen und den Kontakt mit dem Publikum positiv zu gestalten. Auch wenn ihm durch den erwachsenen Spielleiter immer wieder die Beschränkungen der Freiheit im szenischen Spiel vermittelt werden, ist er der einzige, der den Anweisungen mit Widerworten begegnet, was ihm die Sympathie des Publikums einbringt (vgl. 42:20–46:19). Sein Spiel wird von seinem Bruder als „overacting“ bezeichnet, was letztlich nichts anderes ist als der Freiraum, den ein ungeregeltes Spiel (eines Kindes) bietet.

„Meine Mutter hat das gemacht“ (17:02) sagt darauf das verbliebene Mädchen, Rachel, das mit acht Jahren das jüngste Ensemblemitglied ist. Wie sich bei den Proben zu dieser Aufführung herausgestellt hat, war die als Kinderärztin arbeitende Mutter von Rachel an der Operation von Winne, der die Leber eines verstorbenen Säuglings implantiert bekommen hatte, beteiligt: „Ja, Rachels Mutter ist einer der Ärzte, die mein Leben gerettet haben“ (17:11). Das Mädchen wird vom Spielleiter gebeten, auf einem der Stühle Platz zu nehmen, und gefragt: „Warum willst Du auf der Bühne stehen?“ (17:43). Daraufhin wird eines der zentralen programmatischen Motive dieser Produktion (und eine implizite Selbstauskunft der Regie von Milo Rau) im nachfolgenden Dialog artikuliert:

Rachel: „Ich finde, dass jeder seinen Platz auf der Bühne haben sollte“. *Peter:* „Ok – und: Warum?“ *Rachel:* „Weil es sonst ungerecht ist.“ *Peter:* „Ja, aber Rachel, Theater ist nicht gerecht. Theater ist grausam. Würdest Du alles tun für das Theater?“ *Rachel:* „Solange es nicht illegal ist.“ (Teile des Publikums lachen.) (17:46–18:22)

Diese Anspielung auf das Artaud'sche Theatermodell des Theaters der Grausamkeit, also die geistige Haltung einer „Unerbittlichkeit und erbarmungslose[n] Notwendigkeit, [...] im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unabwendbarer Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre“³⁶, ist dabei vielleicht weniger relevant als deren faktische Konkretisierung auf der Szene: Genau dieses Mädchen verwandelt sich im dritten Stück in eine Figur, die einem von Dutroux eingesperrten Mädchen nachempfunden ist. Zu ihrem Gesamteindruck von der Aufführung befragt, wird Rachel gegen Ende sagen: „Ich hätte gern einiges anders gemacht. Aber weil alles wirklich passiert ist, war das nicht möglich.“ (1:26:10–1:26:20)

6.

Die grausame Unumkehrbarkeit der Geschehnisse, die in der sinnlichen Wahrnehmung und mentalen Verarbeitung der Zuschauer*innen faktisch wirksam werden, sind jedoch mehr deren Imagination als szenisch dargebotene Illusion;

³⁶ Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Berlin: Matthes & Seitz 2012, 110. Ein ähnlich ausgerichtetes Interesse an der Wirkungsästhetik des Theaters artikuliert Rau wie folgt: „Die große Frage lautet also: Wie kann Kunst uns Mitleid, Einfühlung, Verstehen im hermeneutischen Sinn lehren, und das heißt im Theater: in so realer Weise zeigen, dass wir als Zuschauer selbst in diesen Verstehensprozess hineingezogen werden.“ (Rau, Milo. „Zweite Vorlesung. Über das Erscheinen“. In: Milo Rau: *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus*. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Hg. Johannes Birkfeld. Berlin: Alexander Verlag 2019, 60–93, hier 86.)

so lässt sich für die gesamte Produktion konstatieren, dass die sichtbar werden-szenischen Praktiken weit davon entfernt sind, illusionsfördernd zu sein: Das Grundsetting ist dem *Gestus des Zeigens* von Brecht mehrfach verpflichtet und erinnert uns als Zuschauende³⁷ immer wieder daran, einem künstlich hergestellten und artifiziell hervorgebrachten Prozess ausgesetzt zu sein. Es verzichtet auf eine konkrete Lokalisierung per dekorativem Bühnenbild, die Spielsituationen sind dominant auf den Austausch von Rede und Gegenrede angelegt, und die fünf titelgebenden ‚Stücke‘, die als monologische Etüden im Verlauf der Aufführung von den Kindern gemeinsam mit dem Erwachsenen realisiert werden, sind als Filmsettings gekennzeichnet. Dadurch bekommen die Theaterbesucher*innen das Gefühl, bei einem öffentlich werdenden Film-Dreh dabei zu sein, dessen Bildern (und deren Appell um Evidenz) unmittelbar bei der Produktion im Entstehen zugeschaut werden kann. Zur suggerierten Offenheit dieses Vorgangs – so werden die Etüden jeweils durch das Einrichten des technischen Dispositivs der Filmaufzeichnung begonnen bzw. partiell unterbrochen und neu ausgerichtet – kommen eingestreute Verweise auf die diesen Vorgängen zugrunde liegenden Aushandlungen der Proben. Dieser Teil der Aufführung wird – nach einem *Fade-out* des letzten Stücks sowohl in der Projektion als auch auf der Szene – auf die Frage eines Kindes (*Elle Liza*: „Das war es?“) mit einem „Ja, das war es für heute. Hat es euch gefallen?“ (1:25:00–1:25:10) vom erwachsenen Spielleiter beendet und durch die Frage, ob es den Kindern denn gefallen habe, in den Status einer Probenreflexion überführt. Aus dieser ergeben sich freilich wieder Impulse, die den Epilog des Stückes anregen. So wird die letzte Szene, die unter dem hier bereits erwähnten Motiv „Was sind Wolken?“ das Begräbnis eines Opfers nachvollzieht, als „langweilig und zu klein“ bezeichnet, für ihr eigenes Ende haben die Kinder, die sich dazu äußern wollen (bzw. die das zu Beginn schon getan hatten), eine andere Fantasie: *Maurice*: „Wenn ich mal sterbe, soll meine Beerdigung ein Fest sein, ein schöner Tag mit viel leckerem Essen.“ (1:26:22–1:27:02)

Der einzige Erwachsene auf der Szene hat über die Gesamtdauer der Aufführung hinweg die Kontrolle über das Geschehen; als verlängerter Arm der Theaterregie Raus agiert er szenisch als Ordnungsinstanz und erinnert die Kinder immer wieder an disziplinierende Regelsets. Seine Involvierung in das Spiel geschieht aus der Perspektive des die Etüden inszenierenden Kameramannes,

³⁷ Dieser sattsam bekannte, der Brecht'schen Straßenszene entlehene Ansatz, in dem ein Augenzeuge einer anwesenden Menschenmenge den Hergang eines Unfalls demonstriert, macht die Zuschauer*innen zum Bestandteil einer „testimonialen Dramaturgie[]“. Vgl. Krämer, Sybille/Schmidt, Sibylle. „Zeugen in der Kunst. Einleitung“. In: *Zeugen in der Kunst*. Hg. Sybille Krämer, Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 7–17, hier 16.

durch dessen Perspektive das, was sich dann als Spiel (für das Auge der Kamera) ereignet, wirklich wird. In diesem Szenario

maßt sich Milo Rau nicht an, sich das Ungeheuerliche im Fall des Kindesmörders, diesem zutiefst Fremden und Unzugänglichen, aneignen zu wollen. Vielmehr schafft er in ‚Five Easy Pieces‘ durch die Geschichte von Marc Dutroux – wie er sagt, eine Art ‚Alibi, um [auch] über etwas Anderes zu sprechen‘, über Machtverhältnisse zwischen Erwachsenen und Kindern; darüber, was Theater bedeutet und wie es sich selbst reflektieren kann, und was mediale Mittel bewirken können. Und das macht er, indem er die Kinder einlädt, nicht nur ihre eigenen Gedanken und Vorstellungen einzubringen, sondern auch die Zurschaustellung selber szenisch zu thematisieren und und [sic!] die Verletzbarkeit des Leibes sichtbar zu machen.³⁸

7.

Darstellungspraktisch ist die Strategie des Reenactments dominant; mit dieser Form, die als spezifische Variante eines dokumentarisch ausgerichteten Theaters effektiv (und manipulativ³⁹) die Ebenen des Faktischen und des Fiktionalen aufeinander zu beziehen weiß, operieren seit einigen Jahren die Theaterarbeiten des IIPM um Milo Rau. Er, der oftmals als „Reenactment-Spezialist“⁴⁰ bezeichnet wird, beschreibt diese Strategie erstens als die Herstellung von Situationen, die

keine toten Abbilder oder Reproduktionen sind, wie es das platonische Vorurteil will, sondern szenische Entscheidungszusammenhänge, die politischen und, was durchaus widersprüchlich wirken mag, durchaus auch utopischen Gehalt haben können. Und zweitens, dass Reenactments wie Walter Benjamins Engel der Geschichte in die Vergangenheit schauen, nach rückwärts, auf Ereignisse, die auf seltsam untote Weise wirksam geblieben sind, nicht verarbeitet wurden, wie man so sagt. Was bei einem Reenactment zählt, ist der Akt der Vergegenwärtigung, die Herstellung einer solchen, im besten Sinn: revisionistischen Situation. Das historische Wissen, das dabei herauspringt, ist nur Mehrwert.⁴¹

³⁸ Westphal: „Kids on stage“, 283–284.

³⁹ „Jeder Wirklichkeits-Bericht reproduziert seine eigenen Prämissen. Prämissen und Normen sind kollektiv anerkannte Fiktionen, die in ihrer Wiederholung die Illusion von Wirklichkeit erzeugen. Gerade dann, wenn das dokumentarische Theater Wirklichkeit darzustellen behauptet, muss es, mehr noch als das fiktionale Theater, bei dem der fiktive Charakter des Gezeigten und Gesagten stets offengelegt ist, als eine radikale Form des Illusionstheaters betrachtet werden.“ (Nikitin: „Der unzuverlässige Zeuge“, 14.)

⁴⁰ Vgl. dazu den Eintrag *Reenactment (1)* in: Rau, Milo/Bossart, Rolf. *Wiederholung und Ekstase*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2017, 161–165, hier 161.

⁴¹ Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, 163. Die angesprochenen „szenische[n] Entscheidungszusammenhänge“ unterscheiden sich signifikant von dem, was Jacques Rancière als Problem des ästhetischen Regimes der Künste aufgezeigt hat: Dieses „identifiziert die Kunst als Kunst

Demnach geht es ihm in seinen Reenactments weniger um eine Rekonstruktion realer Geschehnisse, die sich faktisch an Dokumenten orientiert, sondern um einen nicht behandelten Überschuss, da, folgt man den Überlegungen Stefan Hölschers, „Ereignisse mehr sind als das, was sich von ihnen in einem diskursiven Rahmen zeigt.“ Vielmehr verweisen sie auf etwas, „das zwar festgehalten und in bestimmte Macht- und Wissensnetze eingespannt wurde, durch sein Reenactment jedoch aufgebrochen wird.“⁴² Hölscher entwirft mit Bezug auf den Ereignisbegriff von Michel Foucault ein Reenactment-Konzept, das in dessen Wissenskonzeption einer geregelten Diskurspraxis, „in deren Rahmen ein ‚ungehemmtes Wuchern‘ der Aussagen begrenzt wird“, Letzteres integriert:

Auf genau dieses ungehemmte Wuchern und auf ein damit zusammenhängendes Nicht-Wissen jedoch zielt das hier vorgeschlagene Reenactment-Konzept, wobei die *Kritik* des Reenactment sich, ganz kantianisch, auf die *Grenzen* der Macht und des Wissens richtet, also auf die Frage, was am Ereignis verschütt gegangen ist, als es zur Tatsache wurde, was abgewaschen wurde bzw. was am Ereignis innerhalb eines Dokuments fortwirkt, ohne selbst dokumentiert worden zu sein.⁴³

Mir scheint dieser Ansatz deswegen auf die hier behandelte Produktion übertragbar, weil im Kontext der Aufführung nicht nur das „Unangemessene unangemessen und das Unstimmige unstimmig“⁴⁴ bleiben musste, sondern auch die damit verbundene „ästhetische Anschmiegung an diejenigen Seiten des Ereignisses geht, die nur in der Diffusion und Streuung erfahrbar werden und dadurch, dass sich das Subjekt einem unbestimmten Objekt gegenüber öffnet.“⁴⁵ Bedingt durch diese Unbestimmtheit, die man sowohl als Phantasma, manipulierende Übergriffigkeit oder latente Gewalt eines moralischen Vakuums erfahren kann,

und befreit diese Kunst von jeder spezifischen Regel und Hierarchie der Gegenstände, Gattungen und Künste. Auf diese Weise wird jedoch die Grenze der *mimesis* gesprengt, die die künstlerischen von den übrigen Tätigkeitsformen und die Regeln der Kunst von den sozialen Beschäftigungen trennte. Das ästhetische Regime der Künste bestätigt die absolute Besonderheit der Kunst und zerstört zugleich jedes pragmatische Kriterium dieser Besonderheit.“ (Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. Maria Muhle. Berlin: b_books 2008, 40.)

⁴² Hölscher, Stefan. „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“. In: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Hg. Olivia Ebert u. a. Bielefeld: transcript 2018, 523–531, hier 524.

⁴³ Hölscher: „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“, 526.

⁴⁴ Hölscher: „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“, 530.

⁴⁵ Hölscher: „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“, 531.

lassen sich dann auch die vehementen Einsprüche bzw. das Unbehagen gegen die bereits angesprochene dritte Etüde mit dem Titel „Versuch über die Unterwerfung“ (53:34–1:04:00) erklären: Diese Szene, in der das acht Jahre alte Mädchen Rachel sich in eine Opfer-Figur verwandelt bzw. durch das formale Setting – die insistierenden Ansagen des Erwachsenen und den Umstand, es mit einer unerbittlich sich selbst hervorbringenden Theatersituation zu tun zu haben – zu einem Entführungsoffer zugerichtet wird, hat der Produktion eine Reihe von zensorischen Aufführungsmodifikationen (und auch Aufführungsverbote) eingebracht. Sie wurde auch im Rahmen des diesen Text initiiierenden Kurzvortrags im Kontext der in diesem Band dokumentierten Tagung genutzt – und sorgte im Nachgespräch für einigen Protest.⁴⁶

8.

Bezeichnenderweise bzw. paradox: Dieses mittlere Element der insgesamt fünf Teile ist das einzige, in dem kein Reenactment von bereits vorher angefertigtem Videomaterial stattfindet, sondern ein Video bei der szenischen Filmproduktion selbst produziert wird. Dazu wird eine Art Matratzenlager als Dekorationsteil in die Mitte der Bühne geschoben, um das sich die anderen Kinder – z. T. mit den Utensilien der Filmproduktion wie Tonangel und Klappe ausgerüstet – platzieren.

⁴⁶ Kristof Blom, künstlerischer Leiter von CAMPO, bezeichnet diese behördlichen Eingriffe als „Einmischungen, denen wir wohlüberlegt – wenn auch widerwillig – nachgegeben haben.“ (Blom, Kristof. „Theater ist nicht fair, Rachel, Theater ist grausam.“ In: Milo Rau: *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 15.) Auszüge aus den Reaktionen auf die inkriminierte Passage, die bei mehreren Aufführungen zu Genehmigungsproblemen geführt hat (vgl. dazu auch Westphal: „Kids on stage“, 292–293) findet man ebendort. Die Diskussion nach dem Vortrag rekapitulierte in Grundzügen die antagonistischen Haltungen der Debatte bzw. betonte mehrfach den Umstand, dass man mit Kindern so nicht umgehen dürfe. Zur (sicher überflüssigen) Entlastung von Milo Rau sei folgende Aussage von ihm angefügt: „George Orwell erzählt in einer Reportage von einem zu Tode Verurteilten, der auf dem Weg zur Hinrichtung zum Schafott einer Pfütze ausweicht. Denn der Körper des Menschen kann den Tod nicht verstehen. Es gibt keinen schuldigen und auch keinen heiligen Körper – es gibt nur einen lebendigen, einen alltäglichen Körper. Als ich von meiner letzten Recherche-Reise in den Nahen Osten zurückkam, war ich mit meinen beiden Töchtern im Kölner Stadtwald unterwegs. Eine von ihnen wollte ins Unterholz rennen, da schnellte mein Arm vor und hielt sie zurück, so wie man es im Irak in den eroberten Städten tut: abseits der Wege liegen die Sprengfallen des IS. Angst lähmte mich, und für eine Sekunde wusste ich nicht, wo ich war. Aber nur für eine Sekunde, denn dann erlöste mich das Lachen meiner Tochter.“ (Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, 104.)

Dieser Umbau im Halbdunkel dauert relativ lange, sodass in ihm die Aussagen der letzten Minuten, also des Übergangs vom zweiten auf den dritten Teil, nachhallen können, in denen das Geschehen im behaupteten Keller subtil angebahnt wurde:

Peter: „Rachel, würdest Du auf der Bühne einen anderen Schauspieler küssen?“ *Rachel:* „Küssen?“ (sie deutet mit dem Zeigefinger abwechselnd auf sich und Peter, der keine Regung zeigt), „Du und ich? Jetzt?“ (Sie schüttelt den Kopf.) (52:10–52:27)⁴⁷

Welcher Status einem Kuss auf der Bühne generell zukommt, wird zu einer ernsthaften, schauspieltheoretischen Frage:

Peter: „Und Du, Polly, würdest Du auf der Bühne küssen?“ *Polly:* „Wenn es für das Stück nötig ist, ja. Ein Schauspieler spielt ja nicht für sich selbst. Er spielt für das Publikum. Er denkt nicht an sein eigenes Vergnügen, sondern nur an das des Publikums. [...] Aber wenn ich jemanden küsse, ist das dann Polly, die küsst, oder die Figur, die küsst?“ (52:30–53:16)

Mit dem Echo dieser Worte, die als weitere Variation des Zeigegestus verstanden werden kann, da diese Aussagen nochmals darauf hinweisen, dass die szenische Dopplung der Anwesenden von Persona und Figur zum konstituierenden Moment des Theaters gehört (und die Figur in der bürgerlichen Theater-Konvention dabei die Oberhand behält, denn diese entsteht durch den Kontakt und den Austausch mit dem Publikum), müsste eigentlich hinlänglich klar gemacht worden sein, dass die sich anschließende Verwandlung von Rachel ein Spiel – und damit Fiktion – ist. Denn in dieser Szene zeigen sich die Ebenen des Fingierens überdeutlich: Die per Selektion erfolgende Weltzuwendung des Autors Rau ist ein Brief eines eingekerkerten Mädchens an dessen Eltern, also ein vermeintliches Dokument, dessen authentischer Status – und das scheint mir sehr wichtig – jedoch ungeklärt bleibt. Durch den Transfer eines Textes, der (vermeintlich) im Keller des Kindermörders entstanden ist, in die Künstlichkeit einer sich selbst anzeigenden Filmaufnahme, die das Mädchen szenisch nicht konfrontativ, sondern um 90° gedreht dem Zuschauer als Profil darbietet – aber auf der Leinwand wiederum ein

⁴⁷ Primavesi hat diese Passage etwas anders wahrgenommen bzw. imaginiert etwas Anderes: „Der offen ausgeübte Nachdruck des Schauspielers, der Rachel schon zuvor gefragt hatte, ob sie ihn auf der Bühne küssen würde, scheint die Gewalt von Dutroux zu reproduzieren.“ (Primavesi, Patrick. „Kritisches Durchspielen. Spiel und Kritik in Milo Raus Five Easy Pieces“. In: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Hg. Olivia Ebert u. a. Bielefeld: transcript 2018, 231–239, hier 237.) Ich würde die suggestive Frage des erwachsenen Spielleiters anders interpretieren, da sie erst durch das Kind auf ihn gerichtet und personalisiert wird; das Thema des Küssens ist durch die Anderen eingeführt (und als „gruselig“ markiert) worden (vor allem das Küssen durch die eigenen Eltern).

Close-up eines Kindergesichts zeigt⁴⁸ – wird ein Raum des Imaginären eröffnet: Wir wissen nicht, wir können (und wollen) es nicht wissen, was im Keller von Marc Dutroux vorgegangen ist, und auch diese Szene (und ihre ausgelösten Bilder) helfen nicht wirklich weiter.

9.

Daher würde ich die Wirkungsabsicht dieses Arrangements (und der gesamten Produktion) weniger auf das beziehen wollen, was Patrick Primavesi im Rekurs auf Jacques Rancières Überlegungen zu *Das Unvernehmen* als eine „Strategie zeitgenössischer Theaterproduktionen mit dem Anliegen, gerade denjenigen, die sonst keine Stimme haben, Gelegenheit zu einem authentischen Protest zu geben“⁴⁹, bezeichnet. Der Bezug zu Rancière scheint mir vielmehr in der Verquickung von dem zu liegen, was von ihm in seinem Aufsatz „Gibt es eine politische Philosophie?“⁵⁰ als ‚Polizei‘ und ‚Politik‘ bezeichnet wurde: Ersteres bezeichnet für ihn

eine Körperordnung, von der die Einteilungen zwischen den Weisen des Handelns, des Seins und des Redens definiert werden, eine Ordnung, durch die diesen bestimmten Körpern mittels ihren Namens diese bestimmte Stellen und Aufgaben zugewiesen werden. Es handelt sich um eine Ordnung des Sichtbaren, die bewirkt, daß diese bestimmte Tätigkeit sichtbar ist und jene nicht, daß dieses Wort als Teil des Diskurses, jenes aber als Lärm vernommen wird. [...] Die Polizei stellt also nicht einfach eine ‚Disziplinierung‘ der Körper dar; es handelt sich vielmehr um die Regel ihres Erscheinens, um die Konfiguration von Besetzungen und von sinnlichen Qualitäten der Räume, auf die diese Besetzungen distribuiert sind.⁵¹

Da, wie auch Primavesi konstatiert, die Produktion von *Five Easy Pieces* sich eben nicht damit begnügt, dem aus Erwachsenen bestehenden Publikum die verstörende Thematik „durch die Mechanik eines stellvertretenden Rollenspiels mit emo-

⁴⁸ Laut *Lexikon der Psychologie* versteht man unter dem ‚Kindchenschema‘ ein „angeborenes Verhalten, das ein Auslöseschema braucht [...]. Physiognomie, Mimik und Gestik eines Kleinkindes rufen bei Erwachsenen ein Beschützerverhalten hervor, auch wenn das Kind nicht verwandt [sic!] ist.“ (o. V. „Kindchenschema“. In: *Lexikon der Psychologie*. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/kindchenschema/7732> (05.08.2020)). Die Hilflosigkeit bzw. das Versagen von Schutz, das den entführten (und ermordeten) Kindern wiederfuhr, führt jedoch weniger zu der Frage, ob die „Bühne selbst Schamgrenzen usw. überschreiten kann“ (Westphal: „Kids on stage“, 293), sondern ob wir als Zuschauer*innen damit umgehen können.

⁴⁹ Primavesi: „Kritisches Durchspielen“, 237.

⁵⁰ Rancière, Jacques. „Gibt es eine politische Philosophie?“ In: *Politik der Wahrheit*. Hg. Rado Riha. Wien: Turia+Kant 1997, 64–93.

⁵¹ Rancière: „Gibt es eine politische Philosophie?“, 65–66 (Rechtschreibung des Originals).

tionalem Gerührtsein (durch das ‚Opfer‘) und Abscheu (gegen den ‚Täter‘) zu bewältigen und sich selbst aus der Verantwortung zu stehlen“⁵², sondern die Produktion diese polizeilich geprägte Rezeptionshaltung (bzw. -erwartung) durch die Offenlegung des verwendeten szenischen Mechanismus durchkreuzt, wird „das Spiel der Inszenierung als kritische Praxis“⁵³ wirksam. Und zwar im Sinne dessen, was Rancière als Politik bezeichnet:

Als Politisches werde ich hier eine Tätigkeit bezeichnen, von der diese Distribution in Frage gestellt und auf ihre Kontingenz, auf die Abwesenheit ihres Grundes zurückgeführt wird. Als politisch kann jene Tätigkeit bezeichnet werden, die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anderswohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen läßt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die das als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm vernommen wurde. Politisches ist also die Benennung jener Tätigkeit, von der die Ordnung der auf Stellen, Funktionen und Mächte verteilten Körper durch das Einbringen einer Voraussetzung, die dieser Ordnung vollkommen äußerlich ist, aufgehoben wird: Der Voraussetzung von der Gleichheit eines jeden sprechenden Wesens mit einem jeden anderen sprechenden Wesen.⁵⁴

Indem die Kinder durch den Text und dessen inszenatorische Konfektion dazu gebracht wurden, selbst Teil eines sich selbst befragenden theatralen Mechanismus zu werden, in dem sie durch im Verlauf der Aufführung signifikant oft auftretende direkte Adressierungen an die anwesenden Zuschauer*innen einen Raum der Gleichheit herstellen und diesen nutzen, um gleichberechtigt sich über das polizeiliche Gebot der Erwartungen, was die Szene zeigen darf und was nicht⁵⁵, hinwegzusetzen, wird der wahrnehmbare Vorgang zum Akt der Emanzipation und deutet damit sein politisches Potenzial an:

Die Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Öffentlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören.⁵⁶

⁵² Primavesi: „Kritisches Durchspielen“, 237.

⁵³ Primavesi: „Kritisches Durchspielen“, 238.

⁵⁴ Rancière: „Gibt es eine politische Philosophie?“, 66–67.

⁵⁵ „Anstatt zu sagen, daß die Polizei keine Gleichheit zulässt, werden wir vielmehr sagen, daß jede Polizei der Gleichheit Unrecht tut. Dieses Unrechte ist also das, was die Orte des Politischen bestimmt, die Orte der Begegnung zwischen beiden Prozessen.“ Rancière: „Gibt es eine politische Philosophie?“, 70.

⁵⁶ Rancière, Jacques. *Der emanzipierte Zuschauer*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2008, 23. Die Grundlegung seines Gedankens zur Emanzipation leistet Rancière in: Rancière, Jacques. *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007. Es muss offen bleiben, ob die Korrespondenz der *Five Easy Pieces* und der *Fünf Lektionen* nur Zufall ist.

„Die Wahrheit lässt sich nicht sagen. Sie ist eins und die Sprache zerstückelt, sie ist notwendig und die Sprachen sind willkürlich.“⁵⁷ Aber vielleicht lässt sich das, was als wahr erscheinen soll, durch spielende Körper (Kinderkörper inklusive) erahnen – man muss es nur darauf ankommen lassen.

Filmografie

CHE COSA SONO LE NUVOLE? Reg. Pier Paolo Pasolini. Euro International Films 1968.

Literatur

- Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Berlin: Matthes & Seitz 2012.
- Bläske, Stefan. „Wie Marionettentheater. Über Proben, Wiederholung und Zensur“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces / Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 74–89.
- Blom, Kristof. „Theater ist nicht fair, Rachel, Theater ist grausam“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces / Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 14–17.
- Birkenhauer, Theresia. „Fiktion“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, 107–109.
- Birkenhauer, Theresia. *Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache*. Hg. Barbara Hahn, Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 2008.
- Gronau, Barbara: „Das Versprechen des Realen. Vorstellungen von Wirklichkeit im Theater des 20. Jahrhunderts“. In: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit 2014, 126–134.
- Gronemeyer, Nicole/Stegemann, Bernd (Hg.). *Lob des Realismus. Die Debatte*. Berlin: Theater der Zeit 2017.
- Hölscher, Stefan. „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“. In: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Hg. Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund. Bielefeld: transcript 2018, 523–531.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Krämer, Sybille/Schmidt, Sibylle. „Zeugen in der Kunst. Einleitung“. In: *Zeugen in der Kunst*. Hg. Sybille Krämer, Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 7–17.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.
- Metzger, Stephanie. *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2010.
- Möhrmann, Renate. *„So muss ich weinen bitterlich“. Zur Kulturgeschichte der Tränen*. Stuttgart: Kröner 2015.

57 Rancière: *Der unwissende Lehrmeister*, 76.

- Nikitin, Boris. „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“. In: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit 2014, 12–19.
- Nikitin, Boris. „Unzuverlässige Zeugen und Coming-Outs“. In: *Zeugen in der Kunst*. Hg. Sybille Krämer, Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 227–237.
- Nikitin, Boris/Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (Hg.). *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2014.
- o. V. „Kindchenschema“. In: *Lexikon der Psychologie*. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/kindchenschema/7732> (05.08.2020).
- Primavesi, Patrick. „Versuchsanordnungen. Vier Inszenierungen aus dem Genter Labor (Josse De Pauw, Tim Etchells, Gob Squad, Philippe Quesne)“. In: *Stop teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Hg. Patrick Primavesi, Jan Deck. Bielefeld: transcript 2014, 157–186.
- Primavesi, Patrick. „Kritisches Durchspielen. Spiel und Kritik in Milo Raus ‚Five Easy Pieces‘“. In: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Hg. Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund. Bielefeld: transcript 2018, 231–239.
- Rancière, Jacques. „Gibt es eine politische Philosophie?“ In: *Politik der Wahrheit*. Hg. Rado Riha. Wien: Turia+Kant 1997, 64–93.
- Rancière, Jacques. *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007.
- Rancière, Jacques. *Der emanzipierte Zuschauer*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2008.
- Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. Maria Muhle. Berlin: b_books 2008.
- Rau, Milo. *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*. Zürich/Berlin: Kein & Aber 2013.
- Rau, Milo. „Die Dinge noch einmal lernen“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces / Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 8–12.
- Rau, Milo. „„Das ist der Realismus, den ich meine.“ – Milo Rau im Gespräch mit Sylvia Botella über ‚Five Easy Pieces‘“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces / Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 92–97.
- Rau, Milo. „Zweite Vorlesung. Über das Erscheinen“. In: Milo Rau: *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*. Hg. Johannes Birkfeld. Berlin: Alexander Verlag 2019, 60–93.
- Rau, Milo/Bossart, Rolf. *Wiederholung und Ekstase*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2017.
- Roselt, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink 2008.
- Stegemann, Bernd. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit 2013.
- Stegemann, Bernd. „Nur noch Schau-Spieler“. In: *Die Zeit* vom 24.04.2014, 48.
- Stegemann, Bernd. *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015.
- Westphal, Kristin. „Kids on stage. Über den zur Schau gestellten Körper im Theater mit Kindern für Erwachsene“. In: *Leib – Leiblichkeit – Embodiment. Pädagogische Perspektiven auf eine Phänomenologie des Leibes*. Hg. Malte Brinkmann, Johannes Türistig, Martin Weber-Spanknebel. Wiesbaden: Springer 2019, 279–299.
- Wulf, Christoph. *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld: transcript 2014.
- Žižek, Slavoj. „Jenseits des Fort-Da-Prinzips“. In: *der Freitag* vom 24.05.2002. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/jenseits-des-fort-da-prinzips> (05.08.2020).



Teil III: Narrative und interaktive Verfahren

Thomas Wegmann

In weiter Ferne wohl dagewesen. Interviews als Fiktionen des Wirklichen

Die „Beschäftigung mit dem Dokumentarischen“, so ein einschlägiger Befund in der Medienwissenschaft,

sieht sich mit der Frage konfrontiert, wie sich unterschiedliche Akte der Beglaubigung und Bezeugung und des Beweisens, des Registrierens und Zertifizierens, letztendlich der Herstellung von Wahrheit jeweils medienspezifisch ausprägen und welche Gesten und Einsätze des Dokumentarischen die dokumentierte Wahrheit zugleich auch irritieren oder unterlaufen.¹

Dabei, so scheint es, könnten dokumentarische und fiktionale Verfahren unterschiedlicher kaum sein: Diese erfinden, was es nicht gibt, jene bemühen sich zu bezeugen, was es gibt oder gegeben hat. Eine solche Unterscheidung scheint zunächst unterkomplex. Doch spätestens seit Niklas Luhmann weiß man, dass sich komplexe Gesellschaften auf der Basis schlichter Binarismen wie „schön/nicht-schön“ oder „machtvoll/machtlos“ funktional ausdifferenzieren. Binäre Differenzen wie Fiktion und Fakt wiederum können gleichermaßen zur Orientierung wie zur Desorientierung beitragen, weil ihr Verhältnis ständig neu justiert und aktualisiert wird – und das seit der Antike. So hat Aristoteles bekanntlich im neunten Kapitel seiner *Poetik* die literarische Fiktion als Residuum von Dichtung bestimmt, da diese das Mögliche darstelle, während die Historiografie tatsächlich Geschehenes berichte.² Doch während mittlerweile die unter dem Begriff ‚Mythos‘ subsumierten Erzählungen von Göttern, Heroen und Ursprüngen als weitgehend erfunden erachtet werden, standen sie in der Antike auf Seiten des wirklich Geschehenen – meistens jedenfalls. Denn der Geograph Eratosthenes vertrat schon damals die Ansicht, dass man erst dann herausfinden könne, wo genau Odysseus herumgeirrt sei, wenn man den Riemer gefunden habe, der den Sack der Winde nähte, der Odysseus die Heimfahrt ermöglichen sollte. Das wiederum muss wohl

1 Balke, Friedrich/Fahle, Oliver. „Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11. *Dokument und Dokumentarisches* (2/2014), 10–17, hier 11–12. <https://doi.org/10.25969/mediarep/1189> (21.06.2020).

2 Nach Aristoteles gilt, „daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Aristoteles. *Poetik*. Ü. u. hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994, 29).

ironisch verstanden werden, denn für Eratosthenes war die gesamte Irrfahrt als Fiktion anzusehen und der Versuch, der *Odyssee* richtige geographische Informationen zu entnehmen, von vornherein zum Scheitern verurteilt.³ Das wiederum sah der 2011 verstorbene Literatur- und Medienwissenschaftler Friedrich Kittler ganz anders: Er unternahm 2004 mit einem kleinen Team eine Forschungsreise zu der angeblich historischen Sireneninsel Gallo Lungo südlich von Neapel, um empirisch und experimentell Odysseus (oder Homer?) als „den größten Lügner Griechenlands“ zu entlarven.⁴ Denn Odysseus, so Kittler, konnte den Sirenen, vor deren Lockruf er gewarnt war, in Wahrheit gar nicht entkommen, sondern musste vielmehr am Ufer gelandet sein. Entsprechend sollte empirisch nachgewiesen werden, dass der Gesang der Sirenen vom Schiff aus zwar zu vernehmen, nicht aber zu verstehen war und ist. Den in der *Odyssee* wiedergegebenen Wortlaut des Sirengesangs, so die Beweisführung, kann der Held also vom Schiff gar nicht vernommen haben, dazu musste er an Land gegangen sein. Und genau das wollte Kittler nach fast drei Jahrtausenden nun stichhaltig bewiesen haben.

1 Das Interview als Epitext

Doch bevor dieser Beitrag nun selbst wie weiland Odysseus zwischen Eratosthenes und Kittler, fiktiver und faktischer Reise herumirrt, soll er seinem eigentlichen Thema zugeführt werden: den modernen und vermeintlich alles andere als antiken Interviews. Bei einem Interview handelt es sich zunächst um ein journalistisches Format, das – in der Regel und in welchem Medium auch immer – ein tatsächlich stattgefundenes Gespräch dokumentiert.

Der englische Begriff *interview* meint wie der französische *entrevue*, von dem er sich ableitet, zunächst schlicht ein Zusammentreffen von Personen. Im heute gebräuchlichen engeren Sinn bezeichnet Interview ein im Rahmen einer solchen Begegnung – zum Zweck der späteren [oder gleichzeitigen] Veröffentlichung – geführtes Gespräch. Diese „Primärsituation“ des Gesprächs lässt sich unterscheiden von der „Sekundärsituation“, in der dieses Gespräch, sei es redaktionell aufbereitet oder live, an ein Publikum verbreitet wird.⁵

³ Vgl. dazu Feddern, Stefan. *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, 1.

⁴ Vgl. dazu Kittler, Friedrich. *MUSEN, NYMPHEN UND SIRENEN*. Hörspiel. Köln: supposé 2005. Außerdem: Aguigah, René. „Wanderer, kommst du nach Treptow“. In: *Cicero. Magazin für politische Kultur* vom 26.08.2009. <https://www.cicero.de/kultur/wanderer-kommst-du-nach-treptow/44429> (25.08.2021).

⁵ Ruchartz, Jens. „Interview“. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. Natalie Binczek, Till Dembeck, Jörgen Schäfer. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, 528–533, hier 528.

Gattungstheoretisch lassen sich Interviews als Paratexte bezeichnen, und das gilt nicht nur für Interviews mit Schriftsteller*innen, sondern generell für Interviews mit Künstler*innen im weitesten Sinne, also auch mit Schauspieler*innen, Modeschöpfer*innen oder Schlagersänger*innen.⁶ In diesem Zusammenhang fungiert das Interview als Epitext, als Mitteilung des Autors, Künstlers oder Prominenten, der sich letztlich nicht an den Interviewer, sondern an das anonyme Publikum wendet, um dessen Aufmerksamkeit auf das eigene Werk und die eigene Person zu fokussieren. Interviewt werden gemeinhin auch nur solche Persönlichkeiten, die bereits über einen gewissen Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit verfügen. Streng genommen ist der Paratext damit nicht Bestandteil des Werks, worin auch immer es besteht, sondern figuriert als Beiwerk, das indes ein Werk erst zum Werk macht. Interviews oszillieren nicht nur zwischen Werk und Beiwerk, sondern auch zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, weswegen das Interview zu Recht als Element einer literarischen Präsenzkultur mit ihrem Interesse an Ereignis und Performanz untersucht wird.⁷ Dass dem gedruckten Text Gesprochenes zugrunde liegt, suggeriert am Ende jene Wendung, mit der die meisten Zeitungsinterviews schließen und die als Memento des Mündlichen fungiert: „Frau/Herr X, wir danken Ihnen für das Gespräch!“ Damit bekräftigt ein Interview, auf der realen Begegnung zweier realer Gesprächspartner*innen zu basieren – es sei denn, es wird explizit als fiktional ausgewiesen, wie etwa Wolf Haas’ Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*⁸, der einzig aus einem Interview zweier Figuren, nämlich einem Wolf Haas und einer Literaturbeilage, besteht, und so einem vermeintlichen Paratext Werk- und einer faktualen Textsorte Fiktionscharakter verleiht. Reale Interviews implizieren dagegen eine doppelte Autorschaft: die des Interviewers wie die des Interviewten, und sind „zweimal, nämlich bei der Aufzeichnung und bei der Veröffentlichung, an die Möglichkeiten und die Konventionen eines Mediums gebunden“⁹. Dabei wird nicht nur häufig über Texte geredet, es entsteht auch durch

6 Ich stütze mich im Folgenden zum Teil auf Überlegungen, die ich bereits in früheren Aufsätzen ausgeführt habe. Vgl. Wegmann, Thomas. „Es stimmt ja immer zugleich alles und nichts‘: Zur Theorie des Autors und zum Tod als Gegenstand in Interviews: Müller, Bernhard, Derrida“. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 91 (1/2016), 7–24; Wegmann, Thomas. „Die Masken des Authentischen. Krachts Interviews als Szenen auktorialer Epitexte“. In: *TEXT + KRITIK* 216. *Christian Kracht* (2017), 75–85.

7 Vgl. dazu auch Birnstiel, Klaus. „Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, 63–80.

8 Haas, Wolf. *Das Wetter vor 15 Jahren*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.

9 Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard. „Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, 9–25, hier 12.

Transkription und Publikation ein neuer Text, der in bestimmten Fällen als eigenständige Kunstform gelesen werden kann.

Entsprechend markieren Gespräche nicht nur eine Form mündlicher Alltagskommunikation, sondern auch ein literarisches Genre: Bei Totengesprächen beispielsweise handelt es sich um eine Sonderform des Dialogs, als deren Begründer der syrische Autor Lukianos aus Samosata gilt. Seine insgesamt 30 Totengespräche sind

kurze, meist burlesk-komische Gesprächsszenen an den verschiedenen Schauplätzen der antiken Unterwelt oder bei der Überfahrt über den Styx (10. T.), in denen in der Regel zwei oder drei Personen auftreten.¹⁰

Als dokumentarisch im strengen Sinne können diese Dialoge ebenso wenig gelten wie Christoph Martin Wielands *Dialoge im Elysium* (1780) und *Neue Göttergespräche* (1791) oder Hugo von Hofmannsthal schon in ihrer Gattungsbezeichnung eindeutige Fiktionssignale sendende ‚Erfundene Gespräche‘. Und auch das verschriftlichte Interview mag gemeinhin als faktualer Text rezipiert werden, wird aber seit seiner Genese im 19. Jahrhundert auch als fiktionale Erzählform genutzt, und zwar innerhalb wie außerhalb literarischer Texte. Julius Stettenheim etwa veröffentlicht schon in den 1870er Jahren ausgedachte Zeitschrifteninterviews mit Bismarck, Richard Wagner und anderen, darunter auch fiktive Figuren.¹¹ Hans Erich Nossack lässt in seiner 1948 publizierten Erzählung *Interview mit dem Tode* den Ich-Erzähler und Schriftsteller N. [!] den Tod selbst in seiner Wohnung aufsuchen und in ein Gespräch verwickeln.

Schon diese wenigen Beispiele zeigen, wie schmal der Grat zwischen Dokumentation und Fiktion bei Interviews und Gesprächen sein kann. Auf ähnliche Weise interferieren in ihnen zudem auch Präsenz und Absenz, Oralität und Literalität, zumindest wenn es sich um Gespräche in Schriftform handelt. Genauer erläutern lassen sich diese Interferenzen an einem Interview, das André Müller

¹⁰ Schelle, Hansjörg. „Totengespräch“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4. Hg. Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr. 2. Auflage. Berlin/New York: De Gruyter 1984, 475–513, hier 475. Dort auch weitere detaillierte Hinweise zur Geschichte der Gattung. Vgl. auch Jaumann, Herbert. „Totengespräch“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. Jan Dirk Müller. 3. Auflage. Berlin/New York: De Gruyter 2003, 652–655; Krapinger, Gernot. „Totengespräch“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Hg. Gert Ueding. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011, Sp. 1308–1316.

¹¹ Vgl. dazu Meyer-Sickendiek, Burkhard. „Vom ‚Interviewer‘ zur Elfriede Ritter: Das literarische Interview in der deutsch-jüdischen Moderne“. In: *Inszenierte Authentizität. Das Interview in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, 345–360, hier 348.

1987 mit Heiner Müller geführt und *Die Zeit* anschließend gedruckt hat. Darin findet sich folgende Passage:

Stimmt es, daß Sie Ihre tote Frau ausgraben wollten, um ihre Knochen fühlen zu können?

Müller: Das habe ich in einem Gedicht geschrieben.

Sie haben auch in einem Interview darüber gesprochen.

Müller: Das war gelogen.

Warum sagen Sie so selten die Wahrheit?

Müller: Weil man zur Wahrheit die meiste Phantasie braucht. Ich bin ja kein Dokumentarist. Was ich schreibe, ist immer Dichtung und Wahrheit, eine Mischung aus Dokument und Fiktion. Ich erlebe etwas und bringe es auf eine poetische Formel, um eine Distanz zu schaffen. Wenn ich das später lese, ist es für mich wie der Text eines Toten.¹²

In dieser kurzen Passage kommt u. a. der Unterschied zwischen dem ästhetischen Spiel eines Gedichts und der vermeintlich faktualen Textsorte ‚Interview‘ zur Sprache, in der für gewöhnlich eine real existierende Person Rede und Antwort steht und dabei zumindest kein falsches Zeugnis ablegt: Interviews mit Schriftsteller*innen wirken ‚echter‘ als ihre anderen Texte,

weil sie im Widerstreit zwischen Kunst und Leben auf der Seite des Lebens stehen, weil sie durch eine exklusive und auch körperliche Intimität dem Dichter so nahe rücken, wie es in Texten nur möglich ist – man spürt gleichsam den Atemhauch des Sprechenden.¹³

Diesen *pact of authenticity* dekonstruiert Müller, indem er bekennt, auch im Interview schon gelogen zu haben – und damit zumindest die Möglichkeit einräumt, dass selbst diese Aussage falsch sein könnte.¹⁴ An anderer Stelle, aber mit ähnlichem Tenor sagte er, „daß man in Gesprächen leichtfertiger formulieren kann, als wenn man schreibt. Man ist ja nicht so sehr in die Pflicht genommen. Man kann am nächsten Tag das Gegenteil sagen.“¹⁵ Auch ein Interviewter kann sich also in jene Rolle begeben, die in der Narratologie als unzuverlässiger Erzähler bezeichnet wird, freilich mit dem Unterschied, dass dies nunmehr nicht unbedingt indizierbar ist. Der interviewte Schriftsteller namens Heiner Müller manövriert sich

¹² Müller, André. „Dichter müssen dumm sein. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Heiner Müller“. In: *Die Zeit* vom 14.08.1987, 25.

¹³ Hoffmann/Kaiser: „Echt inszeniert“, 17.

¹⁴ Zu dieser auch in anderen André-Müller-Interviews anzutreffenden Figur vgl. Hoffmann, Torsen. „Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar“. In: *Germanic Review* 91 (2016), 61–77.

¹⁵ Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1986, 156.

damit in jene Position, in der er auch seine Schriften angesiedelt wissen will, zwischen Dokumentation und Fiktion. Mit anderen Worten: Heiner Müller begibt sich erst gar nicht in die Rolle einer Person in konventionalisierten, auf Wahrheit verpflichteten Verhör- oder Geständnissituationen, auf deren Tradition das Interview gemeinhin zurückgeführt wird,¹⁶ sondern inszeniert sich als Schriftsteller gemäß seiner spezifischen Poetik, die er bestimmten Gattungskonventionen zu subsumieren nicht bereit ist. Demnach wird dem Erlebten bei seinem Transformationsprozess in Schrift das strikt Dokumentarische entzogen und ein fiktionaler Mehrwert hinzugefügt, womit der Erlebte umstandslos Aufschreibende durchgestrichen und gleichzeitig zum Autor eines literarischen Textes wird. Indizierbar ist das nicht zuletzt an der Spannung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, die jedem transkribierten Interview eignet, im obigen Passus aber explizit wird: Heiner Müller wird gefragt, warum er so selten die Wahrheit *sage*, worauf dieser mit einer Poetik des eigenen *Schreibens* zwischen Fakt und Fiktion antwortet. Der interviewte Autor ist damit genauso ungreifbar bzw. unfassbar – und hier schließt sich der Kreis – wie die eingangs erwähnte Tote, wobei die von Heiner Müller gebrauchte Konjunktion ‚wie‘ lediglich eine Analogie und damit implizit eine Differenz bezeichnet, nicht aber eine Identität. Die Botschaft ist somit eindeutig, das durch sie Gebotene indes nicht: Interviews friktionsfrei auf lebende oder gelebt habende Personen zurückzuführen, wäre naiv; dennoch dekonstruieren und generieren sie gleichzeitig Momente der Echtheit und eines sich artikulierenden Ichs.

2 Bigger than life: Tom Kummers Interview-Produktion

Sich artikulierende Ichs und da vor allem solche der Hollywood- und Pop-Prominenz stehen auch im Mittelpunkt der Star-Interviews von Tom Kummer, die zum Teil auf, gelinde gesagt: ungewöhnliche Weise zustande kamen.¹⁷ Denn spätes-

¹⁶ Vgl. Heesen, Anke te. „Naturgeschichte der Interviews“. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 67 (4/2013), 317–328, hier 318–319.

¹⁷ Vgl. dazu auch Reus, Gunter. „Mit doppelter Zunge. Tom Kummer und der New Journalism“. In: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen. Wiesbaden: VS Verlag 2004, 249–266; außerdem Martínez, Matías. „Erzählen im Journalismus“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart: J.B. Metzler 2009, 179–191, hier 188–190; Hintze, Lena. „Kummer, Bad Boy, Skapoda. Fakten, Mögliches und Wahrscheinliches im Skandal um die Inter-

tens im Mai 2000 stand zweifelsfrei fest, dass die Interviews, die Tom Kummer angeblich mit amerikanischen Stars wie Brad Pitt, Kim Basinger, Courtney Love oder Sharon Stone geführt haben wollte, niemals stattgefunden hatten. Stattdessen sind diese Interviews, die vor allem im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* erschienen, erfunden oder auf abenteuerliche Weise montiert worden aus Fremdtexen, Satzketzen, Aufgeschnapptem. Der dadurch initiierte Skandal war groß, kostete den beiden Chefredakteuren des *SZ-Magazins*, Ulf Poschardt und Christian Kämmerling, den Job und Tom Kummer über Jahre hinweg lukrative journalistische Aufträge. Gerade für das Thema dieses Sammelbandes lohnt es sich aber, die Angelegenheit nicht einfach als *Fake* zu den Akten zu legen, sondern ihre Umstände und Hintergründe etwas genauer zu betrachten. Dazu gehört zwingend der so genannte *New Journalism*, der in den USA der 1960er und 1970er Jahre reüssierte und zwischen Literatur und Journalismus oszillierte, weil er sich zwar grundlegend als faktenbasiert begriff, aber gleichzeitig das emotionale wie subjektive Potenzial literarischer Erzählungen für sich beanspruchte.¹⁸ Zu seinen präferierten Themen zählten Popmusik, Drogen und Subkultur, zu seinen Vertretern Tom Wolfe, Truman Capote und Joan Didion. Mit rund 20-jähriger Verspätung etablierte sich seine Poiesis auch im deutschsprachigen Raum, wobei Zeitgeist-Zeitschriften wie *Wiener* (1980 ff.) und vor allem *Tempo* (1986–1996) eine Vorreiterrolle einnahmen,¹⁹ bevor die Magazine der großen Zeitungen folgten. Für das *SZ-Magazin* wurde 1996 mit Ulf Poschardt und Christian Kämmerling eigens eine neue Chefredaktion aus einer jüngeren Generation etabliert, die offenbar über eine Mission verfügte, die Kämmerling später so skizzierte: „Unser Ding war es, die Grenze zur Fiktion elastisch zu machen, zu dehnen, so weit es geht.“²⁰

In diesen programmatischen Kontexten, die er gleichzeitig selbst mitgestaltete, war auch die Karriere von Tom Kummer angesiedelt. Zunächst arbeitete er meh-

view-Fälschungen von Tom Kummer“. In: *Das Radikale. Gesellschaftspolitische und formal-ästhetische Aspekte in der Gegenwartsliteratur*. Hg. Stephanie Willeke, Ludmila Peters, Carsten Roth. Berlin/Münster u. a.: Lit Verlag 2017, 65–84.

18 Vgl. dazu Pörksen, Bernhard. „Das Problem der Grenze. Die hintergründige Aktualität des New Journalism – eine Einführung“. In: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen. Wiesbaden: VS Verlag 2004, 15–28; Bleicher, Joan Kristin. „Intermedialität von Journalismus und Literatur. New Journalism aus literaturwissenschaftlicher Perspektive“. In: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen. Wiesbaden: VS Verlag 2004, 29–39.

19 Vgl. dazu Pörksen, Bernhard. „Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo“. In: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen. Wiesbaden: VS Verlag 2004, 307–336.

20 Zit. n. Osang, Alexander. „Der Hollywood-Reporter“. In: *Der Spiegel* vom 27.09.2004, 206–210, hier 208.

rere Jahre als Reporter für *Tempo*, bevor er 1993 nach Hollywood ging und von dort für das *SZ-Magazin*, das *Tages-Anzeiger-Magazin* und weitere renommierte Blätter schrieb. Und das aus einer dezidiert subjektiven Beobachterperspektive sowohl in seinen Interviews, die sich durch eine selbstbewusst provozierende Fragetechnik auszeichnen, als auch in seinen Geschichten und Reportagen. Über seine Begegnung mit dem amerikanischen Schriftsteller Richard Ford etwa notierte er, selbstverständlich im Präsens:

Als erstes sehe ich eine gewaltige hohe Stirn, die noch viel mächtiger und beeindruckender ist als auf Fotos. Mister Ford sagt welcome [...]. Er sagt es völlig entspannt und gespenstisch optimistisch. Doch das hat alles nichts zu bedeuten. [...] Ich werde Mister Ford keine Sekunde aus den Augen lassen.²¹

Über sein eigenes Glauben, Meinen und Schreiben wiederum hat Kummer 1996, also vier Jahre vor dem Fälschungsskandal, ein Buch geschrieben, eher erzählend und berichtend als reflektierend und theoretisierend: *Good Morning, Los Angeles*. Er selbst bezeichnete es einmal als „Roman“²², doch lassen sich für diese Gattungsbezeichnung weder im Text noch im Paratext belastbare Hinweise finden, sie verweist wohl mehr auf des Autors grundsätzliche Laxheit bei Fragen von Fakt und Fiktion. Der Klappentext annonciert jedenfalls Kummers „persönliche L.A.-Geschichte“ als „rasante und spannende Mischung aus Star-Reportage, Medienkrimi und neuester Filmgeschichte“. Und die Rezipient*innen treffen auf einen Autor, der sich ganz im Sinne Jean Baudrillards in einem gesellschaftlichen Zustand wähnt, in dem Zeichen und Wirklichkeit zunehmend ununterscheidbar werden, den er gleichermaßen bedient wie er ihm ausgeliefert ist:

Die Realität ist voller Zeichen. Darum geht es in den Medien, in der Mode und in der Werbung. Um Zeichen. Und die Perversion der Realität, die Verzerrung der Dinge und Sinnbilder, der Triumph der perfekten Lüge, das alles ist so faszinierend wie ein Erdbeben, wie die schlimmsten Katastrophen.²³

²¹ Kummer, Tom. „Richard Ford, Schriftsteller: Misterklasse [sic!]“. In: *Das Magazin. Tages-Anzeiger und Berner Zeitung BZ* 33 vom 19.08.1995, 11–16, hier 14. Online in der digitalen Pressemappe zu Richard Fords Roman *Unabhängigkeitstag* (1995). <https://web.archive.org/web/20110905173612/http://www.berlinverlag.de/media/downloads/Unabhaengigkeitstag.pdf> (23.06.2020), 15–19.

²² Wellershoff, Marianne. „‘Implosion des Realen’. Tom Kummer über fingierte Interviews mit Hollywood-Stars und sein Verständnis von ‚Borderline-Journalismus‘“. In: *Der Spiegel* vom 22.05.2000, 110.

²³ Kummer, Tom. *Good Morning, Los Angeles. Die tägliche Jagd nach der Wirklichkeit. Mit einem Nachwort von Claudius Seidl*. München 1996, 113.

Und: „Mein Leben schien plötzlich nichts weiter zu sein, als mein unaufhörliches Jonglieren mit der Wahrheit, als meine 24 Lügen pro Sekunde.“²⁴

Es sind solche und ähnliche Sätze aus *Good Morning, Los Angeles*, die Kummer nach dem so genannten Fälschungsskandal immer wieder auf dieses Buch verweisen lassen, da er darin seine zwischen Fakt und Fiktion oszillierende Arbeitsweise doch offengelegt habe, seine Auftraggeber also hätten wissen können bzw. müssen, worauf sie sich bei ihm einließen, wie er rückblickend konstatiert:

Richtig hat das aber keiner wissen wollen. Man hat mich einfach immer wieder auf einen Star angesetzt. Das war für mich Klarheit genug, dass die Chefredakteure über meine Arbeitsweise Bescheid wissen und meinen Stil goutieren. In München waren sie wohl alle wahnsinnig stolz auf ihre Kontakte in Hollywood und wollten nichts Genaueres wissen. Und sie wollten immer und immer wieder am Objektivitätsritual *Interview* festhalten, obwohl ich mich längst für das Porträt oder eine andere Form eingesetzt habe.²⁵

Roger Köppel dagegen, damals Chefredakteur des *Tages-Anzeiger-Magazins* und somit einer der Abnehmer von Kummers Interviews, sagte 2011, Kummer erzähle gerne, „dass er seine Stücke mit Wissen der Chefredaktoren als Kunstform verkaufte – das ist eine dreiste Lüge. Schliesslich verrechnete er dafür Spesen – die waren sehr real und kein artistisches Konzept.“²⁶

Neben vielem anderen berührt der Fall Kummer auch grundlegend die Frage, was an einem Interview eigentlich authentisch bzw. Wortlaut im philologischen Sinne ist. Diedrich Diederichsen gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken: „Der Glaube, dass irgendjemand wirklich so redet wie in einem von sieben Faktenprüfern gecheckten Spiegel-Interview verdient es immer wieder, nachhaltig erschüttert zu werden.“²⁷ Und der Journalist Fritz Wolf merkt in der Wochenzeitung *Der Freitag* an:

²⁴ Kummer: *Good Morning, Los Angeles*, 112.

²⁵ Kummer, Tom. „Vom Mythos des Realen“. In: *Vocer* vom 09.02.2012. <https://www.vocer.org/vom-mythos-des-realen/> (23.06.2020). *Vocer* ist nach eigenen Angaben das erste journalistische Internet-Projekt in Deutschland, das sich ausschließlich über Stiftungsgelder und Spenden finanziert. Es wird herausgegeben vom gemeinnützigen Verein für Medien- und Journalismuskritik (VfM), der sich für eine Vernetzung von Medienkritik und journalistischer Nachwuchsförderung engagiert.

²⁶ Grob, Ronnie. „Ich misstraue der Masse“. Interview mit *Weltwoche*-Verleger und -Chefredaktor Roger Köppel“. In: *Medienwoche* vom 25.11.2011. <https://medienwoche.ch/2011/11/25/ich-misstraue-der-masse/> (23.06.2020).

²⁷ Diederichsen, Diedrich. „... oder lügen wie gedruckt“. In: *Jungle World* 22 (2003). <https://jungle.world/artikel/2003/21/oder-luegen-wie-gedruckt> (29.06.2020).

Viele Leute glauben ja immer noch, Interviews stünden immer so in der Zeitung, wie sie in Wirklichkeit geführt worden sind. In Wirklichkeit ist fast jedes Interview ein Flickenteppich aus Text und Gegentext, aus Verbesserung und Verschlimmbesserung, aus Korrektur und nachträglich eingefügten Passagen. Jeder Journalist kennt das Phänomen. Wenn dann der Text abgestimmt wird, streichen die Gesprächspartner ausgerechnet die schönsten und vitalsten Passagen, wollen dies und jenes auf Druck der PR-Berater oder der *political correctness* nicht mehr gesagt haben und ersetzen die schönsten Sätze durch unverdauliches, uninteressantes Wischiwaschi – da möchte man gern den Freibrief haben, alles selbst erfinden zu können.²⁸

Entsprechend hat man auf der Basis solcher Zusammenhänge zugespitzt konstatiert: „Eine Interviewfälschung ist eine nicht-autorisierte Erfindung[,] ein legitimes Interview ist eine autorisierte Erfindung.“²⁹ Entsprechend lässt sich fragen, ob am Ende nicht erfundene, gesampelte, montierte und ausgeschmückte Texte die Realität der Hollywood-Stars viel besser treffen als jene Selbstbilder, die sie von ihren PR-Agent*innen lancieren lassen und die dann nicht selten in so genannten Interviews zu finden sind. Zumindest retrospektiv bediente und dekonstruierte Kummer das Versprechen von Medien, Authentisches aus jenen Sphären zu liefern, die stets als Antonym zu allem Authentischen figurieren: das Showbusiness im Allgemeinen und Hollywood als Inkarnation des Glamourösen im Besonderen.

3 Das Beste kommt immer erst noch: John von Düffels *KL*

Um den Schein des Glamourösen geht es auch in John von Düffels Buch *KL. Gespräch über die Unsterblichkeit*, das 2015 ohne nähere Gattungsbezeichnung im DuMont-Verlag erschien. *KL* – das ist der 2019 verstorbene Modeschöpfer Karl Lagerfeld, eines von zahlreichen *enfants terribles* der Branche. Sein dreiteiliges Buch versieht von Düffel mit einem paratextuellen Vorsatz:

Ähnlichkeiten mit lebenden Ikonen sind nicht zufällig, sondern beabsichtigt. Trotzdem ist der gesamte Inhalt dieses Buches, insbesondere die Äußerungen der handelnden Personen, rein fiktiv. Das Interview und die Gespräche haben nie stattgefunden.³⁰

²⁸ Wolf, Fritz. „Grenzgänger. Medientagebuch“. In: *Der Freitag* vom 30.06.2000. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/grenzganger> (25.06.2020).

²⁹ Doll, Martin. *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos Kulturverlag 2012, 321.

³⁰ Düffel, John von. *KL. Gespräch über die Unsterblichkeit*. Köln: DuMont 2015, o. P.

Es handelt sich also um ein erfundenes Gespräch mit einer zum Zeitpunkt seiner Publikation realen Person, das zudem nicht nur aus direkter Rede besteht, sondern auch über längere narrative Passagen des Ich-Erzählers bzw. Interviewers verfügt. Dieser ergänzt die Dialogteile durch eigene Beobachtungen, Kommentare und Introspektionen, etwa wenn Lagerfeld nach einigem Warten den Raum betritt: „Er wirkt jugenhaft leicht, schwerelos, alterslos, beinahe unkörperlich. Ein Bild. Eine Erscheinung. Eine Ikone, die sich so streng entworfen und so wenig verändert hat, dass sie über der Zeit steht. Der Schweiß in meinen Handflächen ist kalt.“³¹ Nicht nur an dieser Stelle persifliert von Düffel jene Interviewsituation, in der prominente Stars austauschbaren Journalist*innen Audienz gewähren – eine Situation, die nach Maßgabe des mentalen Kapitalismus von signifikanter Ungleichheit geprägt ist: hier ein Einkommensmillionär im Sinne Georg Francks,³² eine Persönlichkeit, die jeder kennt, dort ein an Beachtung vergleichsweise armer Interviewer, der sich nicht selten erniedrigen lässt, um überhaupt gehört zu werden, wie auch der Ich-Erzähler von Düffels: „Ich bin nur ein Punkt, ein Pünktchen, auf seiner randvollen Agenda und eigentlich gar nicht da.“³³ Eigentlich ist er mit der Absicht nach Paris gereist, ein philosophisches Gespräch mit dem berüchtigt eigenwilligen KL zu führen. Doch schon der Empfang durch dessen Assistenten macht klar, wer die Regeln bestimmt. Maximal eine halbe Stunde werde der Meister zur Verfügung stehen: „„Das Gespräch ist aber jederzeit unverzüglich beendet, quand il se lève.“ Wie? „Wenn er sich erhebt und abwinkt.““³⁴ Tatsächlich erklärt KL gleich zu Beginn, dass er keine Interviews gebe; er werde aber ein Selbstgespräch führen, dem der Gast lauschen dürfe, solange er nicht störe.

³¹ Düffel: KL, 14.

³² „Prominente sind die Einkommensmillionäre in Sachen Aufmerksamkeit. Sie werden zu Großverdienern. Indem sie Aufmerksamkeit über bloße Repräsentationen ihrer selbst einnehmen.“ Franck, Georg. *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München/Wien: Carl Hanser 1998, 10. Ähnlich resümiert auch Andreas Reckwitz im Gespräch mit Jens Bisky die diesbezüglichen Entwicklungen: „Der alte Industriekapitalismus wird seit den Achtzigern mehr und mehr durch einen kognitiven und kulturellen (teilweise auch digitalen) Kapitalismus überlagert. Indem die Güter nun ‚immaterieller‘ werden – symbolische Güter, Erlebnisse, Dienste –, wird der Kapitalismus aber keineswegs weicher, ganz im Gegenteil. Der Grund ist, dass Märkte für kognitive und kulturelle Güter Winner-take-all-Märkte sind, in denen es extreme Ausschläge von Erfolg und Misserfolg gibt. Man sieht es am Kunstmarkt. Es gibt einige wenige Künstler, die reüssieren. Und daneben die vielen, denen das nicht gelingt. [...]. Märkte für kulturelle Güter neigen stärker zu Extremausschlägen, weil sie auf symbolischen und emotionalen Bewertungen beruhen. Wer hier Erfolg hat, hat es im Übermaß.“ (Bisky, Jens. „Krise der Selbstentfaltung. Es gibt keinen weichen Kapitalismus: Andreas Reckwitz über eine neue Übergangsphase und sein Buch ‚Das Ende der Illusionen‘“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.11.2019, 14.)

³³ Düffel: KL, 9.

³⁴ Düffel: KL, 12.

Dennoch gelingt es dem Erzähler, KL in ein Gespräch zu verwickeln. Zwar ist die erste Runde nach 27 Minuten und 30 Sekunden vorbei, aber es folgen im zweiten Teil ein langes Telefonat und im dritten Teil eine Begegnung in Hamburg. Im Verlauf dieser drei Stationen sind viele Beispiele für das zu finden, was der Ich-Erzähler als die eigentliche Kunst KLs deklariert, nämlich die „Schwadrosophie“, eine Kreuzung aus Schwadronieren und Philosophieren.³⁵ Darunter finden sich Bonmots wie das folgende: „Die meisten Leute halten Haute Couture für eine Käsesorte.“³⁶ Aber auch vermeintlich ästhetische Positionsbestimmungen: „Genies sind eine Mischung von Kunst und Krawall im Verhältnis eins zu drei. Was sie zerstören, ist wichtiger als das, was sie schaffen, im Idealfall sich selbst, mindestens aber die Minibar.“³⁷ Selbstredend darf auch KLs eigener Beitrag zur Buchkultur nicht fehlen: „Ich werde der einzige Prominente sein, von dem es kein Buch gibt. Das ist mein Beitrag zur Rettung der deutschen Literatur.“³⁸

Bücher wären etwas, an das man erinnert wird und auf das man zurückblicken kann, und genau das passt nicht zum Habitus des ‚echten‘ Karl Lagerfeld, wie dieser der *New York Times* im März 2015 verrät: Nie zurückblicken, nicht einmal eine Ausstellung in eigener Sache besuchen, sondern immer nach vorne schauen.³⁹ Und so könnte, was von Düffel seinem Helden in den Mund legt, durchaus Lagerfelds Denken wiedergeben – zumindest nach Maßgabe der Äußerungen, die der Meister des schwarz-weißen Outfits in Interviews und Talkshows preisgibt. Auf diese Weise entsteht eine ebenso kluge wie amüsante Parodie, deren Paradoxie darin besteht, ein nie stattgefundenes Gespräch zu dokumentieren – und damit genau das zu verschriftlichen, was Aristoteles als Spezifikum der Literatur auswies: das Mögliche. Diese Parodie korrespondiert in manchen Aspekten den Interviews von Tom Kummer aus der glamourösen Hollywood-Welt: Auch von Düffel versucht der Verkunstung erst gar nicht mit Authentizität beizukommen, sondern erfindet und montiert sie auf ähnlich künstliche Weise. Anders als Kummer legt er jedoch sein Verfahren offen, wenn er das Gespräch peritextuell ausweist als „Fiktion eines Interviews mit einem Menschen, der selbst mehr Fiktion als Wirklichkeit zu sein scheint“⁴⁰.

³⁵ Düffel: KL, 35.

³⁶ Düffel: KL, 24.

³⁷ Düffel: KL, 24.

³⁸ Düffel: KL, 34.

³⁹ Vgl. Oehlen, Martin. „John von Düffel: KL – Eine bestimmte Käsesorte“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 26.03.2015. <https://www.fr.de/kultur/literatur/eine-bestimmte-kaesesorte-11139805.html> (29.06.2020).

⁴⁰ Düffel: KL, o. P.

Ähnlich dialogisch und gleichzeitig ganz anders oszillieren auch Feridun Zaimoglu *Kopf und Kragen. Kanak-Kultur-Kompendium* (2001)⁴¹ oder Clemens J. Setz' *Bot: Gespräch ohne Autor* (2018)⁴², das paratextuell als von einer Suchmaschine collagerter Interviewband ausgewiesen ist, zwischen Fakt und Fiktion. Als fingierte Interviews mögen sie einen Sonderfall innerhalb dieses Genres darstellen – und erinnern doch nur an die Normalität des Fingierens, die jedem Interview zugrunde liegt. Denn ‚fingieren‘ bedeutet u. a. ‚formen‘ und ‚sich vorstellen‘ und geht etymologisch auf das lateinische Verb *fingere* zurück, das ursprünglich wohl das Formen von Lehm und Ton bezeichnete.⁴³ Das Material des für den Druck geformten Interviews ist ein mündlich geführtes Gespräch, das so, wie es gedruckt erscheint, niemals stattgefunden hat, sondern zu einem solchen allererst aufbereitet werden muss. Das Interview fungiert dabei als Teil einer Verabredungskultur, die dem Schriftmedium und seinen 26 immer gleichen Buchstaben mit Hilfe generischer Konventionen und kultureller Einübung das Potenzial des Präsentischen verleiht: Die de facto anwesenden Buchstaben verschwinden und machen den Weg frei für die imaginäre Nähe von Sprechenden, die in diesem Moment realiter weit weg sind und alles Mögliche tun, nur nicht miteinander sprechen. Es ist diese mehrfach codierte Spannung von Absenz und Präsenz, die das Spezifische verschriftlichter Interviews ausmacht, die sich als Spuren eines Gesprächs lesen lassen, weil im Moment der Rezeption gerade niemand spricht. Damit erinnern sie daran, dass Wirklichkeit sich als wirklich erst konturiert, wenn sie gedacht oder anders abwesend ist. Und Zeit erst gesucht wird, wenn sie verloren bzw. vergangen ist. Interviews gehören somit zu den basalen und stets ambivalenten Credos moderner Medienkulturen. Wenn indes das, was wir glauben, dass sie suggerieren, niemals stattgefunden hat, wie in den Interviews von Tom Kummer, setzen sie die Freud'schen Kränkungen der (westlichen) Menschheit auf eine für die Jahrtausendwende charakteristische Weise fort: Man kann Texten nicht ansehen, ob sie erfunden sind. Auch vermeintliche Wirklichkeitswiedergaben wie Reportagen und Interviews folgen damit den Konventionen von *Belief Systems* und befestigen gleichzeitig den Glauben an eine Welt der Gewissheiten jenseits des bloßen Glaubens, ohne den die allermeisten Kollektive und Individuen nicht auskommen.

⁴¹ Zaimoglu, Feridun. *Kopf und Kragen. Kanak-Kultur-Kompendium*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2001.

⁴² Setz, Clemens J. *Bot: Gespräch ohne Autor*. Berlin: Suhrkamp 2018.

⁴³ Entsprechend kann Jacques Rancière konstatieren: „Fingere heißt nicht zuerst vortäuschen, sondern formen“ (Rancière, Jacques. „Fiktion der Erinnerung“. In: ... *sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...* *Anschlüsse an Chris Marker*. Hg. Natalie Binczek, Martin Rass. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 27–38, hier 28).

Audiografie

Kittler, Friedrich. *MUSEN, NYMPHEN UND SIRENEN*. Hörspiel. Köln: supposé 2005.

Literatur

- Aguigah, René. „Wanderer, kommst du nach Treptow“. In: *Cicero. Magazin für politische Kultur* vom 26.08.2009. <https://www.cicero.de/kultur/wanderer-kommst-du-nach-treptow/44429> (25.08.2021).
- Aristoteles. *Poetik*. Ü. u. hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994.
- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver. „Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11. *Dokument und Dokumentarisches* (2/2014), 10–17. <https://doi.org/10.25969/mediarep/1189> (21.06.2020).
- Birstiel, Klaus. „Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, 63–80.
- Bisky, Jens. „Krise der Selbstentfaltung. Es gibt keinen weichen Kapitalismus: Andreas Reckwitz über eine neue Übergangsphase und sein Buch ‚Das Ende der Illusionen‘“. In: *Süd-deutsche Zeitung* vom 11.11.2019, 14.
- Bleicher, Joan Kristin. „Intermedialität von Journalismus und Literatur. New Journalism aus literaturwissenschaftlicher Perspektive“. In: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen. Wiesbaden: VS Verlag 2004, 29–39.
- Diederichsen, Diedrich. „... oder lügen wie gedruckt“. In: *Jungle World* 22 (2003). <https://jungle.world/artikel/2003/21/oder-luegen-wie-gedruckt> (29.06.2020).
- Doll, Martin. *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos Kulturverlag 2012.
- Düffel, John von. *KL. Gespräch über die Unsterblichkeit*. Köln: DuMont 2015.
- Feddern, Stefan. *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018.
- Franck, Georg. *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München/Wien: Carl Hanser 1998.
- Grob, Ronnie. „Ich misstraue der Masse“. Interview mit *Weltwoche*-Verleger und -Chefredaktor Roger Köppel. In: *Medienwoche* vom 25.11.2011. <https://medienwoche.ch/2011/11/25/ich-misstraue-der-masse/> (23.06.2020).
- Haas, Wolf. *Das Wetter vor 15 Jahren*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.
- Heesen, Anke te. „Naturgeschichte der Interviews“. In: *Mercur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 67 (4/2013), 317–328.
- Hintze, Lena. „Kummer, Bad Boy, Skapoda. Fakten, Mögliches und Wahrscheinliches im Skandal um die Interview-Fälschungen von Tom Kummer“. In: *Das Radikale. Gesellschaftspolitische und formal-ästhetische Aspekte in der Gegenwartsliteratur*. Hg. Stephanie Willeke, Ludmila Peters, Carsten Roth. Berlin/Münster u. a.: Lit Verlag 2017, 65–84.
- Hoffmann, Torsten. „Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar“. In: *Germanic Review* 91 (2016), 61–77.
- Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard. „Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, 9–25.

- Jaumann, Herbert. „Totengespräch“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. Jan-Dirk Müller. 3. Auflage. Berlin/New York: De Gruyter 2003, 652–655.
- Krapinger, Gernot. „Totengespräch“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Hg. Gert Ueding. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011, Sp. 1308–1316.
- Kummer, Tom. „Richard Ford, Schriftsteller: Misterklasse [sic!]“. In: *Das Magazin. Tages-Anzeiger und Berner Zeitung BZ* 33 vom 19.08.1995, 11–16. Online in der digitalen Pressemappe zu Richard Fords Roman *Unabhängigkeitstag* (1995). <https://web.archive.org/web/20110905173612/http://www.berlinverlag.de/media/downloads/Unabhaengigkeitstag.pdf> (23.06.2020), 15–19.
- Kummer, Tom. *Good Morning, Los Angeles. Die tägliche Jagd nach der Wirklichkeit. Mit einem Nachwort von Claudius Seidl*. München: dtv 1996.
- Kummer, Tom. „Vom Mythos des Realen“. In: *Vocer* vom 09.02.2012. <https://www.vocer.org/vom-mythos-des-realen/> (23.06.2020).
- Martínez, Matías. „Erzählen im Journalismus“. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. Christian Klein, Matías Martínez. Stuttgart: J.B. Metzler 2009, 179–191.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. „Vom ‚Interviewer‘ zur Elfriede Ritter: Das literarische Interview in der deutsch-jüdischen Moderne“. In: *Inszenierte Authentizität. Das Interview in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, 345–360.
- Müller, André. „Dichter müssen dumm sein. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Heiner Müller“. In: *Die Zeit* vom 14.08.1987, 25.
- Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1986.
- Oehlen, Martin. „John von Duffel: KL – Eine bestimmte Käsesorte“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 26.03.2015. <https://www.fr.de/kultur/literatur/eine-bestimmte-kaesesorte-11139805.html> (29.06.2020).
- Osang, Alexander. „Der Hollywood-Reporter“. In: *Der Spiegel* vom 27.09.2004, 206–210.
- Pörksen, Bernhard. „Das Problem der Grenze. Die hintergründige Aktualität des New Journalism – eine Einführung“. In: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen. Wiesbaden: VS Verlag 2004, 15–28.
- Pörksen, Bernhard. „Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo“. In: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen. Wiesbaden: VS Verlag 2004, 307–336.
- Rancière, Jacques. „Fiktion der Erinnerung“. In: *...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder... Anschlüsse an Chris Marker*. Hg. Natalie Binczek, Martin Rass. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 27–38.
- Reus, Gunter. „Mit doppelter Zunge. Tom Kummer und der New Journalism“. In: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen. Wiesbaden: VS Verlag 2004, 249–266.
- Ruchartz, Jens. „Interview“. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. Natalie Binczek, Till Dembeck, Jörgen Schäfer. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, 528–533.
- Schelle, Hansjörg. „Totengespräch“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4. Hg. Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr. 2. Auflage. Berlin/New York: De Gruyter 1984, 475–513.
- Setz, Clemens J. *Bot: Gespräch ohne Autor*. Berlin: Suhrkamp 2018.

- Wegmann, Thomas. „Es stimmt ja immer zugleich alles und nichts‘: Zur Theorie des Autors und zum Tod als Gegenstand in Interviews: Müller, Bernhard, Derrida“. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 91 (1/2016), 7–24.
- Wegmann, Thomas. „Die Masken des Authentischen. Krachts Interviews als Szenen auktorialer Epitexte“. In: *TEXT + KRITIK* 216. *Christian Kracht* (2017), 75–85.
- Wellershoff, Marianne. „Implosion des Realen‘. Tom Kummer über fingierte Interviews mit Hollywood-Stars und sein Verständnis von ‚Borderline-Journalismus‘“. In: *Der Spiegel* vom 22.05.2000, 110.
- Wolf, Fritz. „Grenzgänger. Medientagebuch“. In: *Der Freitag* vom 30.06.2000. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/grenzganger> (25.06.2020).
- Zaimoglu, Feridun. *Kopf und Kragen. Kanak-Kultur-Kompendium*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2001.

Markus Wiegandt

„If the kids are united ...“ – Geschichtsschreibung/Geschichtenschreibung als literarischer Roundtable: Jürgen Teipels Doku-Roman *Verschwende Deine Jugend*

Ich und die Wirklichkeit

Deutsch Amerikanische Freundschaft

Bereits der Titel der hier folgenden Überlegungen zielt auf die Schnittstellen von Fakt und Fiktion, wenn er mit ‚Geschichtsschreibung/Geschichtenschreibung‘ ein Gegensatzpaar aufruft, das uns spätestens seit Aristoteles’ *Poetik* bekannt ist. Zugleich pointiert der Titel mit der ersten Refrainzeile des 1978 veröffentlichten gleichnamigen Songs der Streetpunk-Band Sham 69 ein Bild, das ich in Bezug auf die hier thematisierten Texte für sehr treffend halte, denn es transportiert die Hoffnung auf Verbindung und Schnittmenge der vermeintlich existierenden Gegensätze. „If the kids are united“ ist ein zugegeben idealistisches Bild, das in der Wirklichkeit schwer realisierbar scheint – wie auch Sham 69 auf ihren frühen Konzerten leidvoll erfahren mussten, wenn sich die verfeindeten Lager vor der Bühne regelmäßig ‚die Köpfe einschlugen‘.

In literarischen Texten aber ist eigentlich alles realisierbar, und so geht es eben auch, dass die früher teils räumlich und vielleicht sogar ideologisch getrennten „kids“ – die mittlerweile natürlich mehrheitlich „weiße, alte Männer“ sind – hier zusammenkommen und erzählen. Was dabei entsteht, ist eine bestimmte Textsorte, die ein spezifisches Textverfahren nutzt und in den letzten Jahren – meiner Wahrnehmung nach – erhöhte Konjunktur erfuhr. Jürgen Teipels Doku-Roman *Verschwende deine Jugend*¹ dient im Folgenden als Ausgangspunkt für die Betrachtung dieser dokufiktionalen Textsorte. Teipels Text ist – zumindest für den deutschsprachigen Raum – dabei so etwas wie der Patient Null oder besser Arche-text für zahlreiche Folgeerscheinungen, die hier ebenso mit in den Blick genommen werden sollen.

¹ Teipel, Jürgen. *Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Jürgen Teipels *Verschwende deine Jugend* zeichnet auf ca. 360 Seiten die Geschichte des (west)deutschen Punk und New Wave nach.² Ausgehend von der ‚englischen Punk-Explosion von 1977‘ erinnern sich zahlreiche Protagonist*innen der Szene an die Entwicklung einer eigenständigen deutschen Popkultur fokussiert auf die Zentren Düsseldorf, Berlin und Hamburg. Teipel sammelt dieses Erinnerungsmaterial und setzt es für seinen Doku-Roman in stringente Beziehungen. Für den Leser entsteht dadurch eine Art imaginierter Roundtable, an dem die Protagonist*innen scheinbar lebendig ins Gespräch kommen.

Polyphones Erzählen von Geschichten und Anekdoten wird damit in den hier von mir betrachteten Büchern zu einer Geschichte kompiliert. Diese Kompilation bzw. das Arrangement des dokumentierten Materials ist ein zentrales Merkmal der untersuchten Textsorte. Individuelle Erinnerungen werden dokumentiert und neu zusammengesetzt. Die dabei entstehende Narration wird ins kulturelle Gedächtnis implementiert. Im Idealfall gelingt dies als durchschlagender Erfolg, wie eben bei *Verschwende deine Jugend*, und schafft damit auch einen relevanten Beitrag zur Kultur- bzw. Subkulturgeschichtsschreibung.

Dass solch ein Erfolg im Jahr 2001 keineswegs ausgemacht war, sieht man an den Erwartungen des Autors und des Verlags im Vorfeld der Publikation. In einem Werkstattgespräch von Annett Gröschner und Stephan Porombka mit Teipel heißt es dazu: „Selbst mein Lektor bei Suhrkamp hat ganz tief gestapelt. Er musste davon ausgehen, dass sich das vielleicht tausend Mal verkauft.“³

Der Bedarf am Markt war aufgrund der Novität dieser Art von Popkulturgeschichtsschreibung also schwer kalkulierbar. Dass hier ein Herzensprojekt solche Wellen schlägt – und nicht allein als kommerzieller Erfolg, sondern auch im Sinne der Musealisierung des Gegenstands –, war allenfalls zu hoffen. Für die Folgeerscheinungen im Fahrwasser von *Verschwende deine Jugend* sieht das dann sicherlich schon ganz anders aus.

Derlei Folgeerscheinungen gibt es, wie bereits angedeutet, reichlich und sie alle funktionieren nach dem Teipel’schen Prinzip, indem Sie eine Art virtuelles Klassentreffen fingieren und dabei nicht auf vorgefundene Dokumente zurück-

2 Die Einschränkung auf Westdeutschland ist verlagsseitig keineswegs angezeigt. Sie ist jedoch notwendig, da Teipels Geschichte neben wichtigen Protagonist*innen vor allem an Zentren der Entwicklung in Westdeutschland orientiert ist. Die parallele Entwicklung im Untergrund der DDR hat Teipel für seine Geschichte nicht im Blick. Sie erfährt in den letzten Jahren aber ebenfalls eine breite Aufarbeitung. Vgl. dazu: Böhlke, Michael/Gericke, Henryk. *Too much future. Punk in der DDR*. Berlin: Verbrecher Verlag 2007.

3 Gröschner, Annett/Porombka, Stephan. „Punk mit Unterstützung von Microsoft Word“. In: *Poetik des Faktischen. Vom erzählenden Sachbuch zur Doku-Fiktion. Werkstattgespräche*. Hg. Annett Gröschner, Stephan Porombka. Essen: Klartext 2009, 67–83, hier 74.

greifen, sondern diese Dokumente in einem ersten Schritt – der vorgelagerten Interviewphase – zunächst einmal selbst schaffen. Exemplarisch zu nennen wären hier: *Punk Rock: An Oral History*⁴ von John Robb (in deutscher Übersetzung zunächst 2007); *Der Klang der Familie. Berlin, Techno und die Wende*⁵ von Felix Denk und Sven von Thülen (2012); *Mehr als laut. DJs erzählen*⁶ von Jürgen Teipel (2013); *Electri_city. Elektronische Musik aus Düsseldorf*⁷ von Rüdiger Esch (2014); *Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap*⁸ von Jan Wehn und Davide Bortot (2019). Diese Aufzählung muss allerdings noch um einen wichtigen Prätext für Teipel ergänzt werden, dessen deutsche Übersetzung aus dem Jahr 2004 mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls eine Folgeerscheinung von Teipels Erfolgsbuch ist. Die Rede ist von *Please Kill Me. Die unzensurierte Geschichte des Punk* von Legs McNeill und Gillian McCain, im Original mit dem Untertitel *The Uncensored Oral History of Punk*⁹ bereits 1996 erschienen.

1 Grundlegende Beobachtungen zum Textverfahren

Betrachtet man die vorgestellte Reihe an Publikationen, fallen mehrere Dinge ins Auge: Erstens erkennt man, dass derlei Texte sehr arbeitsintensiv und aufwendig in den Vorarbeiten sind. Nimmt man die Bücher von John Robb sowie McNeill und McCain heraus, die lediglich deutsche Übersetzungen im Fahrwasser von Teipel sind, erscheinen die deutschen Originaltitel, die sich großteils unmittelbar auf Teipel beziehen¹⁰, alle mehr als 10 Jahre nach *Verschwende deine Jugend*. Zweitens betreiben alle genannten Titel thematisch eine bestimmte Art Popkulturgeschichte in einem eng umrissenen Ausschnitt, der entweder lokal oder

⁴ Robb, John. *Punk Rock. Die ganze Geschichte* [*Punk Rock: An Oral History*]. Aus dem Engl. von Martin Büsser und Chris Wilpert. Mainz: Ventil 2007 [2006].

⁵ Denk, Felix/Thülen, Sven von. *Der Klang der Familie. Berlin, Techno und die Wende*. Berlin: Suhrkamp 2012.

⁶ Teipel, Jürgen. *Mehr als laut. DJs erzählen*. Berlin: Suhrkamp 2013.

⁷ Esch, Rüdiger. *Electri_city. Elektronische Musik aus Düsseldorf*. Berlin: Suhrkamp 2014.

⁸ Wehn, Jan/Bortot, Davide. *Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap*. Berlin: Ullstein 2019.

⁹ McNeill, Legs/McCain, Gillian. *Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk*. 20th Anniversary Edition. New York: Grove Press 2016 [1996].

¹⁰ Vgl. dazu das Vorwort bei Denk/Thülen: *Der Klang der Familie*, 12; die Danksagung und die editorische Notiz bei Esch: *Electri_city*, 451 und 457; sowie die Danksagung bei Wehn/Bortot: *Könnt ihr uns hören?*, 449.

genrespezifisch eingegrenzt ist. Zumeist wird diese Eingrenzung bereits im Titel oder Untertitel deutlich. Was es bei den genannten Titeln nicht gibt, ist die Fokussierung auf eine Person im Mittelpunkt der Geschichte. Trotzdem muss dies unbedingt als eine dritte Möglichkeit genannt werden, da Jean Steins Gründungstexte des betrachteten Textverfahrens genau nach diesem Prinzip funktionieren.

Dazu ist an dieser Stelle ein kurzer Exkurs nötig, denn es ist nämlich noch etwas komplizierter mit den Ursprüngen des in den Blick genommenen Konstruktionsprinzips von Texten. Teipel, so meine These, steht als Inventor des Textverfahrens ‚Interviewkompilation‘ für den deutschsprachigen Raum. Wesentliche Inspirationsquelle für ihn sind McNeil und McCain, die maßgeblich zur Popularisierung der angewandten Machart von Texten beitrugen. Diese wiederum berufen sich auf Jean Stein, die gemeinsam mit George Plimpton bereits 1970 *American Journey. The Times of Robert Kennedy*¹¹ und 1982 dann mit riesigem Erfolg *Edie. American Girl*¹² herausgebracht hatte.¹³ Dieses zweite Buch über das frühe It-Girl und die zeitweilige Warhol-Muse Edie Sedgwick stellt deren Person ins Zentrum der Anekdoten und liefert gleichzeitig mit den Mitteln der Interviewkompilation ein kulturhistorisches Bild des New York der 1960er Jahre. *Edie* ist, nach eigener Aussage, auch Teipel als erstes Buch dieser Machart bekannt.¹⁴

Drittens – und das sieht man nun auch nochmal an Stein und Plimpton – bedürfen die Bücher offensichtlich eines Herausgebers* einer Herausgeberin (oder eines Kollektivs), die in der Regel journalistisch tätig und nur teilweise bzw. randständig in die erzählte Geschichte involviert sind. Explizit wird die Herausgeberfunktion, wenn überhaupt, nur in einem einordnenden Vorwort. Dabei ist ein solches Vorwort keinesfalls verpflichtend. Esch tritt diesen Platz in *Electri_City* etwa an Wolfgang Flür, den frühen Schlagzeuger der Düsseldorfer Band Kraftwerk, ab, und schafft damit via Autoritätszitat eine zusätzliche Beglaubigung für die Bedeutung und Authentizität seiner Publikation über die elektronische Musik aus Düsseldorf.

Interessanterweise behaupten McNeil und McCain in Bezug auf die Herausgeberschaft sogar, dass es maßgeblich sei, zwei Autoren für eine erfolgreiche „narrative oral history“ zu haben, da zwei paar Augen als Fehlerkorrektiv und gegenseitige Kontrollinstanz arbeiteten. Qualitativ hochwertig können die entstehenden Texte nur werden, so McNeil und McCain, wenn die eine Instanz sich auf Glaubwürdigkeit der Stimmen und Entwicklung der Leitthemen konzentriere, während

11 Stein, Jean/Plimpton, George. *American Journey. The Times of Robert Kennedy*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1970.

12 Stein, Jean/Plimpton, George. *Edie. American Girl*. New York: Grove Press 1982.

13 Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 463.

14 Vgl. Gröschner/Porombka: „Punk mit Unterstützung von Microsoft Word“, 72.

die andere Instanz die Struktur des Ganzen überblicke, Plots und Subplots organisiere und den Spannungsbogen im Blick halte.¹⁵ Spätestens anhand von Teipel sieht man jedoch, dass diese Überlegungen zu pauschal scheinen. Arbeitsökonomisch mögen McNeil und McCain Recht behalten, aber technisch sind die Aufgaben auch auf hohem Niveau von einem Herausgeber leistbar.

Die vierte Beobachtung ist, dass in drei der hier in den Blick genommenen Titel explizit auf Oral History verwiesen und nicht nur methodisch darauf Bezug genommen wird. Konkret sehen können wir den Verweis bei John Robb, Jan Wehn und Davide Bortot sowie bei Legs McNeill und Gillian McCain, die jeweils im Untertitel ihrer Bücher von Oral History sprechen.

2 Oral History als textstrategische Behauptung

Es scheint demnach angezeigt, sich das einmal genauer anzuschauen. Handelt es sich hier tatsächlich um Oral History? Zumindest bei Teipel finden wir keinen Verweis auf diese geschichtswissenschaftliche Methode. Bei ihm wird die Zuschreibung eher in ein literarisches Feld verschoben. *Verschwende deine Jugend* heißt im Untertitel *Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*, und der – wenn man so will – inoffizielle Nachfolger *Mehr als laut* verweist im Untertitel *DJs erzählen* ganz allgemein auf eine Kulturtechnik, die dezidiert eben auch in literarischen Texten zur Anwendung kommt: das Erzählen. Analog dazu finden wir bei Jean Stein in der Einleitung zu *American Journey* die Bezeichnung „oral narrative“ für die zu benennende Textsorte, deren Novität laut McNeil und McCain die einordnungsfreie Verwendung von Interviewtranskripten als literarische Form ist.¹⁶

Oral History scheint mir damit bei John Robb, Jan Wehn und Davide Bortot sowie bei Legs McNeill und Gillian McCain, die im Untertitel ihrer Bücher explizit darauf verweisen, also nur ein ‚catchy‘ Platzhalter, der bei genauerer Betrachtung für die vorliegenden Phänomene relativ ungenau ist. Die Methode Oral History basiert ja auf dem Sprechen-Lassen von Zeitzeug*innen. Eine Ordnung des dabei entstehenden Materials ist aber grundsätzlich nicht vorgesehen. Die Zeugnisse sollen möglichst wenig beeinflusst werden. Idealerweise entsteht so ein Archiv von frei erzählten Geschichten, deren Erzähler*innen selbst entscheiden, was wichtig ist. Eine Art Materialsammlung, die der späteren Geschichtsforschung zur Verfügung steht. Genau dies sind die vorliegenden Titel nicht, obwohl sie nur aus Aussagen der Zeitzeug*innen bestehen. Im Prinzip wird hier jeweils

¹⁵ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 467–468.

¹⁶ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 463.

ein eigenes Archiv erstellt, dass dann bearbeitet und bewusst in eine Ordnung gebracht wird, um damit wiederum die eigene Geschichte zu erzählen – oder wie Peter Hein, der Sänger der Fehlfarben, es in der Nachbetrachtung zu Teipels *Verschwende deine Jugend* lakonisch auf den Punkt bringt: „Und das war alles genauso, nur anders!“¹⁷ Dieser poetologische Kommentar von Hein macht damit auch noch einmal deutlich, wie sehr sich Fakt und Fiktion in Teipels Buch zu einer neuen eigenständigen Variante von Gegenwartsgeschichtsschreibung verbinden.

Dennoch kann festgehalten werden, dass es durchaus Anleihen bei der Oral History gibt, wenn man bedenkt, dass Zeitzeug*innen zur Sprache kommen und die jeweiligen Herausgeber*innen eine Art erkenntnisorientierte Volkskunde oder eben Lokalgeschichte betreiben. Auch die Idee von der Arbeit an einer breiten und demokratischen Geschichte, die neben der offiziellen Geschichtsschreibung den Raum für randständige Phänomene und Subkultur öffnet und damit Hegemonien auflöst, könnte man zugutehalten. Trotz alledem entsprechen Interviews oder zweckgebundenes Sprechen-Lassen – und nichts anderes ist eine in Aussicht gestellte Publikation in einem Buchprojekt – gerade nicht der Wahl der Mittel der traditionellen Oral History.

3 Der polyphone Stimmenchor als konstruiertes Netzwerk

Wie man am Beispiel von Teipel sehen kann, gibt es durchaus ein Bewusstsein für den hybriden Status der Textsorte. Zwar stammt die meines Erachtens sehr gelungene Zuschreibung „Doku-Roman“, die auf diesen Status verweist, nicht von ihm selbst, aber er hegt durchaus Sympathien dafür:

Ach... Das hat Suhrkamp erfunden. Es musste halt irgendwie ein Stempel her. Ein Roman ist es nicht, aber es ist eine Collage aus Interviewsequenzen mit insgesamt achtzig Leuten, die ich getroffen hab' im Rahmen von dreieinhalb Jahren – und das hab' ich eben collagiert, und es funktioniert dann auch wie ein Roman, eigentlich. Es ist ein großer Spannungsbogen von so einer Bewegung, die entsteht, ihren Höhepunkt hat und dann wieder vergeht. Es ist eigentlich ein Roman.¹⁸

¹⁷ Hein, Peter. „Alles ganz einfach“. In: *Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977–82*. Hg. Ulrike Groos u. a. Köln: König 2002, 131–134, hier 131.

¹⁸ Transkribiert nach: Achim Bogdahn im Gespräch mit Jürgen Teipel. In: *EINS ZU EINS – DER TALK* (Radio Bayern 2) vom 27.04.2011.

Noch eindeutiger in die Nähe eines geschlossenen Erzähltextes rückt Teipel sein Buch in einem Interview mit Julian Weber für die *jungle world*, wo er die Intention für das Projekt auf einen kanonischen Gesellschaftsroman zurückführt:

Ich hatte eigentlich die Idee zu einer groß angelegten Geschichte, mit verschiedenen Charakteren, die ich in ihrer ganzen Tiefe ausloten wollte. Spannungsbögen, Handlungsebenen – alles sollte miteinander verzahnt sein, so wie bei Thomas Manns Familiensaga *Buddenbrooks*.¹⁹

Die Geschichte oder der Plot ist entscheidend und die Charaktere sind entscheidend. Um sie in ihrer ganzen Tiefe ausloten zu können, braucht es möglichst interessante Charaktere, die etwas zu erzählen haben, das dann wiederum auch die Geschichte vorantreibt. Hier liegt natürlich die Crux, wenn man sich seine Charaktere nicht frei erfinden darf und somit an selbst auferlegte Grenzen der Realwelt gebunden ist.

Autor*innen von Doku-Romanen oder *oral narratives* leisten also doppelte Vorarbeit. Zunächst müssen Sie einen Gegenstand wählen und dann ein wohl durchdachtes Netzwerk von Stimmen konstruieren, die zudem bestimmte Kriterien erfüllen können. Wie McNeil und McCain in ihrem am Ende von *Please Kill Me* angehängten Essay zur Grundlegung der „narrative oral history“ festhalten, braucht es außergewöhnliche Charaktere, die nicht nur bereit sind zu sprechen, sondern sich auch noch kennen – je intimer, desto besser. Dies garantiert „a healthy dose of reality“²⁰ für die zu erzählende Geschichte. Anders gesagt: Das bei der Auswahl der Stimmen bewusst gewobene Beziehungsnetz führt dazu, dass die rekonstruierte Geschichte nicht von *einer* starken Stimme erzählt wird, sondern eine Vielzahl von Stimmen zu einer Kollektiverinnerung montiert erscheinen. Multiperspektivität wird so zum Instrument, das einer einseitigen Hagiografie vorbeugt.²¹ Soll heißen: Die Art Geschichtsschreibung, die bei den thematisierten Titeln vorliegt, verhindert Geschichtsklitterung nicht. Trotzdem wird diese durch das scheinbar demokratische Geschichtenerzählen – welches im Übrigen eben auch ein zentrales Ziel der Oral History ist – ein Stück weit vermindert. Dennoch sollte man sich stets bewusst machen, dass die jeweiligen Herausgeber*innen als starke, ordnende Instanz bereits mehr oder weniger deutliche Eingriffe in das präsentierte Kommunikationsnetz vorgenommen haben.

¹⁹ Weber, Julian. „Feuilletongerechte No Future“. In: *Jungle World* vom 03.04.2002, Supplement *Subtropen*, 8.

²⁰ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 464.

²¹ Vgl. Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017, 188.

Natürlich erzeugen der generierte Chor von Stimmen und das selbst auferlegte Schweigen des*r Arrangierenden auch Probleme. Die Herausgeber*innen sind an das erarbeitete Material gebunden. Aussagen, die sich widersprechen oder schwer miteinander zu verbinden sind, können nicht einordnend erläutert werden. Man muss hier zusätzlich mündige oder besser kritisch reflektierende Leser*innen voraussetzen und darauf vertrauen, dass diese in der Gegenüberstellung der Aussagen Leerstellen füllen und Widersprüchlichkeiten durch Abwägung des präsentierten Materials auflösen. Im Prinzip ist der Akt des Lesens eine Art nachgelagertes Deduktionsspiel, das die integren Stimmen von den weniger verlässlichen Stimmen scheidet. Und diese Entscheidung trifft jeder Leser*jede Leserin neu. Bei Teipel klingt das im Vorwort an, wenn er die eigene Verantwortung ein Stück weit zurücknimmt: „Letztlich stelle ich einfach 100 verschiedene Wahrheiten zur Verfügung und überlasse es dem Leser, selbst zu entscheiden, wovon er sich angesprochen fühlt.“²²

Darüber hinaus gilt es bei der produktionsseitigen Konzeption des Textes zu bedenken, dass der Chor von Stimmen zwar am Ende idealerweise eine stringente Geschichte präsentieren kann, dabei aber individuell möglichst disparat besetzt sein sollte. Varianz und Spannung entstehen bei der Interviewkompilation gerade auch durch Schicksalsschläge und Fallhöhe. Dementsprechend sinnvoll für den Erzählfluss der Geschichte ist laut McNeil und McCain eine möglichst große Bandbreite menschlichen Verhaltens.²³

Daraus ergibt sich eine weitere grundsätzliche Überlegung, die lautet: Der Text braucht Nebenfiguren. Das klingt zunächst basal, ist aber, da man es ja mit echten Stimmen zu tun hat, durchaus bemerkenswert. Wie McNeil und McCain nämlich zu bedenken geben, kommt das informativste und unverbrauchte Material eben nicht unbedingt von den im Umgang mit Medien geschulten Personen im Zentrum, sondern eher von dort, wo es noch wenig Erfahrung in der medialen Aufarbeitung der eigenen Geschichte gibt.²⁴ Das scheint einleuchtend, da gerade hier neue Perspektiven auf bekannte Ereignisse zu erwarten sind.

Ich komme noch einmal auf die bereits mit grundlegenden Überlegungen bedachten zentralen Elemente der Textsorte zurück. Dies sind zum einen die präsentierte Geschichte selbst und zum anderen die Stimmen, die diese Geschichte erzählen. Jedes Einzelkapitel sollte einen guten Erzählfluss haben. Dafür kann der Herausgeber*die Herausgeberin das Rohmaterial thematisch kuratieren und sinnvoll in Beziehung setzen. Die so arrangierten Einzelepisoden sollten idealer-

²² Teipel: *Verschwende deine Jugend*, 9.

²³ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 465.

²⁴ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 464.

weise aber auch als ganze Geschichte funktionieren. Damit gibt es beim Arrangement durch den Herausgeber*die Herausgeberin durchaus Anleihen beim Film, wenn das Wortmaterial und die sich daraus ergebenden Themenblöcke hier, analog zu den Sequenzen im Film, in eine Ordnung gebracht werden. Der auf diese Weise produzierte Zusammenschnitt der Stimmen führt die Leser*innen durch eine Reihe scheinbar zufälliger Ereignisse, die sowohl die kollektive Erzählung vorantreiben als auch für sich stehend informativ und unterhaltend sein können. Kompositorisch kunstvollen Vertretern der Textsorte, wie den hier aufgerufenen Beispielen, gelingt meines Erachtens der Spagat, spannende und gut erzählte Anekdoten auf der Mikroebene zu liefern, die im Zusammenspiel ein großes Panorama ergeben. Damit sehe ich hier tatsächlich eine Nähe zum Roman, der idealerweise auch eine ganze Welt im Kleinen darstellt.

4 Vier zentrale Faktoren der Interviewkompilation

Da sich die Eingriffe des Herausgebers*der Herausgeberin bei der hier betrachteten Textsorte lediglich auf das Arrangement und die Selektion des Materials beschränken, gibt es dabei vier – von McNeil und McCain bereits benannte – Faktoren²⁵ zu beachten, welche ich im Folgenden in Bezug auf die untersuchten Texte genauer konturieren möchte.

1. *Es braucht Dichte und Rasanz im Erzählfluss.* Dass diese wirklich zu erzeugen sind, überrascht in der Nachbetrachtung bisweilen sogar die Protagonist*innen der präsentierten Geschichte. Dieser Eindruck entsteht jedenfalls, wenn man sich die Reaktionen auf *Verschwende deine Jugend* anschaut. So äußert sich etwa Peter Hein folgendermaßen: „Ich habe alles in einem Rutsch durchgelesen. Das spricht dafür, dass alles sehr spannend und dicht rüberkommt“²⁶. Und auch Franz Bielmeiers²⁷ Kommentar scheint mir diesbezüglich bemerkenswert, wenn er feststellt: „Es wundert mich nachträglich das zu lesen, denn es wirkt unglaublich dicht. Man hat den Eindruck, dass die Leute damals ständig aufeinander gegangen und ständig nur intensive Momente erlebt hätten. Dabei hat man

²⁵ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 466.

²⁶ Büsser, Martin/Venker, Thomas. „Im Feedback der verschwendeten Zeit. Roundtablegespräch“. In: *Intro* 97 (2002), 24–28, hier 24.

²⁷ Franz Bielmeier gab mit *The Ostrich* das erste Punk-Fanzine Deutschlands heraus und war Texter und Gitarrist bei den frühen Punkbands *Charley's Girls*, *Mittagspause* und *Aqua Velva*. Darüber hinaus war er Inhaber des Labels *Rondo*. Vgl. Teipel: *Verschwende deine Jugend*, 365.

sich oft monatelang nicht gesehen.“²⁸ In diesen Rezeptionseindrücken wird noch einmal deutlich, dass nicht nur das präsentierte Material, sondern auch die Art der Präsentation einen hohen Stellenwert hat und es somit neben den innovativen Geschichten als Material für eine erfolgreiche Interviewkompilation auch auf die Narration des Textganzen ankommt.

2. *Man muss die Emotionen der Charaktere herausstellen.* Wie McNeil und McCain in ihren Grundlegungen zur Textsorte deutlich machten, braucht es Fallhöhe und Varianz in den erzählten Geschichten. Bei Teipel finden wir das in der Zusammenstellung immer wieder berücksichtigt. Das liegt natürlich nahe, wenn man das Ganze als „rise and fall-Geschichte“ anlegt, ist aber keineswegs selbstverständlich. Betrachtet man das Ende von *Verschwende deine Jugend*, dann dominieren Zusammenbruch, persönliche Krisen und Resignation diese Passagen. Besonders deutlich wird dies in den letzten Sätzen des Buches, die von Franz Bielmeier stammen: „Ich konnte nie sagen: ‚ich bin wieder zurück!‘ Kein Comeback. Ich konnte nie Antrag auf Comeback stellen.“²⁹ Teipels Entscheidung, das Buch mit diesen Sätzen ausklingen zu lassen, zeigt eben auch die Fallhöhe dominanter Stimmen im konstruierten Chor. Bielmeier, der die Anfänge der Düsseldorfer Szene maßgeblich mitprägte, wird auch durch seine emotionalen, selbstreflexiven Aussagen zum tragischen Helden der erzählten Geschichte.³⁰ Derlei Tragik ist aber keinesfalls auf das Ende des Buches beschränkt. Wir finden sie genauso in Passagen, die deutlich dem Aufstieg der dargestellten Subkulturszene zuzuordnen sind, etwa in der multiperspektivischen Erinnerung an DAFs Übersiedlung nach England, wo die Band unter prekären Verhältnissen den nächsten Karriereschritt machen wollte und schließlich auch machte. Dass dabei die Hälfte des Personals auf der Strecke blieb, wird ganz unterschiedlich eingeordnet. Einige Stimmen sprechen hier von Verrat und wieder andere von einer dem Erfolg unterzuordnenden Notwendigkeit.³¹ Im Zusammenschnitt entsteht dabei so etwas wie ein umgekehrtes Star-Club-Narrativ³² bei den Beatles, nur dass das Abenteuer bei DAF eben nicht für alle gut ausgeht. Es ist im Fall von DAF nebenbei bemerkt durchaus interessant, wie Kälte und Härte der präsentierten Musik mit emotionaler Härte in der Reflexion der Ereignisse korrelieren.

Denkbar wäre es natürlich auch gewesen, die komplette Geschichte von *Verschwende deine Jugend* herausgeberseitig anders zu erzählen, indem man posi-

²⁸ Büsser/Venker: *Im Feedback der verschwendeten Zeit*, 24.

²⁹ Teipel: *Verschwende deine Jugend*, 362.

³⁰ Vgl. Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 211.

³¹ Vgl. dazu Teipel: *Verschwende deine Jugend*, 184–189.

³² 1962 gingen die Beatles dreimal für mehrwöchige Gastspiele von Liverpool nach Hamburg und lebten dabei unter ähnlich prekären Verhältnissen.

tiv gewendete Emotionen an das Ende gesetzt und damit eine andere Perspektive auf die Geschichte stark gemacht hätte. Sozusagen als eine Art Erfolgsgeschichte, die das angestoßene emanzipatorische Potenzial und den Geist der Selbstbestimmung ins Zentrum rückt. Teipel entscheidet sich allerdings für eine Stärkung der Brüche, ohne jedoch gänzlich auf die Kontinuitäten zu verzichten. Thomas Fehlmanns Aussagen etwa betonen Punk als wichtige Entwicklungsstufe des Independent-Gedankens. Hier werden dann die Anschlüsse für die nächste große Jugendbewegung – Techno – sichtbar, die maßgeblich von den durch Punk angestoßenen Entwicklungen profitierte.³³ Diese Beobachtungen zu variablen Möglichkeiten der Präsentation von historischen Ereignissen sollen hier noch einmal deutlich darauf hinweisen, dass sich die Herausgeber*innen bei der Bearbeitung und Gewichtung des Rohmaterials durchaus an einer Schnittstelle von Fakt und Fiktion befinden.

3. *Die Chronologie der Ereignisse muss beachtet werden.* Dies scheint mir bei der Überschau der am Anfang präsentierten Publikationen das wichtigste Ordnungskriterium. Fast alle Bücher halten sich an das strenge Korsett der Jahreszahlen. Zumeist wird der in den Blick genommene Gesamtzeitraum dabei in Abschnitte geteilt, die mehrere Jahre gruppieren, zu denen dann thematische Unterkapitel gehören. Gerahmt wird dies in der Regel durch einen Prolog, der die Vorläufer der fokussierten musikalischen Phänomene in den Blick nimmt, und einen Epilog, der reflektierend auf das Ende schaut oder bis an die Publikationsgegenwart des Buches heranreicht. So geschieht es bei McNeil und McCain in ihrer Geschichte des amerikanischen Punk ebenso wie bei John Robb, bei Teipel in *Verschwende deine Jugend* und auch bei Denk und von Thülen in der Geschichte des Berliner Techno. Wehn und Bortot folgen diesem Muster in der Geschichte des deutschen Rap weitgehend. Hier fehlt eigentlich nur die Rahmung, da Deutschrap als Erfolgsgeschichte präsentiert wird, deren Ende zum jetzigen Zeitpunkt nicht absehbar ist. Etwas anders, und doch dem Muster der Chronologie verhaftet, erzählt Rüdiger Esch die Geschichte der elektronischen Musik aus Düsseldorf. Er entscheidet sich ebenso für den Rahmen aus Vorgeschichte und nachträglicher Einordnung der präsentierten Lokal- bzw. Kulturgeschichte, lässt aber im Hauptteil die Jahre 1970 bis 1986 einzeln und hierarchielos als Kapitel aufeinander folgen.

Einen tatsächlichen Bruch mit der Chronologie findet man bei Teipels zweitem Buch *Mehr als laut*. Hier schreibt er im Vorwort unter dem Titel „Sofagesprache“ von der Suche für eine Idee zu einem Nachfolgeprojekt für seinen „Punkseller“ *Verschwende deine Jugend*. Trotz reichlich Anfragen und Angeboten für Ver-

33 Vgl. Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 211.

schwende deine Jugend – Teil zwei oder für ein Buch über die regionale Nachfolgebewegung „Hamburger Schule“ oder eines über diesen und jenen ganz großen Punk-Impresario sucht Teipel etwas anderes und findet es im Techno als Kulturbewegung und dem DJing als Profession.

Es entspannen sich Sofagespräche. Wohnzimmergespräche. Gespräche in ganz und gar lockeren Zusammenhängen. Man erzählte mir, wie das so ist, mit einem komplett umgedrehten Alltagsleben, vom Schlafen am Tag und Wachsein in der Nacht, vom vielen Herumfahren beziehungsweise sogar Herumfliegen.³⁴

Man sieht den Herausgeber hier als Fachfremden – als staunenden Außenstehenden, der ohne konzeptionellen Überbau erzählen lässt. Das spiegelt sich eben auch in der neuartigen Ordnung des Buches wider, das erst einmal keiner Chronologie folgt, sondern die interessanten Anekdoten und Erkenntnisse vielmehr thematisch ordnet. Es geht hier eben als Revitalisierung der Form nicht um die Darstellung eines abgegrenzten Ereignisses in der Zeit, wie es all die anderen Bücher tun, sondern um ein Erzählen des Lebensgefühls und der professionellen Arbeit in einer Subkultur mit den Mitteln der Interviewkompilation. Das führt direkt zum vierten und letzten Faktor beim Arrangement des Materials:

4. *Es braucht ein Gespür für die sich aus dem Gesagten ergebenden Themen* und deren Relevanz für die projektierte Geschichte. Teipel vergleicht die thematische Auswahl und Verarbeitung der O-Töne mit der Tätigkeit des Puzzelns:

Es gibt Passagen, die ich durch langwierige Bearbeitungen verdichtet habe. Etwa das Zitat, mit dem Trini Trimpop das Buch einleitet. Das ist im Interview etwa vier Seiten lang. Da erzählt er über seine Zeit in der Kaserne und in der Dorfdisco und wie er zum ersten Mal gehascht hat. Es war eine sehr lange Passage, die ich zeitlich und dramaturgisch eingedampft habe. Das ist natürlich ein enormer Eingriff. Aber es ging mir wirklich immer darum, das ganze möglichst flüssig und interessant darzustellen und dabei den eigentlichen Kern von dem, was jemand gesagt hat, nicht anzukratzen, sondern im Gegenteil überhaupt einmal rauszuarbeiten. [...] Im Endeffekt ist von diesen vier, fünf Seiten, die Trini mir erzählt hat, nur eine halbe Seite übrig geblieben. Und so bin ich mit allen verfahren.³⁵

Die bewusste Formung des Rohmaterials lässt zwar immer noch die eindeutige Identifizierung der Sprechenden zu, verschleiert aber, dass das thematisch organisierte, scheinbar zusammenhängende Material aus verschiedenen Gesprächen kommen kann und der Herausgeber*die Herausgeberin bei der Rekonstruktionsarbeit als eine Art ‚Gatekeeper‘ fungiert und Wichtiges von Unwichtigem und Redundantem scheidet. Das gilt sowohl für die Einzelstimmen als auch die erzeug-

³⁴ Teipel: *Mehr als laut*, 10.

³⁵ Gröschner/Porombka: „Punk mit Unterstützung von Microsoft Word“, 81.

te Polyphonie. Der Herausgeber*die Herausgeberin bringt die Stimmen zuallererst in einen fingierten Gesprächszusammenhang, den es ohne sein*ihr Zutun gar nicht geben würde.

McNeil und McCain behaupten in ihren Überlegungen zur *narrative oral history*, dass die hybride Textsorte, die uns hier vorliegt, ein Konglomerat von Anleihen aus allen Künsten ist. Tatsächlich wirkt diese Beobachtung nicht unplausibel. Man könnte dafür anführen, dass die hier verhandelten Bücher nicht nur inhaltlich einen klaren Bezug zur Musik herstellen, sondern auch formal auf Tonkunst verweisen. Die Art und Weise der rhythmischen Komposition der Texte und der Umgang mit dem Ausgangsmaterial – dessen Sampling zu einem neuen, in sich geschlossenen Stück – zeugen durchaus von einer Nähe zu Bautechniken zeitgenössischer Popmusik. Darüber hinaus zeigen die Schnitte zwischen den Stimmen und den einzelnen Kapiteln deutliche Anleihen beim Film. Wenn man bedenkt, wie im Arrangement der Sequenzen mit verschiedenen Einstellungen und Szenenwechsel gearbeitet wird, sind die Parallelen zum Episodenfilm und zu Kameratechniken augenfällig. Immer wieder variieren die Herausgeber*innen in den Interviewkompilationen die aufeinander folgenden Stimmen, sodass es in der Abfolge von Schuss und Gegenschuss des fingierten Dialogs keine starren Perspektiven gibt. Die Wechsel von Detailerinnerungen und Überblickserinnerungen funktionieren hier im literarischen Arrangement ganz analog zu Kameraeinstellungsgrößen wie close-up und long shot in der Filmkunst und spiegeln gleichzeitig die Individualität der verschiedenen Sprecher*innen wider. Individualität und letztlich auch die Authentizität der präsentierten Stimmen werden zusätzlich zur namentlichen Zuschreibung der Einzelaussagen auch durch die Entscheidung verstärkt, dass die Herausgeber*innen darauf verzichten, Slang und sprachliche Eigenheiten zu glätten. Sie präsentieren den Rezipient*innen, etwas pathetisch gesprochen, die Poesie der gesprochenen Sprache.³⁶

Über all diesen künstlerischen Anleihen steht für McNeil und McCain aber das *Sculpting*. Hier sehen sie die größten Parallelen, wenn es darum geht, aus einem Berg Material das Kunstwerk herauszuarbeiten und zu definieren. Wie groß dieser Berg am Ende der Interviewphase und vor der künstlerischen Arbeit ist, lassen die Zahlen bei Teipel und eben auch bei McNeil und McCain errahnen. Letztere behaupten, dass am Ende nur 5–10 Prozent der mehreren hundert Interviews in *Please Kill Me* Eingang gefunden haben.³⁷ Bei Teipel stehen am Anfang von *Verschwende deine Jugend* 1000 Stunden Interviews, die in einem nächsten Schritt zu 1200 Seiten Rohmaterial transkribiert werden. Man sieht, dass auch hier eine

³⁶ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 466.

³⁷ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 467.

starke Bearbeitung des Rohmaterials stattfand – sowohl bei der Transkription als auch in der Verarbeitung des Materials hin zum Endprodukt, das letztlich etwa 360 Seiten umfasst.³⁸

Dass dabei etwas sehr eigenständiges Künstlerisches entsteht, obwohl es auf verbürgten Samples mit Realweltbezug basiert, ist in meinen Ausführungen deutlich geworden. Jede*r Herausgeber*in bzw. jedes Herausgeberkollektiv präsentiert Geschichte und erzählt dabei trotzdem seine eigene Geschichte. Das im Titel des Aufsatzes aufgerufene Gegensatzpaar Geschichtsschreibung und Geschichtensschreibung wird in den betrachteten Texten also ein Stück weit aufgelöst. Das machen auch Peter Heins bereits zitierte Worte deutlich: „Das war alles genauso. Nur anders!“³⁹

Greift man hier am Ende noch einmal auf den Titel zurück, könnte man fragen: Wie geht es eigentlich bei Sham 69s *If the kids are united* im Chorus weiter? Wie die meisten sicherlich wissen, schließt der Halbsatz mit: „Then we'll never be divided“. Wenn es also, wie in den vorliegenden Fällen der untersuchten Textsorte, gelingt, die Stimmen zu vereinen, entsteht dabei im besten Fall etwas Untrennbares. Eine eigene Kollektiv-Geschichte, die ganz sicher auch immer – und nicht zuletzt – die Geschichte der Herausgeber*innen ist.

Audiografie

Bogdahn, Achim im Gespräch mit Jürgen Teipel. In: EINS ZU EINS – DER TALK (Radio Bayern 2) vom 27.04.2011.

Literatur

Böhlke, Michael/Gericke, Henryk. *Too much future. Punk in der DDR*. Berlin: Verbrecher Verlag 2007.

Büsser, Martin/Venker, Thomas. „Im Feedback der verschwendeten Zeit. Roundtablegespräch“. In: *Intro* 97 (2002), 24–28.

Denk, Felix/Thülen, Sven von. *Der Klang der Familie. Berlin, Techno und die Wende*. Berlin: Suhrkamp 2012.

Esch, Rüdiger. *Electri_city. Elektronische Musik aus Düsseldorf*. Berlin: Suhrkamp 2014.

³⁸ Vgl. Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 198.

³⁹ Hein: *Alles ganz einfach*, 131.

- Gröschner, Annett/Porombka, Stephan. „Punk mit Unterstützung von Microsoft Word“. In: *Poetik des Faktischen. Vom erzählenden Sachbuch zur Doku-Fiktion. Werkstattgespräche*. Hg. Annett Gröschner, Stephan Porombka. Essen: Klartext 2009, 67–83.
- Hein, Peter. „Alles ganz einfach“. In: *Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977–82*. Hg. Ulrike Groos u. a. Köln: König 2002, 131–134.
- McNeil, Legs/McCain, Gillian. *Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk*. 20th Anniversary Edition. New York: Grove Press 2016 [1996].
- Robb, John. *Punk Rock. Die ganze Geschichte [Punk Rock: An Oral History]*. Aus dem Engl. von Martin Büsser und Chris Wilpert. Mainz: Ventil 2007 [2006].
- Stein, Jean/Plimpton, George. *American Journey. The Times of Robert Kennedy*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1970.
- Stein, Jean/Plimpton, George. *Edie. American Girl*. New York: Grove Press 1982.
- Teipel, Jürgen. *Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Teipel, Jürgen. *Mehr als laut. DJs erzählen*. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Weber, Julian. „Feuilletongerechte No Future“. In: *Jungle World* vom 03.04.2002, Supplement *Subtropen*, 8.
- Wehn, Jan/Bortot, Davide. *Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap*. Berlin: Ullstein 2019.
- Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017.

Carsten Gansel

Heinrich Gerlachs Dokumentarromane *Durchbruch bei Stalingrad* (1945/2016) und *Odyssee in Rot* (1966/2017) und Aspekte der zeitgenössischen Rezeption

1 Einleitung

Heinrich Gerlach ist in der deutschen Öffentlichkeit seit 2016 wieder ein Begriff. Die Publikation seines bis dahin verschwunden geglaubten Romans *Durchbruch bei Stalingrad* (1945/2016) fand eine umfangreiche Rezeption, und innerhalb einer kurzen Zeit ergaben sich Übersetzungen ins Holländische, Französische und Englische. Auch die Rechte für eine Übersetzung ins Russische wurden vergeben.¹

Die breite Resonanz, die der Roman erfuhr, machte den in den letzten Jahrzehnten vergessenen Autor und Zeitzeugen wieder bekannt. Das Buch hatte Heinrich Gerlach in sowjetischer Kriegsgefangenschaft im Sommer 1943, ein halbes Jahr nach der Katastrophe, begonnen, und mit dem Kriegsende am 8. Mai 1945 setzte er den Schlusspunkt. Danach war der Autor in verschiedenen Kriegsgefangenenlagern; 1949 wurde das Romanmanuskript vom sowjetischen Geheimdienst konfisziert und war bis zu seiner nach jahrzehntelanger Recherche erfolgten Wiederauffindung in einem russischen Militärarchiv verschlossen.² Dieser Sta-

1 Siehe Gerlach, Heinrich. *Doorbraak bij Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. Amsterdam: Uitgegeven door Xander Uitgevers BV 2017; Gerlach, Heinrich. *Éclairs lointains Percée Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. Paris: Éditions Anne Carrière 2017; Gerlach, Heinrich. *Breakout at Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. London: Apollo/Head of Zeus Ltd. 2018.

2 Das Urmanuskript wurde im Februar 2012 vom Verfasser in einem russischen Archiv wiedergefunden und in einem aufwendigen Prozess zur Edition beim Galiani Verlag (Berlin) gebracht. Vgl. ausführlich Gansel, Carsten. „Nach 70 Jahren aus der Kriegsgefangenschaft zurück – Heinrich Gerlachs Roman *Durchbruch bei Stalingrad* und seine abenteuerliche Geschichte“. In: Heinrich Gerlach. *Durchbruch bei Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. Berlin: Galiani 2016, 519–693. 2017 wurde dann Gerlachs zweiter Roman, *Odyssee in Rot*, ebenfalls bei Galiani mit einem umfangreichen Nachwort ediert. Vgl. Gansel, Carsten. „Widerstandsheld, Vaterlandsverräter, wacher Demokrat und Zeitzeuge? – Heinrich Gerlach, seine Odyssee durch die sowjetischen Gefangenenlager und sein Schicksal in der sich neu formierenden Bundesrepublik“. In: Heinrich Gerlach. *Odyssee in Rot. Bericht einer Irrfahrt*. Hg. Carsten Gansel. Berlin: Galiani 2017, 691–915. Die nachfolgende Darstellung hat ihre Grundlage in den beiden Editionen sowie den Nachworten.

lingradroman – an anderer Stelle wurde dessen höchst ungewöhnliche Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte ausführlich beschrieben – ist aber nicht das einzige Buch, das Heinrich Gerlach veröffentlicht hat. Sein zweiter Roman, *Odysee in Rot. Bericht einer Irrfahrt* (1966/2017), ist zwar unter weniger existenziellen Umständen entstanden, schildert aber ebenfalls dramatische Ereignisse. Einmal mehr zeigt sich Heinrich Gerlach als Ausnahmefigur in der deutschen Literaturlandschaft nach 1945. Und dies hat nicht zuletzt damit zu tun, in welcher Weise der Autor dokumentarisches Material nutzt. *Odysee in Rot* schildert das Schicksal deutscher Soldaten und Offiziere nach dem Ende der Kriegshandlungen im Mai 1945 und ihre langjährige Gefangenschaft bis zur Rückkehr nach Deutschland. Der Dokumentarroman endet mit dem Eintreffen des Kriegsgefangenen Breuer – dies ist das alter ego von Heinrich Gerlach – in Berlin. Es finden sich keine Aussagen darüber, wie es mit Gerlach und den anderen kriegsgefangenen deutschen Offizieren nach der Rückkehr im Nachkriegsdeutschland weitergeht. Der Bericht schließt mit einer emotional bewegenden Episode, in der Breuer alias Heinrich Gerlach am 22. April 1950 nach fast 11 Jahren endlich seine Frau und die Kinder wiedersieht:

Langsam stieg er die Treppe hinauf zur Sperre. Auf der Schulter den Luftwaffenrucksack [...]. Die Beine wurden ihm schwerer und schwerer. Da war die Sperre. Darüber die große Bahnhofsuhr. Und dahinter, in den Winkel an den Schaltern gedrückt wie in Furcht, eine Frau... Breuer ging auf die Frau zu. Ein Junge stand neben ihr, so groß wie sie selbst. Eine Kinderzeichnung, Baum und Haus, und zwei gelbe Sonnen darüber. Zwei Sonnen, die einen Bunker von Stalingrad erhellten... „Er wird eingesegnet“, sagte Irmgard und drückte den Jungen an sich. „Morgen wird er doch eingesegnet!“ Und nun weinte sie. Es war 23 Uhr 04 ...³

Heinrich Gerlachs Tochter, Dorothee Wagner, hat später bestätigt, dass sich das Geschehen bei der Rückkehr des Vaters genauso abgespielt hat.⁴ Es geht also in beiden Texten um ein besonderes Verhältnis von Fakt und Fiktion. Im Nachwort zu seinem Roman *Durchbruch bei Stalingrad* begründet Heinrich Gerlach den fiktionalen, also künstlerischen Charakter seiner Darstellung wie folgt:

Dieses Buch ist ein Roman. Hinter den Trägern der Handlung (soweit sie nicht – wie Feldmarschall Paulus oder General v. Seydlitz – einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden sind) bestimmte Gestalten der Wirklichkeit zu suchen, ist abwegig und könnte zu einem Un-

³ Gerlach, Heinrich. *Odysee in Rot. Bericht einer Irrfahrt*. Berlin: Galiani 2017, 687.

⁴ Gansel, Carsten: Gespräch mit Dorothee Wagner und Ingeborg Gerlach, der Schwiegertochter von Heinrich Gerlach, im August 2012. Ich danke Dorothee Wagner, die 2014 verstorben ist, und Ingeborg Gerlach ausdrücklich für die Bereitschaft zu dem Gespräch und die Genehmigung, die Informationen zu nutzen.

recht gegen Tote und Lebende werden. Dennoch ist in diesem Buch nichts ‚erfunden‘. Alles, was die Romanhandlung an Begebenheiten schildert, war irgendwann und irgendwo auf den Schneefeldern vor Stalingrad und in den Trümmern der Stadt einmal Wirklichkeit. Nur mit Ort, Zeit und den beteiligten Personen ist der Verfasser nach eigenem Ermessen verfahren.⁵

In der Taschenbuchausgabe, die 1962 erschien, finden sich im Nachwort sodann Ergänzungen, die die Darstellungsweise betreffen. Heinrich Gerlach macht darauf aufmerksam, dass das Buch „trotz der romanhaften Gestaltung Anspruch auf dokumentarischen Wert im gegenständlichen und seelischen Bereich erhebt“⁶. Dass die Figur des Oberleutnants Breuer als alter ego von Heinrich Gerlach zu lesen ist, hat der Autor selbst wiederholt betont. Ein wenig anders stellt Gerlach das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion in der *Odyssee in Rot* von 1966 dar. „Dieses Buch ist ein Bericht“, notiert er in der Vorbemerkung:

Die eingearbeiteten Reden, Zeitungsartikel, Aufrufe, Rundfunkvorträge und Predigten sind echt und dokumentarisch zu belegen. [...] Die handelnden Personen erscheinen vorwiegend unter ihrem eigenen Namen, einige der noch Lebenden wurden umbenannt, zumeist auf ihren Wunsch. Wenige wurden ganz oder teilweise erfunden.⁷

Noch stärker, als es bereits in *Die verratene Armee* (1957) und dem wiederentdeckten Original *Durchbruch bei Stalingrad* der Fall ist, existiert also so etwas wie ein „autobiographischer Pakt“ zwischen Autor und Leser. Die Hauptfigur und der Autor sind nicht nur eng aneinandergerückt, wie dies bei vielen Autoren der Fall ist, sondern nahezu identisch. Die Leser können daher eine weitgehende Übereinstimmung zwischen der Hauptfigur, dem Oberleutnant Richard Breuer, und Heinrich Gerlach annehmen. Insofern handelt es sich um die Geschichte einer „tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz“, es geht mithin um das „persönliche Leben“ von Heinrich Gerlach und seinen Weg durch die Gefangenschaft.⁸ Anders als in einem Roman, bei dem die erzählte Geschichte von „nicht-wirklichen Ereignissen, nicht-wirklichen Figuren, nicht-wirklichen Orten oder nicht-wirklichen Zeiten“⁹ handelt, geht es bei Heinrich Gerlach genau um das Gegen-

5 Gerlach, Heinrich. *Durchbruch bei Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. Berlin: Galiani 2016, 515.

6 Gerlach, Heinrich. „Nachwort“. In: Heinrich Gerlach. *Die verratene Armee. Ein Stalingrad-Roman*. 2., bearbeitete Taschenbuchausgabe. München: Wilhelm Heyne 1976, 309–311, hier 309.

7 Gerlach: *Odyssee in Rot*, 5.

8 Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, 14.

9 Zipfel, Frank. „Autofiktion. Zwischen Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität“. In: *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Fotis Jannidis u. a. Berlin/New York: De Gruyter 2009, 285–314, hier 290.

teil: Alle Figuren und Ereignisse sind verbürgt. Tagebuchnotizen von Heinrich Gerlach, die nach der Fertigstellung der Edition von *Durchbruch bei Stalingrad* aufgefunden wurden, sowie Dokumente aus russischen Archiven belegen sämtliche Stationen der Gefangenschaft, wie sie in der *Odyssee in Rot* geschildert werden. Auch die Schlüsselepisoden, etwa bei der Gründung des Bundes Deutscher Offiziere (BDO) vom September 1943, beruhen auf den Erlebnissen von Heinrich Gerlach und sind durch die historischen Fakten belegt. Gerlach baut entsprechend in den Roman Dokumente aus der Gründungsveranstaltung ein. Es ist eben dieser Aspekt, der in dem hier in Rede stehenden Rahmen dazu führt, von einem Dokumentarroman zu sprechen. Insofern bietet sich an dieser Stelle – wenngleich es um einen gänzlich anderen Gegenstand geht – ein Vergleich mit Ursula Krechels Roman *Landgericht* an, der 2012 mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet wurde und einmal mehr eine Diskussion um das Verhältnis von fictional und factual auslöste.¹⁰ Andreas Platthaus hat in seiner Besprechung auf den dokumentarischen Kern des Romans verwiesen und notiert: „Kornitzer hat wirklich gelebt, er hieß anders, doch seinen Fall hat Ursula Krechel aus den Akten des Landesarchivs von Rheinland-Pfalz akribisch rekonstruiert. Akten aber sind unpersönlich, deshalb hat sie einen Roman geschrieben.“¹¹ Würde man allerdings Heinrich Gerlachs Roman hinsichtlich des Einsatzes von dokumentarischem Material mit jenem von Ursula Krechel vergleichen, dann stellten sich deutliche Unterschiede in quantitativer Hinsicht heraus. Anders gesagt, der Umfang, in dem Gerlach Dokumente einbaut und Figuren der Zeitgeschichte zu Wort kommen lässt, ist deutlich umfassender als bei Ursula Krechel. Gleichwohl kann man beide Texte – orientierte man sich an neueren Diskussionen – als Doku-fiktionen bezeichnen.¹² Offensichtlich wird aber auch, dass einzig die konkrete analytische Arbeit am Text, mithin die narratologische Analyse, die Frage nach dem jeweils existierenden Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität beantworten kann.

10 Siehe dazu meinen Beitrag: Gansel, Carsten. „Ursula Krechels *Landgericht* (2012) und die ‚verlorenen Erinnerungen‘ der Nachkriegszeit oder Erinnerungskulturen zwischen Verdrängen und Vergessen“. In: *Deutschunterricht* (6/2019), 32–43; vgl. außerdem den Beitrag von Eva-Maria Konrad in diesem Band.

11 Platthaus, Andreas. „In der Sache Kornitzer“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10. Oktober 2012.

12 Bidmon, Agnes. „Dokufiktion – Neue Formen realistischen Erzählens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. In: *Dokumentarisches Erzählen – Erzählen mit Dokumenten in Literatur, Theater und Film*. Hg. Carsten Gansel, Peter Braun. Berlin: Okapi Verlag 2020, 103–130.

2 Heinrich Gerlach und das Dokumentarische in *Durchbruch bei Stalingrad*

Nachfolgend sei ausgesprochen selektiv der Versuch gemacht, den Umgang des Autors mit dem Dokumentarischen anzudeuten. Der von Gerlach bereits zu Beginn des Romans *Durchbruch bei Stalingrad* eingeführte Hauptmann Engelhard sieht sich im Bunker mit der aussichtslosen Situation der 6. Armee konfrontiert:

Engelhard hörte ernst und gesammelt zu. Zuweilen blickte er Zuspruch heischend in die dunkle Ecke. Doch dort blieb alles still. „Ja“, sagte er schließlich, „das ist die Auflösung. Ich glaube, wir sind am Ende. Es bleibt nichts anderes, als so anständig wie möglich von der Bildfläche abzutreten.“ „Anständig?“ lachte Major Siebel ungeniert. „Schöner Anstand! Sollen die Herren von der Armee sich doch mal rausrühren aus ihren Löchern! Soll Paulus doch mal rausgehen auf die Straßen und sehen, ob das noch anständig sterben heißt, was sich da abspielt... Bildet sich immer noch ein, daß er Soldaten hat, daß er führen kann, Verteidigungslinien aufbauen kann! Soll er doch mal rausgehen! So etwas war in der ganzen Weltgeschichte noch nicht da!“¹³

Die Figurenrede des Majors Siebel entspricht durchaus den Auffassungen von Heinrich Gerlach, der in seinen Beiträgen in der Zeitung *Freies Deutschland* die Rolle von Generalfeldmarschall Paulus ausgesprochen kritisch bewertet.¹⁴ Ganz anders sieht er General Walther von Seydlitz, mit dem er nach dessen Entlassung aus der Gefangenschaft über Jahre in einem engen Kontakt stehen wird.¹⁵ Sofort nach der Rückkehr des ehemaligen Generals nimmt Heinrich Gerlach – das Tagebuch belegt es – Kontakt zu ihm auf. Im erst 2016 zugänglich gewordenen Nachlass von Walther von Seydlitz-Kurzbach fanden sich schließlich Teile des Briefwechsels zwischen Gerlach und von Seydlitz, die Gerlachs Vorgehen illus-

¹³ Gerlach: *Durchbruch bei Stalingrad*, 353.

¹⁴ Vgl. Gerlach, Heinrich. „Wendepunkt Stalingrad. Rückzug nach Osten“. In: *Freies Deutschland* vom 21.11.1943, 1; Gerlach, Heinrich. „Der ‚Geist von Stalingrad‘“. In: *Freies Deutschland* vom 26.03.1944, S. 1; Gerlach, Heinrich. „2 Jahre nach Stalingrad. Der neue Weg“. In: *Freies Deutschland* vom 04.02.1945, S. 1. Birgit Petrick hat sich in einer verdienstvollen Arbeit mit der Zeitung *Freies Deutschland* auseinandergesetzt und dabei auch eine akribische Auflistung aller Beiträge vorgenommen. Siehe Petrick, Birgit. „*Freies Deutschland* – die Zeitung des Nationalkomitees ‚Freies Deutschland‘ (1943–1945)“. München: K. G. Saur 1979, 296–351.

¹⁵ Gerlach und Walther von Seydlitz, die in der Folgezeit engen Kontakt halten, werden sich dann über die Entstehung der *Odyssee in Rot* entzweien. Es geht dabei um die dokumentarischen Details der Gründung des Bundes Deutscher Offiziere (BDO).

trieren.¹⁶ Die Briefe belegen das ausgesprochen vertrauensvolle Verhältnis, das zwischen beiden nach der Rückkehr des Generals aus der Kriegsgefangenschaft im Oktober 1955 entsteht. In der Folgezeit kommt es zu einem engen Austausch zwischen Heinrich Gerlach und dem 24 Jahre älteren Walther von Seydlitz, der sich auf die Fakten um die 6. Armee im Winter 1942/43 bezieht. Da der ehemalige General die Entstehung des Urmanuskripts im Lager Lunjowo (1943–1945) mitverfolgt und unterstützt hat, nimmt es nicht wunder, wenn Gerlach wenige Wochen, nachdem er den Verlagsvertrag mit der Nymphenburger Verlagshandlung abgeschlossen hat, Walther von Seydlitz diese glückliche Entwicklung nicht nur umgehend mitteilt, sondern ihm auch das Manuskript am 20. November 1956 mit folgenden einleitenden Worten zuschickt:

Zu meiner großen Freude ist es mir gelungen, mein Stalingradbuch unterzubringen und damit ein langes und schwieriges Bemühen endlich zu einem glücklichen Abschluß zu bringen. Der Verlag, der angebissen hat, ist die ‚Nymphenburger Verlagshandlung‘ in München. Dort wird das Buch im nächsten Herbst erscheinen, voraussichtlich unter dem Titel „Wie das Gesetz befahl“. Der Verlag drängt sehr, das Buch möglichst bald druckfertig zu erhalten.¹⁷

Der Brief ist im Hinblick auf die Rolle des Dokumentarischen in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Einerseits findet sich der Hinweis auf den ursprünglich ins Auge gefassten Titel „Wie das Gesetz befahl“, andererseits wird belegt, dass offensichtlich das gesamte Manuskript an Walther von Seydlitz geht. Dabei kommt es dem Autor Gerlach nicht darauf an, dass von Seydlitz grundlegende Einlassungen macht und als Korrektor fungiert. Ihm ist klar, und dies drückt er auch unmissverständlich gegenüber von Seydlitz aus, dass dieser gegebenenfalls manches zur Katastrophe von Stalingrad anders sehen wird. Dies umso mehr, da es sich um keine wissenschaftliche Arbeit, sondern um einen Roman handeln soll:

Wenn ich Ihnen deshalb heute das Manuskript zur Durchsicht zusende, so nicht, um Ihnen damit etwas Neues zu bieten. Sie kennen das Buch in seiner 1. Fassung von Lunjowo her und auch seine Tendenz, die nicht geändert, sondern höchstens noch vertieft wurde. Und ich glaube, daß Sie damals dem Buch – gerade auch in Hinblick auf Plievier – mit einer Sympathie gegenüberstanden. Natürlich wird es bei einem so vielschichtigen Thema wie Stalingrad nicht ausbleiben, daß sie vieles anders sehen müssen und gewertet wissen wollen als ich. Das wird man in Kauf nehmen müssen, und das Buch soll ja auch nichts vorwegnehmen, was Sie selbst zu diesem Thema zu sagen haben werden. Es ist also nicht

16 Der Briefwechsel zwischen Heinrich Gerlach und Walther von Seydlitz ist nicht vollständig. Von Heinrich Gerlach finden sich lediglich drei Briefe, die allerdings einen präzisen Einblick in die Verständigung zwischen ihm und von Seydlitz geben.

17 Heinrich Gerlach an Walther von Seydlitz, 20.11.1956. In: Nachlass N55: Walther von Seydlitz-Kurzbach. Bundesarchiv, Militärarchiv Freiburg, Signatur N55/121, Blatt 9.

meine Absicht, Sie um eine so subtile Kritik zum einzelnen zu bitten, wie sie bei dem Buch von Scheurig nötig war. Dieses hier ist keine wissenschaftliche Untersuchung, sondern ein Roman mit allen den Freiheiten, die man dieser Gattung nun einmal zugestehen muß. Das kurze Vorwort zeigt ja, wie das Geschilderte verstanden werden will.¹⁸

Gerlach geht es schlichtweg darum, dass der General einige historische Fakten prüft, die sein Agieren in Stalingrad betreffen. Nachfolgend benennt er daher ausgewählte Stellen im Manuskript, zu denen er die Meinung des Generals von Seydlitz hören möchte. Entsprechend heißt es erläuternd:

Worauf es mir vor allem ankommt, ist folgendes: Sie selbst sind eine der wenigen Gestalten, die in dem Buch unter ihrem wirklichen Namen erscheinen. Es ist daher für mich ein selbstverständliches Gebot der Loyalität, Ihnen vor allem diese drei oder vier Stellen (S. 84 ff., 94, 358 ff., 456) vorzulegen mit der Bitte zu überprüfen, ob diese Stellen Ihre Billigung soweit finden, daß Sie mit der Verwendung Ihres Namens einverstanden sein können. Insbesondere gilt das für die Szene S. 84 ff., die ich Ihnen schon damals in Lunjowo vorgelesen habe und in die ich inzwischen einige kurze, aber wichtige Stellen aus ihrer Denkschrift im Wortlaut eingearbeitet habe.¹⁹

In der Episode, die Gerlach wichtig ist, wird die Person bzw. Figur des Generals Walther von Seydlitz eingeführt. In einem Bunker der Führungsabteilung der 6. Stalingradarmee tappen Schritte die Stiege herunter und eine schneebestäubte Gestalt schiebt sich in den Raum, der General der Artillerie von Seydlitz. Nach einem knappen Dialog setzt der Erzähler mit einer Charakterisierung der Person ein, die die Herkunft und das Äußere der Figur mit Sympathie erfasst:

Der General lacht bitter auf, während er sich aus seinen Umhüllungen schält. Er ist ein Nachfahre des friderizianischen Reitergenerals, und auch er selbst ist ein passionierter Reiter. Das verrät die trotz des fast weißen Haares noch jugendlich straffe Gestalt, und auch das scharf geprägte Gesicht, jetzt zorngerötet, hat etwas von einem Rassepferd.²⁰

Im Weiteren geht es um eine für den Verlauf der Stalingrad-Katastrophe entscheidende Situation: Auf einen Bericht des Oberbefehlshabers der 6. Armee, General Paulus, in dem dieser die aussichtslose Lage schildert und den Ausbruch aus dem

¹⁸ Gerlach an von Seydlitz, 20.11.1956.

¹⁹ Gerlach an von Seydlitz, 20.11.1956. (Unterstreichung i. O.).

²⁰ Gerlach, Heinrich. *Die verratene Armee*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1957, 96. In der Urfassung heißt es dagegen: „Er nahm die Feldmütze vom Kopf und strich sich mit der Hand über das weiße, an den Schläfen kurz geschnittene Haar. Dann legte er seine Tarnjacke ab, die das Ritterkreuz mit dem Eichenlaub freigab. Seinem faltigen Gesicht nach mochte der General um die Fünfzig herum sein, die straffe Reitergestalt, Ausdruck einer verpflichtenden Familientradition, ließ ihn erheblich jünger erscheinen“ (Gerlach: *Durchbruch bei Stalingrad*, 96–97).

Kessel nahelegt, ist aus dem Führerhauptquartier – wie es im Roman heißt – der lakonische Bescheid gekommen: „Einigelung beider Armeen unter Paulus’ Oberbefehl“. Oberst Clausius ist schockiert und General von Seydlitz außer sich. Entsprechend legt Gerlach ihm folgende Worte in den Mund:

Ein Wahnsinn ist es, eine ausgemachte Idiotie! Zwei ganze Armeen lassen sich freiwillig einkesseln, wo jetzt wahrscheinlich ein Stoß genügen würde, um hier herauszukommen. Sowas gab’s in der ganzen Weltgeschichte noch nicht!²¹

Der General kann sich mit dem Einigeln im Kessel nicht abfinden, und gemeinsam mit Oberst Clausius macht er sich daran, einen schriftlichen Protest auf Grundlage einer klaren Lagebeurteilung abzufassen. Heinrich Gerlach baut nun in seinen epischen Text aus der 1956 zur Verfügung stehenden Denkschrift des Generals von Seydlitz, die den Titel *Die Beurteilung der Lage der 6. Armee im Kessel von Stalingrad* trägt, in dokumentarischer Manier maßgebliche Teile ein. Es sind dies vor allem jene Passagen, die den Kern der von Seydlitz’schen Argumentation vom 25. November 1943 ausmachen. So kann man in der neu entstandenen Fassung mit dem späteren Titel *Die verratene Armee* lesen:

„Es ergibt sich unwiderleglich“, diktiert der General; „die Armee kann bei Verharren in der Igelstellung nur dann der Vernichtung entgehen, wenn in wenigen Tagen Entsatz wirksam wird, so daß der Feind seine Angriffe einstellen muß. Hierfür liegen keinerlei Anzeichen vor...“

Gerlach hält sich bei der Darstellung nahezu wörtlich an die Ausarbeitung des Generals vom November 1943.²² Klar und deutlich lässt er von Seydlitz im Roman das formulieren, was dieser in der Realität des Kessels von Stalingrad als kommandierender General des LI. Armeekorps an den Oberbefehlshaber, Generalfeldmarschall Paulus, ohne Beschönigung geschrieben hatte:

²¹ Gerlach: *Die verratene Armee*. 1957, 97. In der Urfassung fällt die Wertung noch weitaus schärfer aus, denn es heißt: „Ein hirnverbrannter Wahnsinn! Die freiwillige Einigelung von 22 Divisionen, wo hat es so was jemals gegeben! Das bekommt doch nur ein Verrückter fertig!“ (Gerlach: *Durchbruch bei Stalingrad*, 96–97) Da Gerlach im Gefangenenlager allerdings nicht über das Dokument selbst verfügt, also über den Lagebericht vom 25. November 1943, muss er die Argumentation umschreiben und kann nicht den getreuen Wortlaut wiedergeben.

²² Vgl. Seydlitz, General Walther von. „Die Beurteilung der Lage der 6. Armee im Kessel von Stalingrad“. In: Hans Martens. *General von Seydlitz 1942–1945. Analyse eines Konflikts*. Berlin: edition kloeden 1971, 76–81. In dem Dokument, aus dem Gerlach zitiert, heißt es: „Operativ ergibt sich daher unwiderleglich: die 6. Armee kann bei Verharren in der Igelstellung nur dann der Vernichtung entgehen, wenn der Entsatz in wenigen, d. h. 5 Tagen, soweit wirksam wird, daß der Feind seine Angriffe einstellen muß. Hierfür liegt nicht ein einziges Anzeichen vor“. Seydlitz: „Die Beurteilung der Lage der 6. Armee im Kessel von Stalingrad“, 79.

Der Befehl, den Igel zu halten, bis Hilfe heran ist, hat keinerlei reale Grundlagen. Er ist unausführbar und muß zwangsläufig den Untergang der Armee zur Folge haben. Wenn das vermieden werden soll, so muß unweigerlich ein anderer Befehl herbeigeführt werden...²³

Die Beurteilung der Lage beruht – das stellt von Seydlitz in der ihm eigenen Geradlinigkeit heraus – „auf nüchterner Erkenntnis der tatsächlichen Gegebenheiten“²⁴. Sollte es keinen anderen Befehl geben, so fordert der General vom Oberbefehlshaber Paulus, dann müsse man sich „die Handlungsfreiheit selbst nehmen“²⁵. Auf den Einwand von Oberst Clausius im Roman, dass dies Meuterei sei und unter Umständen den Kopf koste, lässt Gerlach Walther von Seydlitz kurz nachdenken und dann ruhig sagen:

„Sie mögen Recht haben, Clausius. Aber darum geht es jetzt nicht. Es geht nicht um mich und um Sie und um Paulus oder sonst irgendeinen, der hier Verantwortung trägt... Es geht um dreihunderttausend deutsche Soldaten.“²⁶

Heinrich Gerlachs Wertschätzung des Generals Walther von Seydlitz entspringt dem Wissen, dass hier ein Offizier von sich selbst absieht, dem „eigenen Gewissen gegenüber der Armee und dem deutschen Volk“ folgt und gegen einen Befehl, der den Tod von Hunderttausenden bedeuten kann, protestiert. In seinem Brief vom 20. November 1956 setzt Gerlach dem General auseinander, dass es sich bei der vorliegenden Episode um eine Mischung von Fakt und Fiktion handelt und im Interesse des Romans daher nicht jedes Detail mit der Realität vom November 1943 übereinstimmen muss:

Es geht nun nicht darum, ob das Gespräch mit Clausius und die Entstehung der Denkschrift sich wirklich genauso abgespielt haben. Natürlich war es nicht so! Clausius war ja, wie Sie letztlich erzählten, bei Paulus mit dabei. Außerdem ist bei mir die Abfassung der Denkschrift aus kompositorischen Gründen um einen Tag vorverlegt, was gewisse Akzentverschiebungen notwendig gemacht hat.²⁷

²³ Gerlach: *Die verratene Armee*. 1957, 99.

²⁴ Seydlitz: „Die Beurteilung der Lage der 6. Armee im Kessel von Stalingrad“, 76.

²⁵ Gerlach: *Die verratene Armee*. 1957, 100. In der Denkschrift heißt es im vollen Wortlaut: „Hebt das OKH [das Oberkommando des Heeres] den Befehl zum Ausharren in der Igelstellung nicht unverzüglich auf, so ergibt sich vor dem eigenen Gewissen gegenüber der Armee und dem deutschen Volk die gebieterische Pflicht, sich die durch den bisherigen Befehl verhinderte Handlungsfreiheit selbst zu nehmen und von der heute noch vorhandenen Möglichkeit, die Katastrophe durch eigenen Angriff zu vermeiden, Gebrauch zu machen“. Seydlitz: „Die Beurteilung der Lage der 6. Armee im Kessel von Stalingrad“, 81.

²⁶ Gerlach: *Die verratene Armee*. 1957, 100 (Auslassungszeichen i. O.).

²⁷ Gerlach an von Seydlitz, 20.11.1956.

Gerlach verweist einmal mehr auf den künstlerischen Charakter der Darstellung und fasst seine Intention in einer Weise zusammen, die dem General anschaulich machen soll, wie die Verwandlung von Leben in Literatur funktioniert und worauf es seiner Meinung nach ankommt:

Es geht also hier nicht um die „Wahrheit“ in solchen Einzelheiten, sondern um die höhere Wahrheit, um die Aufhellung der Hintergründe, um die Zwangslage, die seelische Not, die Urtiefen der Persönlichkeit, die zu diesem ersten Aufbegehren gegen Hitler geführt haben und führen mußten. Ähnliches gilt für die zweite große Szene (S. 358 ff.). Ich weiß, daß Jaenicke damals noch dabei war (vielleicht kann man das übrigens noch ändern) und daß die Einzelheiten sich so nicht abgespielt haben. Aber auch hier geht es ja nicht darum, sondern um die Aufhellung der Persönlichkeiten, ihres Denkens und Wollens. Das Buch ist eben kein Tatsachenbericht, sondern ein Roman.²⁸

Explizit stellt Heinrich Gerlach noch einmal das Grundprinzip seines Ansatzes heraus, wenn er sich an solchen Stellen vom Tatsachenbericht absetzt und auf das Romanhafte verweist. Allerdings darf die künstlerische Freiheit aus seiner Sicht nicht zur Verfälschung der Realität von Stalingrad führen und schon gar nicht die Rolle von realen Personen umdeuten, etwa jener des Generals von Seydlitz. In seinem Schreiben begründet er, warum ihm gerade diese beiden Episoden, in denen der General vorkommt, so wichtig sind. „Warum nun überhaupt diese beiden Szenen? Warum Ihr Name“, fragt er und gibt umgehend die Antwort:

Ich will damit Ihre historische Rolle bei Stalingrad deutlich machen. Ich will zeigen, daß Sie als einziger damals die Situation mit allen ihren weitreichenden Konsequenzen durchschauten und zum Handeln aufriefen, ohne freilich nach Lage der Dinge die Möglichkeit zu haben, diese Konsequenzen für sich selbst bis ins letzte hin zu ziehen. Der Leser muß begreifen, wer dieser General von S. ist, was er damals erkannte und tat und was er noch nicht tun konnte. Alles dies soll in ihm das Verständnis wecken für das, was dann in der Gefangenschaft folgte. So glaube ich eine Bresche zu schlagen in die allgemeine Verständnislosigkeit gegenüber der „Beweg. F.D.“ und ein wenig die psychologische Basis vorzubereiten für das, was Sie selbst eines Tages zu alledem sagen werden.²⁹

Was Heinrich Gerlach in diesem Brief formuliert, ist insofern zukunftsweisend, als er die Leistung des Generals Walther von Seydlitz im Kessel von Stalingrad und in der Gefangenschaft würdigt, ganz entgegen dem vorherrschenden Unverständnis, der Feindseligkeit und der Verfemung, auf die dieser zunächst in der Bundesrepublik trifft, als er als einer der letzten 1955 aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft in die Bundesrepublik zurückkehrt. Gerlach gelangt damit schon Mitte

²⁸ Gerlach an von Seydlitz, 20.11.1956. (Herv. i. O.)

²⁹ Gerlach an von Seydlitz, 20.11.1956.

der 1950er Jahre zu einer Einschätzung der historischen Bedeutung des Walther von Seydlitz, wie sie sich erst in einem langen Prozess von den 1970er bis in die 1990er (!) Jahre durchsetzen wird. Offensichtlich ist freilich auch, dass der *Verratenen Armee* – im Unterschied zur Urfassung *Durchbruch bei Stalingrad* – der Diskurs der 1950er Jahre eingeschrieben ist, denn Gerlach spricht nicht zufällig davon, dass erst einmal eine „psychologische Basis“ für eine vorurteilsfreie Betrachtung des BDO und jener hohen Offiziere zu schaffen ist, die in der Gefangenschaft Widerstand gegen Hitler geleistet haben. „Die heutige psychologische Situation erfordert es, das mit aller Vorsicht zu tun“³⁰, heißt es mit Blick auf die damalige Situation.

Walther von Seydlitz antwortet drei Wochen später in seiner heute nur schwer lesbaren spezifischen Variante einer Sütterlinschrift mit einem Plädoyer für den Roman, an dem er die dokumentarische Qualität hervorhebt:

Lieber Gerlach! Gestern Abend wurde ich fertig mit der mehrfach erschütternden Lektüre Ihres Buches. Meine Stellungnahme – in gekürzter Form – die Kürze zwingt dazu.

1) Allgemein: Es ist Ihnen m. E. sehr gut gelungen, das Inferno dieses ganzen Wahnsinns bis in die letzten höllischen Tiefen vorzustellen. Tiefer geht's nimmer und das ganze Grauen, das einen schon sehr bald umfängt bei der Lektüre des Buches läßt einen bis zum Schluß nicht mehr los. So muß es sein. Und daher verspreche ich mir einen großen Erfolg von dem Buch, wenn für derartige Lektüre z. Z.[?] überhaupt dazu gern[?] Bereitschaft vorliegt. Manche meinen nämlich, von all' diesen Dingen, von den tiefsten Tiefen und dem entsetzlichen Grauen der Hitler-Zeit will niemand mehr etwas hören und wissen. Ich glaube das nicht, aber ich kann mich irren natürlich.³¹

Von Seydlitz glaubt zudem, dass der Roman im Ausland auf „großes Interesse“ stoßen könnte. Dies auch deshalb, weil es Gerlach „ausgezeichnet gelungen“ sei, die „furchtbaren Hitlersprüche herauszuarbeiten, die in manchen Menschen in so einer völlig verzweiferten Lage lebendig werden“. Zu den von Heinrich Gerlach angefragten „4 Stellen, die sich mit mir befassen“ macht von Seydlitz umfangreiche Anmerkungen, die die von Gerlach geschilderten Episoden mit den wirklichen Abläufen in Stalingrad ins Verhältnis setzen oder aber auf einzelne Details genauer eingehen. So erklärt von Seydlitz ausführlich, „wie es zur Lagebeurteilung kam“ und warum die „Einigelung der Armee mit 22 Divisionen“ gegen jegliche militärische Erfahrung war. „Ich kann es nun mal nicht anders ausdrücken“, so der

³⁰ Gerlach an von Seydlitz, 20.11.1956. Der nachfolgende Satz deutet an, wie Gerlach die politische Situation einschätzt: „Ich würde mich um jede Wirkung bringen, wenn ich Sie und ihr Handeln“. Hier bricht der Brief leider ab, die nachfolgende Seite ist nicht im Nachlass verzeichnet.

³¹ Walther von Seydlitz an Heinrich Gerlach, 12.12.1956. In: Nachlass N55: Walther von Seydlitz-Kurzbach. Bundesarchiv, Militärarchiv Freiburg, Signatur N55/121, Blatt 10–19, hier Blatt 10.

ehemalige General in seinem Brief an Gerlach, „nur militärische Idioten konnten überhaupt auf eine solche Idee kommen.“³²

3 Der Dokumentarroman *Die verratene Armee* – ein Bestseller

Die Vermutung von Walther von Seydlitz, dass der Roman erfolgreich sein wird, bestätigt sich, Heinrich Gerlachs Roman *Die verratene Armee* wird – wie andere Romane zum Zweiten Weltkrieg – zum Bestseller. Neben Gerlachs Stalingradroman ist es das Thema der Kriegsgefangenschaft, das die Leser in besonderer Weise interessiert. Dies hängt nicht zuletzt mit dem Umstand zusammen, dass sich noch Tausende Gefangene in der Sowjetunion befinden. Zu den Erfolgstexten gehört daher auch ein Roman wie Josef Martin Bauers *So weit die Füße tragen* (1955).³³ Der Verlag betont den dokumentarischen Hintergrund des Textes und verweist darauf, dass die Figur des Clemens Ferell in Wirklichkeit existiert und es sich um eine wahre Geschichte handelt. Damals konnte niemand ahnen, dass die Odyssee um Ferell weitgehend erfunden war.³⁴ Jahrzehnte später, 2016, ist dann mit einigem Recht eingeschätzt worden, dass der Roman von Bauer „falsche Nachkriegserinnerungen“ in das kollektive Gedächtnis implantiert und geholfen hat, „das Ent-

³² von Seydlitz an Gerlach, 12.12.1956, Blatt 16.

³³ Bauer, der 1901 geboren wurde, war im Dritten Reich bereits als Jugendbuchautor prämiert worden und im Zweiten Weltkrieg Verfasser von propagandistischer Kriegsprosa. 1942 erscheinen von ihm *Die Kraniche der Nogaia. Tagebuchblätter aus dem Feldzug im Osten*, die 1977(!) bei Herbig „in einer ungekürzten Neuausgabe“ wieder aufgelegt wurden. 1943 kommt im Zentralverlag der NSDAP die als Tatsachenbericht ausgewiesene Geschichte *Unterm Edelweiss in der Ukraine. Eine Gebirgs-Division im Kampf gegen Sowjet-Russland* heraus. Den Text von 77 Seiten hat Bauer geschrieben, der Band selbst wird im „Auftrage eines Generalkommandos von Oberstlttn. Dr. Egid Gehring“ herausgegeben. Das Geleitwort stammt von dem Generalmajor und Divisionskommandanten Hubert Lanz. „Kampf und Sieg im Feldzug gegen Sowjetrußland der Zukunft zu überliefern, ist Sinn und Zweck dieses Buches“, so Lanz, und er schiebt folgende Begründung nach: „Handelt es sich doch um den schwersten, opfervollsten, aber auch glorreichsten aller Feldzüge dieses Krieges. Keine Kriegsgeschichte, sondern inneres Erlebnis soll Gegenstand der Schilderung sein“, Lanz, Hubert. „Geleitwort“. In: Josef Martin Bauer. *Unterm Edelweiss in der Ukraine. Eine Gebirgs-Division im Kampf gegen Sowjet-Russland*. Hg. Egid Gehring im Auftrag eines Generalkommandos. München: Eher 1943, 5.

³⁴ Siehe das spannende Radio-Feature Dittmann, Arthur. „So weit die Füße tragen“. *Eine Lange Nacht über Dichtung und Wahrheit eines Welterfolges*. Deutschlandfunk vom 17.12.2011. https://www.deutschlandfunk.de/so-weit-die-fuesse-tragen.704.de.html?dram:article_id=85956 (11.01.2021).

lastungsbedürfnis der Nachkriegsgesellschaft zu stillen“³⁵. Christian Adam bringt das folgendermaßen auf den Punkt:

Ein Buch mit solch einer Botschaft musste zum Credo einer nach Absolution heischenden westdeutschen Nachkriegsgesellschaft werden. So wie die Geschichte hier ausgelegt wurde, wollte sie eine große Zahl der Deutschen gedeutet wissen.³⁶

Man kann es auch so sagen: Bauer – und in anderer Weise auch Fritz Wöss mit *Hunde, wollt ihr ewig leben* (1958) – entwerfen in ihren Romanen das, was man eine „Wunschbiografie“ nennt. Heinrich Gerlach hingegen lehnt solche Retuschen an der Biografie entschieden ab, aber das Datum der Rückkehr aus der Gefangenschaft wird von ihm am 22. April 1956 ebenfalls mit einer Bilanz versehen:

Jubilate! – Heute bin ich 6 Jahre wieder zu Hause. 6 lange Jahre! Die Bilanz dieser Jahre ist nicht schlecht u. es gibt Anlaß, der Fügung sehr dankbar zu sein. Wieder im Beruf, die Familie gesichert, das Buch fertig, ein eigenes Haus ... der Wunsch, noch ein paar Jahre in Ruhe im Kreise der Meinen verbringen zu können – dieser so oft ausgesprochene u. noch öfter gedachte heiße Wunsch – ist erfüllt worden. Dank, Dank!³⁷

Was Heinrich Gerlach hier notiert, das ist etwas, was in dieser Weise von zahlreichen Kriegsheimkehrern reflektiert wurde, nur oftmals mit dem Unterschied, dass die Bilanz nicht so zufriedenstellend ausfiel wie bei Heinrich Gerlach. Wobei er zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnen konnte, dass seine *Verratene Armee* ein großer Erfolg werden würde. Mit der 1962 im *Spiegel* veröffentlichten Liste „Bestseller in der Bundesrepublik“ kann Gerlachs Roman allerdings nicht konkurrieren. Die Liste im *Spiegel*, die sich an Auflagenhöhen orientiert, kann durchaus als eine Art Spiegel des Bewusstseins eines größeren Teils der damaligen Bevölkerung in der Bundesrepublik gelesen werden. Josef Martin Bauers *So weit die Füße tragen* liegt mit 780.000 verkauften Exemplaren auf Platz 4, Hans Hellmut Kirst mit dem ersten Teil von *08/15* auf Platz 12 (450.000), der zweite Teil kommt mit 341.500 noch

³⁵ Siehe Fischer, S. „Der Schnee von gestern. Falsche Nachkriegserinnerungen“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.03.2010. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/falsche-nachkriegserinnerungen-der-schnee-von-gestern-1.12263> (20.07.2020). Als 2001 die Anonymität des hinter der Geschichte stehenden Cornelius Rost (1919–1983) aufgehoben wird, stellt sich heraus, dass dieser bereits am 28. Oktober 1947 aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt ist, zu einem Zeitpunkt also, als er eigentlich noch in einem sibirischen Bergwerk in einem Arbeitsbataillon hätte sein sollen.

³⁶ Adam, Christian. *Der Traum vom Jahre Null. Autoren, Bestseller, Leser: Die Neuordnung der Bücherwelt in Ost und West nach 1945*. Berlin: Galiani 2016, 150.

³⁷ Gerlach, Heinrich. Tagebuch vom 22. April 1956 (Auslassungszeichen i. O., Heinrich Gerlachs Tagebücher sind unveröffentlicht. Eine Auswahl ist in Vorbereitung).

auf den 18. Platz und der dritte Teil mit immerhin 278.500 auf Platz 23. Auf Platz 14 landet ein weiterer Roman über Stalingrad, nämlich Heinz G. Konsaliks *Der Arzt von Stalingrad*, der im gleichen Jahr wie Heinrich Gerlachs Roman erscheint. Konsalik verkauft bis 1962 415.000 Exemplare.³⁸ Es ist kein Zufall, dass die drei Bände der Landser-Romane von Hans Hellmut Kirsts *Null-acht-fünfzehn. Die abenteuerliche Revolte des Gefreiten Asch* (1954) zu den meistverkauften Büchern zählten.³⁹ Kirst wird 1914 in Osterode geboren, jener Stadt, an deren Heeresfachschule der zwei Jahre ältere Heinrich Gerlach 1933 nach dem zweiten pädagogischen Staatsexamen eine erste Anstellung findet. Anders als Gerlach, der Lehrer wurde, entscheidet sich Kirst 1933, die Laufbahn eines Berufsoffiziers einzuschlagen, und ist später in Königsberg, Gerlachs Geburtsstadt, stationiert. Im Zweiten Weltkrieg nimmt er im September 1939 am Einmarsch in Polen teil, ist 1940 – wie Gerlach – am Frankreichfeldzug beteiligt und 1941 am Überfall auf die Sowjetunion. Von 1943 bis 1945 wird er Lehrer für Kriegsgeschichte an der Luftkriegsschule im bayerischen Schongau, einige Wochen ist er als Nationalsozialistischer Führungsoffizier eingesetzt. Der Titel des Romans *08/15*, zu dem Kirst nach seiner Entlassung aus einem amerikanischen Internierungslager erste Notizen macht, ist eigentlich auf ein deutsches Maschinengewehr zurückzuführen, das seit dem Ersten Weltkrieg eine weite Verbreitung fand und von daher zu einer Redewendung wurde, wenn es um die Bezeichnung von etwas Gewöhnlichem und ständig Wiederkehrendem geht. Genau davon erzählt der Roman, der 1954 erschien, nämlich vom Alltag des Kasernendrills, den Schikanen und kleinen Quälereien, mit denen es der Gefreite Asch zu tun bekommt.⁴⁰ Bereits im Erscheinungsjahr kam der erste Teil einer auf drei Folgen angelegten Verfilmung in die Kinos, mit dem jungen Joachim Fuchsberger in der Hauptrolle. Schon ein Jahr später, 1955, folgten die beiden nächsten Teile. Heinrich Gerlach, der bis in die 1960er Jahre ein großer Kinogänger ist, gibt in seinen Tagebüchern eine kurze Einschätzung der Filmtrilogie. Am 16. April 1956 sieht er den 3. Teil im Kino und notiert im Tagebuch eine

³⁸ Vgl. o. V. Was wird gelesen?. In: *Der Spiegel* vom 18.04.1962. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45139777.html> (20.07.2020).

³⁹ Die *Neue Illustrierte* hatte ab Januar 1954 mit dem Vorabdruck des Romans begonnen, was mit ein Grund für den sich dann einstellenden Erfolg war.

⁴⁰ Um Hans Hellmut Kirst und seinen Roman *08/15* gab es in der jungen Bundesrepublik schärfste Auseinandersetzungen. Kirst kam auf Grund von Anschuldigungen des späteren Ministerpräsidenten Franz Josef Strauß für neun Monate im amerikanischen Internierungslager in Garmisch in Untersuchungshaft, wurde dann aber als „unbelastet“ entlassen. Auf Grund seiner Kriegserfahrungen lehnte Kirst die Wiederbewaffnung der Bundeswehr entschieden ab. Als der Roman *08/15* 1954 erschien, sah Verteidigungsminister Strauß ihn als Affront gegen den Aufbau der Bundeswehr und griff Kirst scharf an. Daraufhin war der Roman in zahlreichen Buchhandlungen in Bayern auf den Index gekommen.

gleichermaßen präzise wie kritische Wertung: „Heute waren wir alle Mann im Kino zu 08/15 3. Teil. Man wurde genötigt, über Dinge zu lachen, über die niemals gelacht werden dürfte, und deshalb war der Film schlecht.“⁴¹ Gerlachs Einschätzung trifft sich mit einer aktuellen Sicht von Christan Adam, der darauf verweist, warum Roman wie Film so erfolgreich waren. In einer neuen Untersuchung zur „Neuordnung der Bücherwelt“ nach 1945 gibt er folgende Begründung:

Das Buch zum Maschinengewehr war so erfolgreich, weil es auf harmlose Weise die Front- und Soldatenerzählungen wiederholte, an die sich alle Kriegsteilnehmer noch am ehesten erinnern mochten. Schleifereien und Landser-Humor standen im Vordergrund. Es konnte ein im Gegensatz zum tatsächlichen Vernichtungskrieg harmloses Bild entstehen. Der Text erschien in einer Phase, als die Wiederbewaffnung Westdeutschlands unmittelbar bevorstand.⁴²

In der Tat lässt sich sagen, dass Kirst Kriegsbücher schrieb, „in denen der Krieg nicht vorkam. Erinnerungsliteratur, die die Vergangenheit auf Distanz hielt“.⁴³

Fragt man entsprechend danach, welche Rolle die literarischen Texte in der noch jungen Bundesrepublik spielten, so lässt sich sagen, dass sie in spezifischer Weise das hegemoniale Kollektivgedächtnis prägten. Insofern erfüllte Literatur eine stabilisierende Funktion und zielte darauf, durch das Erinnerte eine Stärkung der Gemeinschaft herzustellen. Dabei funktionierte ein Prozess, der darauf hinauslief, für das Kollektivgedächtnis Widersprüche einzuebnen oder aber zu minorisieren und an den Rand abzudrängen. Dies ist erinnerungstheoretisch nur folgerichtig, denn es ging darum, historische Differenzen, Verwerfungen, ja Traumata zugunsten einer konsensfähigen Geschichte im „Dienst nationaler Identitätsstiftung“ aufzubauen. Das Kollektivgedächtnis, mithin die es tragenden Instanzen bzw. Gruppen zielen nämlich darauf – so die Historiker Konrad Jarausch und Martin Sabrow –, „Große Geschichten“ bzw. „Meistererzählungen“ zu installieren. Beim ‚soldatischen Opfernarrativ‘, das in zahlreichen Romanen der 1950er Jahre eine zentrale Rolle spielt,⁴⁴ handelt es sich um ei-

41 Gerlach, Heinrich. Tagebuch vom 16. April 1956. Werner Hess, der Filmbeauftragte der Evangelischen Kirche, schätzte ein, dass die Filmemacher wohl eine „scharfe Kritik am Kasernengeist“ beabsichtigt hätten, aber das Gegenteil der Wirkung eingetreten sei: „Die Leute aber, die sich brüllend im Theater auf die Schenkel klatschten und ihrer Eheliebsten in die Seite knufften, stöhnten vor Vergnügen und ächzten freudig: ‚Genau so war es, großartig‘.“ Hess, Werner. „Filmgeschäft mit dem Krieg“. In: *Kirche und Film* 7 (1958), 2–5, hier 4.

42 Adam: *Der Traum vom Jahre Null*, 140.

43 Adam: *Der Traum vom Jahre Null*, 141.

44 Siehe dazu die profunde Arbeit von Ächtler, Norman. *Generation in Kesseln. Das Soldatische Opfernarrativ im westdeutschen Kriegsroman 1945–1960*. Göttingen: Wallstein 2013. Vgl. auch Gansel: *Nach 70 Jahren aus der Kriegsgefangenschaft zurück*, 552 – 571.

ne solche „kohärente, mit einer eindeutigen Perspektive ausgestattete [...] Geschichtsdarstellung“, deren prägende Kraft nicht nur „innerfachlich schulbildend“ wirkte, sondern „öffentliche Dominanz“ erfuhr. Die ‚Meistererzählung‘ vom Soldaten als Leidtragendem und Opfer gewann erst „durch ihre Materialisierung, Verbreitung und Institutionalisierung“ eine gesamtgesellschaftliche Geltung in der Bundesrepublik. Dass sich also das ‚soldatische Opfernarrativ‘ seit Ende der 1940er Jahre durchsetzte, hing damit zusammen, dass es „kulturelle Zeitströmungen“ reflektierte, „den Ton der Zeit“ traf und über „geeignete Mittel und Wege“ verfügte, sich „fachwissenschaftlich und außerfachlich Gehör zu verschaffen.“⁴⁵

Betrachtet man vor diesem Hintergrund Heinrich Gerlachs Stalingradroman *Die verratene Armee*, dann erklärt sich, warum er erfolgreich war, obwohl er mit der Darstellung der Schrecken keineswegs ein einseitiges Entlastungsnarrativ präsentierte. In der Neukonstruktion des Romans ab dem Beginn der 1950er Jahre spielen – anders als in der Urfassung von 1945 – das ‚soldatische Opfernarrativ‘, eschatologisch aufgeladene christliche Untergangsszenarien wie auch das Motiv der Wandlung eine wichtige Rolle. Das Schicksal der 6. Armee steht sinnbildhaft für die Zerstörung der noch erhaltenen Reste an Zivilisation. Der Erzähler schildert, wie die Hauptfigur in einem symbolischen Akt Kennzeichen des bisherigen Daseins zu verbrennen sucht:

Breuer schleppt seinen Koffer selbst zu dem Scheiterhaufen. [...] Bücher, Zeitungen, Briefe und Bilder... Stück für Stück wirft er ins Feuer und mit jedem verbrennt ein Stück Vergangenheit. [...] Eingeschlossen, aus! Der Lebensfaden nach drüben ist abgeschnitten.⁴⁶

Und später wird Breuer, wie Heinrich Gerlach dies in der Realität auch getan hat, sein Tagebuch verbrennen. Da, wo es keine Perspektive gibt, bedarf es auch keiner Erinnerung an das Vergangene:

Breuer gab sich einen Ruck und warf das Buch [Tagebuch] in die Flammen. ... und schaute nicht zurück! Es gab keine Zukunft mehr und also auch keine Vergangenheit. Es gab nur noch das Hier und das Jetzt, wie Unold gesagt hatte.
Doch dann lag ihm das Päckchen Briefe in der Hand. Die Briefe von seiner Frau, von Irmgard. Erst wenn sie alle dort in der Glut verkohlten, würde der wirklich bereit sein.⁴⁷

⁴⁵ Jarausch, Konrad H./Sabrow, Martin. „‚Meistererzählung‘ – Zur Karriere eines Begriffs“. In: *Die historische Meistererzählung: Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*. Hg. Konrad H. Jarausch, Martin Sabrow. Göttingen: V&R 2002, 9–32, hier 16, 17, 21.

⁴⁶ Gerlach: *Die verratene Armee*, 86.

⁴⁷ Gerlach: *Die verratene Armee*, 318.

Dort, wo Heinrich Gerlach die deutschen Soldaten als Opfer von Gewalt und Krieg erfasst, bietet der Roman also durchaus ein Identifikationsangebot für die heimkehrende Erfahrungs- und Erinnerungsgemeinschaft der Frontsoldaten.⁴⁸ Gleichzeitig aber liegt Gerlachs Stalingradroman mit der Darstellung der Schrecken des Krieges quer zu den in der Literatur überwiegenden Entlastungsnarrativen. Dass der Roman dennoch seine Leser fand, hängt damit zusammen, dass auch in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft unterschiedliche, ja gegensätzliche Erinnerungskulturen miteinander im Widerstreit lagen und sich durchmischten. Dies ist ein gänzlich normaler Vorgang. Schon vor dem Zweiten Weltkrieg hatte Walter Benjamin in seinen viel zitierten *Geschichtsphilosophischen Thesen* darauf aufmerksam gemacht, dass die Geschichte „Gegenstand einer Konstruktion“ ist und es sich um eine mit „Jetztzeit geladene Vergangenheit“ handelt.⁴⁹ Und der französische Soziologe und Philosoph Maurice Halbwachs vermutet in seiner Theorie vom kollektiven Gedächtnis, dass

wir in der Erinnerung von der Gegenwart, vom System der allgemeinen Ideen aus[gehen], das uns immer zur Verfügung steht [...], wir kombinieren sie, um entweder ein bestimmtes Detail oder eine Nuance vergangener Gesichter oder Ereignisse und allgemein unserer früheren Bewusstseinszustände wiederzufinden.⁵⁰

Diese Rekonstruktion, so Halbwachs, würde aber „nur annäherungsweise“ gelingen, wenn es „eine Lücke im Eindruck [gibt], die den Anpassungsmangel des sozialen Verständnisses an die Bedingungen unseres persönlichen früheren Bewusstseinslebens misst.“⁵¹ Geht man – hier nur sehr verkürzt – von diesen Überlegungen aus, dann kann man die damaligen „Tricks der Erinnerung“ (Uwe John-

48 In der im Gefangenenlager geschriebenen Urfassung *Durchbruch bei Stalingrad* sind die Momente des Untergangs, der Opferung wie auch der Wandlung weitaus zurückhaltender fixiert. In der nach der Rückkehr zwischen 1951 und 1956 neu geschriebenen zweiten Variante liefert der im Kessel erfahrene Verlust alles Menschlichen die Voraussetzung, um den neuen Weg „in Demut zu gehen“ (457).

49 Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte“. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Werkausgabe. Band I.2. Abhandlungen*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 691–704, hier 701.

50 Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer 1985, 55.

51 Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, 55. Siehe dazu Gansel, Carsten (Hg.). *Gedächtnis und Literatur in den ‚geschlossenen Gesellschaften‘ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989*. Göttingen: V&R 2007. Vgl. auch die Ergebnisse des Gießener Sonderforschungsbereiches 434 „Erinnerungskulturen“ in der von Jürgen Reulecke und Birgit Neumann herausgegebenen Reihe „Formen der Erinnerung“. Siehe in diesem Rahmen u. a. auch: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.). *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin/New York: De Gruyter 2004.

son)⁵² durchaus kulturgeschichtlich verorten. Martin Sabrow hat entsprechend die leitenden Topoi der westdeutschen Erinnerung im öffentlichen Bewusstsein der ersten beiden Jahrzehnte wie folgt zusammengefasst:

Im Vordergrund standen das Grauen des Bombenkriegs und die Zerstörung der Städte, die Umstände von Flucht und Vertreibung aus den Ostgebieten und das Schicksal der Soldaten in der Kriegsgefangenschaft. Öffentliche Aufmerksamkeit wurde daneben, wenngleich zögernd und heftig umkämpft, dem militärischen und dem christlichen Widerstand gegen das NS-Regime zuteil, während dessen Terrormaschinerie und die in den Holocaust mündende Verfolgung von Juden und anderen als ‚fremdrassig‘ aus der Volksgemeinschaft Ausgegrenzten lange Zeit nur einen randständigen Platz in der öffentlichen Erinnerung fanden.⁵³

Ende der 1950er Jahre wurde das hegemoniale Kollektivgedächtnis zunehmend aufgebrochen, und an die Stelle von Entlastung trat eine kritische Auseinandersetzung mit den Jahren von 1933 bis 1945, die versuchte, das Verhältnis von Tätern und Opfern in den Blick zu bekommen. Unter diesen Bedingungen konnte Heinrich Gerlach auch darangehen, seinen zweiten Dokumentarroman *Odysee in Rot* zu beginnen, an dem er neun Jahre arbeitete.

Literatur

- Ächtler, Norman. *Generation in Kesseln. Das Soldatische Opfernarrativ im westdeutschen Kriegsroman 1945–1960*. Göttingen: Wallstein 2013.
- Adam, Christian. *Der Traum vom Jahre Null. Autoren, Bestseller, Leser: Die Neuordnung der Bücherwelt in Ost und West nach 1945*. Berlin: Galiani 2016.
- Bauer, Josef Martin. *Die Kraniche der Nogaia. Tagebuchblätter aus d. Feldzug im Osten*. München: Piper 1942.
- Bauer, Josef Martin. *Unterm Edelweiss in der Ukraine. Eine Gebirgs-Division im Kampf gegen Sowjet-Russland*. Hg. Egid Gehring im Auftrag eines Generalkommandos. München: Eher 1943.
- Bauer, Josef Martin. *Die Kraniche der Nogaia. Ukrainisches Tagebuch*. Ungekürzte Neuausgabe. München/Berlin: Herbig 1977.
- Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte“. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Werkausgabe. Band I.2. Abhandlungen*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 691–704.

⁵² Johnson, Uwe. „Versuch, eine Mentalität zu erklären. Über eine Art DDR-Bürger in der Bundesrepublik Deutschland“. In: Uwe Johnson. *Berliner Sachen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 52–63, hier 63.

⁵³ Sabrow, Martin. „Den Zweiten Weltkrieg erinnern“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 36–37 (2009), 14–21, hier 15–16.

- Bidmon, Agnes. „Dokufiktion – Neue Formen realistischen Erzählens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. In: *Dokumentarisches Erzählen – Erzählen mit Dokumenten in Literatur, Theater und Film*. Hg. Carsten Gansel, Peter Braun. Berlin: Okapi Verlag 2020, 103–130.
- Dittlmann, Arthur. „So weit die Füße tragen“. *Eine Lange Nacht über Dichtung und Wahrheit eines Welterfolges*. Deutschlandfunk vom 17.12.2011. <http://www.deutschlandfunk.de/so-weit-die-fuesse-tragen.704.de.html> (05.09.2016).
- Erl, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.). *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin/New York: De Gruyter 2004.
- Fischer, S. „Der Schnee von gestern. Falsche Nachkriegserinnerungen“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.03.2010. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/falsche-nachkriegserinnerungen-der-schnee-von-gestern-1.12263> (20.07.2020).
- Gansel, Carsten (Hg.). *Gedächtnis und Literatur in den ‚geschlossenen Gesellschaften‘ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989*. Göttingen: V&R 2007.
- Gansel, Carsten. „Nach 70 Jahren aus der Kriegsgefangenschaft zurück – Heinrich Gerlachs Roman *Durchbruch bei Stalingrad* und seine abenteuerliche Geschichte“. In: Heinrich Gerlach. *Durchbruch bei Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. Berlin: Galiani 2016, 519–693.
- Gansel, Carsten. „Widerstandsheld, Vaterlandsverräter, wacher Demokrat und Zeitzeuge? – Heinrich Gerlach, seine Odyssee durch die sowjetischen Gefangenenlager und sein Schicksal in der sich neu formierenden Bundesrepublik“. In: Heinrich Gerlach. *Odyssee in Rot. Bericht einer Irrfahrt*. Hg. Carsten Gansel. Berlin: Galiani 2017, 691–915.
- Gansel, Carsten. „Ursula Krechels *Landgericht* (2012) und die ‚verlorenen Erinnerungen‘ der Nachkriegszeit oder Erinnerungskulturen zwischen Verdrängen und Vergessen“. In: *Deutscher Unterricht* (6/2019), 32–43.
- Gerlach, Heinrich. „Wendepunkt Stalingrad. Rückzug nach Osten“. In: *Freies Deutschland* vom 21.11.1943, 1.
- Gerlach, Heinrich. „Der ‚Geist von Stalingrad‘“. In: *Freies Deutschland* vom 26.03.1944, 1.
- Gerlach, Heinrich. „2 Jahre nach Stalingrad. Der neue Weg“. In: *Freies Deutschland* vom 04.02.1945, 1.
- Gerlach, Heinrich. *Tagebuch*. Braake 1956. Unv.
- Gerlach, Heinrich. *Die verratene Armee*. München: Verlagshandlung 1957.
- Gerlach, Heinrich. *Die verratene Armee. Ein Stalingrad-Roman*. 2., bearbeitete Taschenbuchausgabe. München: Wilhelm Heyne 1976.
- Gerlach, Heinrich. „Nachwort“. In: Heinrich Gerlach. *Die verratene Armee. Ein Stalingrad-Roman*. 2., bearbeitete Taschenbuchausgabe. München: Wilhelm Heyne 1976, 309–311.
- Gerlach, Heinrich. *Durchbruch bei Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. Berlin: Galiani 2016.
- Gerlach, Heinrich. *Doorbraak bij Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. Amsterdam: Uitgegeven door Xander Uitgevers BV 2017.
- Gerlach, Heinrich. *Éclairs lointains Percée Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. Paris: Éditions Anne Carrière 2017.
- Gerlach, Heinrich. *Odyssee in Rot. Bericht einer Irrfahrt*. Berlin: Galiani 2017.
- Gerlach, Heinrich. *Breakout at Stalingrad*. Hg. Carsten Gansel. London: Apollo/Head of Zeus Ltd. 2018.
- Gerlach, Heinrich an Walther von Seydlitz, 20.11.1956. In: Nachlass N55: Walther von Seydlitz-Kurzbach. Bundesarchiv, Militärarchiv Freiburg, Signatur N55/121.
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer 1985.
- Hess, Werner. „Filmgeschäft mit dem Krieg“. In: *Kirche und Film* 7 (1958), 2–5.

- Jaraus, Konrad H./Sabrow, Martin. „„Meistererzählung‘ – Zur Karriere eines Begriffs“. In: *Die historische Meistererzählung: Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*. Hg. Konrad H. Jaraus, Martin Sabrow. Göttingen: V&R 2002, 9–32.
- Johnson, Uwe. „Versuch, eine Mentalität zu erklären. Über eine Art DDR-Bürger in der Bundesrepublik Deutschland“. In: Uwe Johnson. *Berliner Sachen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 52–63.
- Kirst, Hans Hellmut. *08/15*. Teil 1. *08/15 in der Kaserne* [Originaltitel: *Die abenteuerliche Revolte des Gefreiten Asch*]. Köln: Lingen 1954.
- Kirst, Hans Hellmut. *08/15*. Teil 2. *08/15 im Krieg* [Originaltitel: *Die seltsamen Kriegserlebnisse des Soldaten Asch*]. Köln: Lingen 1954.
- Kirst, Hans Hellmut. *08/15*. Teil 3. *08/15 bis zum Ende* [Originaltitel: *Der gefährliche Endsieg des Soldaten Asch*]. Köln: Lingen 1954.
- Lanz, Hubert. „Geleitwort“. In: Josef Martin Bauer. *Unterm Edelweiss in der Ukraine. Eine Gebirgs-Division im Kampf gegen Sowjet-Russland*. Hg. Egid Gehring im Auftrag eines Generalkommandos. München: Eher 1943, 5.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- o. V. „Was wird gelesen?“. In: *Der Spiegel* vom 18.04.1962. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45139777.html> (20.07.2020).
- Petrick, Birgit. „*Freies Deutschland*“ – die Zeitung des Nationalkomitees „*Freies Deutschland*“ (1943–1945). München: K.G. Saur 1979.
- Platthaus, Andreas. „In der Sache Kornitzer“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.10.2012.
- Sabrow, Martin. „Den Zweiten Weltkrieg erinnern“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 36–37 (2009), 14–21.
- Seydlitz, Walther von an Heinrich Gerlach vom 12. Dezember 1956. In: Nachlass N55: Walther von Seydlitz-Kurzbach. Bundesarchiv, Militärarchiv Freiburg, Signatur N55/121, Blatt 10–19.
- Seydlitz, General Walther von. „Die Beurteilung der Lage der 6. Armee im Kessel von Stalin-grad“. In: Martens, Hans. *General von Seydlitz 1942–1945. Analyse eines Konflikts*. Berlin: edition kloeden 1971, 76–81.
- Zipfel, Frank. „Autofiktion. Zwischen Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität“. In: *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Fotis Jannidis u. a. Berlin/New York: De Gruyter 2009, 285–314.

Maren Conrad

Das dokufiktionale Computerspiel als ludonarrativer Wissens- und Erfahrungsraum

Die relativ junge Gattung der Dokumentarspiele lässt sich einem seit Jahren wachsenden Trend zur Entwicklung von *Gamification*-Strategien in Museen und anderen Ausstellungskontexten zuordnen. Beide Kulturpraktiken teilen sich das Anliegen, Wissensvermittlung mehr und mehr über multimodale Angebote mit spielerischem Charakter zu ‚Lernwelten‘ auszubauen und so das inszenierte Wissen anzureichern, um den trockenen Ausstellungsraum auch zum erfahrbaren Wissensraum zu machen. Dokufiktionale Computerspiele übernehmen dieses Prinzip der *Gamification* von Wissen für den Spielraum im eigenen virtuellen Medium und experimentieren mit den ludischen Möglichkeiten der Realisierung dokumentarischen Erzählens in einem ludisch-fiktionalen Kontext, wodurch sie über klassische Verfahren einer dokumentarischen Wissensvermittlung hinausgehen.

1 Erinnerungskultur und Wissenssysteme im Dokumentarspiel

Der vorliegende Beitrag fokussiert diese neue Form dokufiktionalen Erzählens im ludisch-digitalen Kontext in zwei exemplarischen Werken, die einen jeweils themenspezifischen ‚Erfahrungsraum‘ erzeugen, um das Erarbeiten von historischem Wissen einerseits und kulturellem Wissen andererseits im Computerspiel als flow-basierte Interaktion mit dem Spielraum immersiv zu ermöglichen. Skizziert werden soll hier, wie diese dokufiktionalen Computerspiele ihren ludischen Fortschritt an das ‚Freischalten‘ von Wissensbeständen koppeln, indem sie weit mehr leisten, als nur realweltliche Fakten in die fiktionale Spielwelt einzumontieren. Untersucht wird anhand der zwei Beispiele, inwiefern Spiele – entgegen den Tendenzen des gegenwärtigen Videospiel-Massenmarktes – die ludische und die dokumentarische Ebene ihrer Erzählung narrativ klar zu differenzieren scheinen, während sie diese Ebenen räumlich-atmosphärisch zunehmend verschmelzen, um so gleichzeitig involvierend als auch informierend und unterhaltend zu sein. Für die Wissensvermittlung in digitalen Spielen lässt sich dabei annehmen,

„dass populäres historisches Wissen [...] durch ‚informelle‘ Verbreitung [...] konstituiert wird.“¹

Es wird zu zeigen sein, inwiefern dieses relativ junge Genre der dokufiktionalen Computerspiele innovative Ästhetiken für eine spezifisch dokumentarische Inszenierung entwirft und wie diese in einem virtuell begehbaren Wissensraum und zugleich in einer immersiv-identifikatorischen Erfahrungswelt realisiert werden können. Dabei werden die dokumentarischen Computerspiele analog zum Museum als digital-ludische Institution des kollektiven Gedächtnisses konzipiert, das, mit Aleida Assmann gesprochen, Museumsdepot und Ausstellung zu Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis kombiniert.² Moderne digitale Spiele können in diesem Kontext mit Nico Noldens Definition als „komplexeste Wissenssysteme unserer Zeit“ interpretiert werden, die als „Laborsystem“ funktionieren, in welchem „das Wissenssystem innerhalb der Spielsphäre mit der Erinnerungskultur verschmilzt“, wodurch nicht zuletzt auch „Konzepte aus der Literatur im Modell überprüfbar“ werden.³

Bei den Beispielen aus dem Jahr 2014 handelt es sich um ein multiperspektivisches Abenteuer-Spiel mit Rätsel- und Jump-and-Run-Elementen, verortet im historischen Setting des Ersten Weltkrieges (*Valiant Hearts. The Great War* [Soldats inconnus: *Mémoires de la Grande Guerre*]) und um ein Spiel desselben Genres, das linear erzählt und ein Iñupiat-Mädchen und ihren Freund den Polarfuchs und ihre Abenteuer in Alaska inszeniert (*Never Alone. Kisima Inŋitchuŋa*). Beide Spiele sind nicht nur ludisch, sondern auch dokumentarisch und narrativ strukturiert und richten sich primär an ein jugendliches Publikum. Diese Spiele können damit dem Feld der Computerspiele als digitale Jugendmedienformate zugeordnet werden, welche sowohl literarisch-narrative als auch ludische, dokufiktionale und filmästhetische Verfahren zum Einsatz bringen, um innerhalb der Spiele interaktive Geschichten und interaktiv Geschichte zu erzählen und spielbar zu machen.

Beide Spiele schöpfen in ihren Kombinationen mehrerer Medien- und Formelemente die Bandbreite der Potenziale digitaler Erzählverfahren voll aus. So rahmen beide die dargestellte Spielwelt über ein *voice-over* mit einer als literarisch inszenierten Erzählstimme, die über Analepse und Prolepse Handlung

¹ Raupach, Tim. „Authentizität als Darstellung interaktiver Simulationsbilder“. In: *Frühe Neuzeit im Videospiel: Geschichtswissenschaftliche Perspektiven*. Hg. Florian Kerschbaumer, Tobias Winnerling. Bielefeld: transcript 2016, 99–116, hier 99.

² Vgl. Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck 1999, 347.

³ Nolden, Nico. *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen: Erinnerungskulturelle Wissenssysteme*. Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg 2019, 12.

kontextualisiert und rekapituliert. Und beide Spiele inszenieren multiperspektivisch, d. h. mit narrativer Fokussierung auf mindestens zwei Figuren, die auch in der ludischen Interaktion mit dem Spielsystem unabhängig voneinander als Avatare gesteuert werden können. Schließlich realisieren beide Spiele diese Erzählinhalte multimodal und transmedial, mit dem Anspruch auf einen validierten Grad an Authentizität und Historizität. Sie realisieren dies, indem historische Zeitdokumente und transmedial integrierte dokumentarische Artefakte sowie geschichtswissenschaftlich orientierte Einordnungen unmittelbar intradiegetisch sowie durch die extradiegetische Erzählstimme verknüpft werden mit der fiktionalen Handlung um die jeweiligen Helden und Heldinnen. Zugleich aber sind diese fiktionalen Handlungen eingebettet in einen konkreten kulturellen Kontext bzw. werden um ein spezifisches, populärkulturell bekanntes historisches Ereignis arrangiert, über das es im Verlauf des Spiels mehr Wissen zu erlangen gilt, um auch die Implikationen der Diegese rund um die fiktionale Handlung zu verstehen.

2 Wissensräume: Interaktivität zwischen Flow und Immersion

Diese neue Form des Dokumentarspiels ist damit Teil einer neuen und innovativen, weil interaktiven und virtuellen Form dokufiktionalen Erzählens. Es lässt sich als eine erste These für die exemplarische Untersuchung des Genres annehmen, dass die zentrale Innovation in den beiden hier analysierten Beispielen vor allem durch das themenspezifische Erzeugen eines virtuellen interaktiven Wissens- und Erfahrungsraums liegt, der an den jeweiligen Spielraum gekoppelt wird. Das ‚Erarbeiten‘ von historischem oder kulturellem Wissen, das in einem analogen Lernvorgang etwa durch die Textbewegung der Leser*innen durch ein Lehrbuch, durch das intensive Zuhören bei einem Vortrag oder durch die Raumbewegung von Museumsbesucher*innen durch eine Ausstellung stattfindet, wird hier im virtuellen Raum an die Raumbewegung der Held*innen gekoppelt. Wissensraum und Textraum werden so zu einem ludisch-interaktiv begehbaren und erfahrbaren Raum kombiniert. Darin findet eine auf der Öffnung des Flow-Kanals basierende Interaktion statt: Die Spieler*innen rennen, springen, lösen Rätsel, retten das Leben ihres Avatars und von Nichtspielercharakteren, indem sie den Avatar durch die Spielwelt steuern. Flow entsteht durch die sukzessive Anpassung der Komplexität der Spielanforderungen und die wachsende Fähigkeit der

Spieler.⁴ Zugleich fußt das Spiel jeweils wesentlich auf dem an den Flow-Effekt gekoppelten Prinzip der Immersion. Sowohl die dargestellte Welt als auch die Interaktion mit ihr und die Handlung sind demgemäß, ähnlich einem fiktionalen Text, emotional und kognitiv überdeterminiert. Mit Eric Zimmermann lässt sich diese Form einer immersiven Interaktivität auch als „Metainteraktivität“ bzw. kulturelle Interaktivität begreifen.⁵ Die Besonderheit dieser Metainteraktivität ist ihr immersives Potenzial, denn auch

wenn diese Form der Interaktivität in den vergleichsweise engen Freiheitsgraden vorprogrammierter Spielzüge verbleibt, entsteht durch sie eine Qualität der Immersion, die offenkundig anders gelagert ist, als jene, die etwa im Umgang mit fiktionalen Erzählwerken, Spielfilmen und anderen Medien entsteht, in denen das Nutzerverhalten keinen Einfluss auf den weiteren Verlauf der Geschichte hat.⁶

Der Medienwissenschaftler Dominic Arsenault trifft hier eine wichtige Unterscheidung zwischen einer mittelbaren Interaktivität mit einem sekundären System und einer unmittelbaren realweltlichen Interaktion. Bei mittelbarer Interaktivität sieht er die Möglichkeit der systemischen Immersion gegeben: „Systemic immersion occurs when one accepts that a system (of rules, laws etc.) governing a mediated object replaces the system governing a similar facet of unmediated reality.”⁷ Die Immersion entsteht nach Arsenault also im Akt des Computerspielens durch die Akzeptanz eines mittelbaren, weil simulierten modellbildenden Systems und seiner Funktion als Ersatz für ein realweltlich unmittelbares System. Ein realweltlich potenziell gegebenes unmittelbares Objekt wird so durch das Dazwischenschalten eines Mediums zum Kommunikationsgegenstand und damit in ein sekundäres modellbildendes System eingebunden, das durch die Interaktion mit dem Spieler mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen wird. Für die dokufiktionalen Spiele ist dieses Moment von besonderer Bedeutung, da hier transmedial

⁴ Vgl. Schell, Jesse. *The Art of Game Design: A Book of Lenses*. Amsterdam/Boston: Elsevier u. a. 2009.

⁵ Zimmerman, Eric. *Rules of Play. Game Design Fundamentals*. Cambridge, MA: MIT Press 2003, 61.

⁶ Kühn, Anja. „Computerspiel und Immersion. Eckpunkte eines Verständnisrahmens“. In: *Jahrbuch Immersive Medien*. Hg. Eduard Thomas. Kiel: FH Kiel 2011, 50–62, 57. Vgl. auch Schweinitz, Jörg. „Totale Immersion. Kino und die Utopie von der virtuellen Realität. Zur Geschichte und Theorie eines Mediengründungsmythos“. In: *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion*. Hg. Britta Neitzel, Rolf F. Nohr. Marburg: Schüren 2006, 136–153.

⁷ Arsenault, Dominic. „Dark Waters: Spotlight on Immersion“. In: *Game on. North America 2005 international Conference Proceedings*. Ghent: Eurosis-ETI 2005, 50–52. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/13052/2005_Dark_Waters_Spotlight_on_Immersion.pdf?sequence=1&isAllowed=y (24.06.2020).

historische und kulturelle Artefakte auf verschiedenen narrativen Ebenen eingebunden werden und zur Authentizität und Historizität des Spiels ganz wesentlich beitragen. Durch die Effekte von Flow und Immersion werden diese dann nicht nur ‚verstehbar‘, sondern unmittelbar ‚nutzbar‘ und damit ‚erlebbar‘. Die komplexe Kombination von visueller, auditiver, narrativer und interaktiver Ebene mit dem Computerspielsystem und der Interaktion der Spieler*innen erlaubt daher eine flow-basierte Immersion im Sinne eines Miterlebens und Mitfühlens, also eines ‚Eintauchens‘ in die dargestellte Welt und die Geschichte, was eine starke Identifikation mit dem Dargestellten erzeugt. Dadurch wird wiederum eine Korrelation von „emotionale[r] Glaubwürdigkeit und geschichtliche[r] Plausibilität des Dargestellten“ hergestellt.⁸ Eine zentrale Rolle spielen dabei auch die Elemente der Erzählwelt als semiotisches System, die auf eine historische Authentizität des Dargestellten bzw. des gewählten Kontextes verweisen, denn

nicht nur in Museen, auch in populären Geschichtsdarstellungen in Film und Fernsehen gehört die Suggestion von Authentizität zu den Vermarktungsstrategien, die auf die Betonung des ‚Geschichtsträchtigen‘ der jeweiligen Produkte abzielen. Nicht zufällig scheint hier bereits die Wahl von Genres wie dem ‚Dokudrama‘ oder der ‚Historischen Dokusoap‘ das Eindringen in authentische vergangene Realitäten zu versprechen.⁹

Dieses „Eindringen in authentische vergangene Realitäten“ wird im Dokumentarspiel durch die Kategorien des Flow und der Immersion wesentlich vertieft und erweitert. Das Erleben und Erschließen einer Spielwelt ist dadurch an das Erlangen von als authentisch markiertem Wissen gekoppelt. Der ludische Fortschritt und die narrative Entwicklung einer Handlung sind so miteinander verbunden, aber auch mit der Akkumulation von authentischem Wissen über historische oder kulturelle Fakten. Markiert wird dieses kombinierte Erschließen von Wissen durch ein Vorankommen im Raum, was wiederum entsprechend gängigen Spielmechaniken qua positiver Konditionierung mit dem Erreichen und ‚Freischalten‘ von Errungenschaften innerhalb der Spielwelt belohnt wird. Diese Errungenschaften sind durch das Voranschreiten in Setting, Level und Handlung oder durch das Hinzugewinnen von Gegenständen realisiert. Die wichtigste Belohnung im Spiel ist daher auch nicht, wie etwa im klassischen Ego-Shooter oder Jump-and-Run üblich, das Erreichen von mehr Leben, mehr Waffen, mehr Loot, sondern das Sammeln wachsender Wissensbestände. Das historische und kulturelle Wissen, das

⁸ Schindler, Sabine. *Authentizität und Inszenierung. Die Vermittlung von Geschichte in amerikanischen historic sites*. Heidelberg: Winter 2003, 240.

⁹ Pirker, Eva Ulrike/Rüdiger, Mark. „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen“. In: *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Hg. Eva Ulrike Pirker u. a. Bielefeld: transcript 2010, 11–30, hier 20.

in beiden Spielen jeweils freigeschaltet wird, erlaubt es den Spieler*innen, die dargestellte Welt und ihren jeweiligen Hintergrund besser zu verstehen. Spielen fungiert hier also als Simulation von Welterfahrung und Aneignung von Weltwissen.

Das im Rahmen der ludisch-immersiven Interaktion mit der Spielwelt fast schon ‚nebenbei‘ erworbene Kontextwissen vermittelt aber eben auch das, was sich in den beiden Beispielen als ganz typisches ‚Schulwissen‘ oder Allgemeinbildung markieren lässt, etwa historische oder geographische Daten und Fakten, größere kulturelle Zusammenhänge oder mythologische Hintergründe. Ganz ähnlich der Form des *Reenactment*, das etwa im Kontext von *historic sites* als begehbare Geschichte entsteht, lässt sich hier also eine Interdependenz erkennen zwischen Erzählung, Geschichtswissen und Rahmung durch ein semiotisches System (das Spiel) „als Medium der direkten Übersetzung zeitgemäßer geschichtswissenschaftlicher Erkenntnisse“.¹⁰ Das textinterne diegetische Weltwissen der Figur(en) ist dabei auf der ludischen Ebene verortet – es hilft, das Spielsystem und dessen Gewinnregeln zu verstehen und das Spiel so besser bzw. erfolgreicher zu spielen. Dass das textextern verortete kulturelle bzw. historische Weltwissen, das über ein historisches Ereignis oder eine bestimmte Kultur markiert wird, über ganz verschiedene Spielmechaniken eingebunden ist und ‚erlangt‘ werden kann, erklärt hingegen vor allem die Ästhetik und die Regeln des semiotischen Systems hinter der dargestellten Welt. Faktuale Wissensbestände fungieren also mithin als Kontextwissen für das Spiel und ihre Inszenierungen können in der Analyse des Spiels als sekundäres System kultursemiotisch erfasst werden.

Dokufunktionale Spiele funktionieren also ähnlich der Lektüre eines historischen Romans oder der Begehung eines interaktiven Museumsraums oder einer *historic site*. Damit erreicht ein Dokumentarspiel im Idealfall als ludischen Nebeneffekt das spielerische Erlangen von Wissen, ein Ziel, das Institutionen wie Museum oder Schulbuch ebenfalls immer als Leistung ihrer Leser*innen und Besucher*innen erreichen wollen. Im Folgenden soll auf Basis dieser Annahme und anhand der beiden Beispiele herausgearbeitet werden, über welche Verfahren dieser Effekt erzeugt und ein Wissensraum modelliert wird. Analysiert werden soll dafür, inwiefern die beiden Spiele die ludisch-narrative und die dokumentarische Ebene ihrer Erzählung multimodal aufbauen und zugleich klar markieren und differenzieren, während sie sie zugleich narrativ und räumlich-atmosphärisch zu verschmelzen versuchen, um sowohl involvierend als auch informierend und unterhaltend zu funktionieren. Es gilt also zu zeigen, wie dokumentarische Dar-

¹⁰ Schindler: *Authentizität und Inszenierung*, 10.

stellungsweisen und fiktionale Erzählformen bewusst miteinander verschränkt werden, wodurch die Spiele weniger zu Grenzgängern werden als vielmehr einen Brückenschlag zwischen fiktionaler Welt und nicht-fiktionaler Wirklichkeit vornehmen. Spiele nutzen hierfür, wie im Folgenden zu zeigen ist, die Stärke ihres Potenzials, das durch ihre multimodale Form des Erzählens ausgeschöpft wird, indem sie ein Abschreiten der gesamten Skala des Dokumentarischen leisten, von einer ernsthaften Annäherung an eine zeitlich oder räumlich entfernte Realität bis hin zum spielerischen Fortschreiben der Unentscheidbarkeit von Fakt und Fiktion.

3 *Never Alone. Kisima Inŋitchuŋa* – Kultur, Mythos und Sprache als Erfahrungsraum

In *Never Alone* (Iñupiat-Untertitel: *Kisima Inŋitchuŋa*) wird die Geschichte einer kindlichen Heldin in einer zeitlos-mythischen Schneewelt erzählt. Das Mädchen Nuna muss darin Abenteuer bestehen und durchreist Orte ihrer eigenen Kultur und Mythologie, wodurch wesentliches Wissen zur Kultur der Ureinwohner Alaskas, den Iñupiat, ‚freigespielt‘ und beständig mit der Erzählung ‚verschaltet‘ wird.

Die Diegese des eigentlichen Spiels kann als in einer arktischen Welt verortet bestimmt werden, wobei sich diese Welt erneut in den realistischen Raum, die Lebenswelt der Heldin, und in einen fantastischen Raum, eine Geisterwelt, unterteilen lässt. Letztere wird dabei als nur bedingt zugänglicher Teil des realistischen Raumes codiert. In dieser fantastischen arktischen Diegese gibt es Riesen, Fabeltiere und Tier-, sowie Elementar- und Ahnengeister, außerdem lebendige Nordlichter, eigenwillige Elementarkräfte und andere Wesen. Das Setting der Spielwelt von *Never Alone* ist damit trotz der direkten kulturellen Bezüge insgesamt ein Nicht-Ort und a-historisch gehalten, da es als Diegese für eine fantastische Narration markiert ist, die insofern vorzeitig erscheint, als sie über ein *voice-over* konventionell als Märchen erzählt wird. Die Handlung ist damit verortet zwischen einer mythischen Vergangenheit, die die Grundlage der kulturellen Identität der Iñupiat darstellt, und einer bedrohten Zukunft, die durch den Kampf des Mädchens um die Artefakte, Geschichten und Traditionen ihrer Kultur und das Überleben ihres Dorfes dargestellt wird, wie auch durch die Inszenierung von Bedrohung und Zerfall ihres Heimatdorfes, das stellvertretend für die gesamte Iñupiat-Kultur steht. Auf narrativer Ebene erzählt das Spiel damit eine klassische Abenteuergeschichte. Denn die Aufgabe des Mädchens ist es, böse Mächte mit Hilfe von magischen Artefakten aufzuhalten und so ihr Dorf zu retten.

Auf ludischer Ebene ist das Spiel als ein mäßig anspruchsvolles und sehr klassisch strukturiertes 2D-Adventure und Jump-and-Run konzipiert. Die Rätsel sind relativ reduziert, viele Rätselemente sind über die Jump-and-Run-Interaktion mit dem Raum und das Erkunden des Raumes zu lösen und bedürfen keiner komplexen Überlegung oder Handlungskombination. Für den Fortschritt der Handlung genügt es mithin, mit Geschicklichkeit und Timing erfolgreich von A nach B zu kommen. Zeitdruck herrscht lediglich in kurzen Jagdsequenzen, in denen Nuna und ihr Fuchs vor einer Bedrohung flüchten müssen. Die Figuren können jederzeit sterben, meist durch Absturz, Ertrinken oder Angriff durch andere – dann beginnt das Level vom letzten Speicherpunkt neu. Die fantastische Welt wird oft erst durch magische Begleiter oder Artefakte sichtbar, so durch den im ersten Kapitel auf Nuna treffenden Begleiter, einen Polarfuchs, oder durch eine Bola, die ihr als magische Waffe dient, um Hindernisse zu überwinden. Die Spielmechanik erlaubt es dabei, multiperspektivisch-kooperativ zu spielen, die beiden Figuren können und müssen also im ständigen Wechsel gespielt werden – oder das Spiel kann zu zweit bestritten werden, dann steuern beide Spieler*innen je eine Figur.

Besonders relevant, jenseits von Diegese, Narration und Spielmechanik, sind nun die in das Spiel ‚ingespeisten‘ dokumentarischen Verfahren zur Vermittlung der Iñupiat-Kultur. Die Entwickler bezeichneten das Spiel zum Erscheinungsdatum werbewirksam als Genreinnovation, was sie mit dem Genretitel des „World Games“ unterstrichen.¹¹ Die Genreinnovation liegt sicherlich in der Kombination von traditioneller Folklore, Sprachkultur und kulturellem Erbe, die alle über das Spiel tradiert werden sollen und von Spieler*innen über den Rahmen des Computerspiels als Teil der kulturellen Praktik erschlossen werden können. Die Kultur der Iñupiat soll entsprechend dieses Anspruches also eben „nicht nur Schauplatz, sondern auch Handlungsraum der Spieler werden, deren Körper dort mittels eines symbolischen Zeichenkörpers aktiv werden, indem sie mit anderen Zeichenkörpern in Interaktion treten“.¹² Zusätzlich zu dieser Dimension des authentischen Erlebens und dem Etablieren des Spiels als Funktionsgedächtnis steht auch der Anspruch im Mittelpunkt, Teil eines Speichergedächtnisses zu sein und eine entsprechende Wissensvermittlung zu leisten. Für dieses zweite Anliegen wurde gleichzeitig mit dem Spiel ein Dokumentarfilm produziert. Dieser widmet sich der Kultur und Geschichte der Iñupiat als Ureinwohner Alaskas und erweitert das Spektrum der Authentifizierungsstrategien wesentlich.

11 „Never Alone is our first title in an exciting new genre of ‚World Games‘ that draw fully upon the richness of unique cultures to create complex and fascinating game worlds for a global audience.“ E-Line Media 2014 unter: <http://neveralonegame.com/> (24.06.2020)

12 Raupach: „Authentizität als Darstellung interaktiver Simulationsbilder“, 101.

3.1 Authentifizierungsstrategien

Der Dokumentarfilm ist dabei nur eines von vier zentralen Elementen einer umfangreichen Strategie zur Authentifizierung der Darstellung der Ureinwohner und ihrer Kultur. So lässt sich eine authentische Repräsentation der Iñupiat-Kultur auf vier verschiedenen Ebenen des Spieles identifizieren und ausdifferenzieren, die im Folgenden genauer analysiert werden. Erstens durch den Dokumentarfilm, der über die Inszenierungskonventionen des Filmisch-Dokumentarischen authentische Interviews und Lebensdokumentationen sowie historische Dokumente zeigt. Zweitens durch die aktiven Spielsequenzen, in denen man Nuna und ihren Polarfuchs lenkt und in denen Elemente der Kultur als essenzielle Teile des Spiels fungieren, die für den Fortgang zentral sind. Zusätzlich drittens durch eingeschoebene Zusammenfassungen der Ereignisse – diese werden in passive Cut-Scenes einmontiert, oft schließen sie ein Level ab und leiten in das nächste Level über. Diese Montagen werden visualisiert durch die authentisch wirkenden Zeichnungen im Stil der Iñupiat-Kultur, die einer einfachen Höhlenmalerei ähneln. Und viertens auf der akustischen Ebene durch eine permanent präsente *voice-over*-Erzählstimme, die die Sprache der Iñupiat spricht und Untertitelt wird.

Aus der vorgeschlagenen kultursemiotischen Perspektive auf das Spiel als ludonarrative Inszenierung eines spezifischen Wissens- als Erfahrungsraum lässt sich an die von Hans-Jürgen Pandel vorgeschlagenen Authentizitätstypen für museale Inszenierungsstrategien anschließen, die verschiedene Strategien zur Erzeugung von Authentizität einsetzen. Die jeweiligen Ebenen des dokufiktionalen Spiels lassen sich nach diesen Strategien und Ebenen strukturieren, wobei es sich konkret um die Kategorien der Quellenauthentizität, Erlebnisauthentizität, Faktenauthentizität, Typenauthentizität und Repräsentationsauthentizität handelt.¹³

3.2 Dokumentarische Rahmung: Fakten- und Quellenauthentizität

Für das Spiel wurde eine Filmdokumentation produziert, die Kultur, Leben und Sprache sowie Geschichte und Religion der Iñupiat dokumentiert. Der Film wiederum ist fragmentiert in 24 thematisch wie ästhetisch voneinander getrennte Einzelkapitel. Freigeschaltet werden die 24 Stücke des Dokumentarfilms im Spiel jeweils durch die Raumbewegung und damit auch durch den Levelfortschritt der Spieler*innen, wobei die Kurzfilme immer einen spezifischen Bezug zu den Phä-

¹³ Vgl. Pandel, Hans-Jürgen. „Authentizität“. In: *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*. Hg. Ulrich Mayer. Schwalbach/Ts: Wochenschau Verlag 2009, 30–31.

nomenen und Themen des jeweiligen Levels aufweisen. Die Filme geben also jeweils in ca. 2–5 Minuten eine vertiefende Erklärung zu Elementen des Spiels. Mehrere Dokumentarbeiträge, so auch der Filmausschnitt „Siġa hat eine Seele“, erläutern beispielsweise die Verwurzelung von Geistern in der Iñupiat-Kultur sowie die Bedeutung einer beseelten Natur im Glauben der Iñupiat und erklären damit das Auftreten von helfenden Naturgeistern im Spiel und auch, warum diese auf die Figur des Polarfuchses als Begleiter der Heldin reagieren. Auch der Polarfuchs hat einen anthropomorphen Anteil und eine teilweise menschliche Seele, was ebenfalls in einem entsprechenden dokumentarischen Abschnitt erläutert wird. Meist findet sich also ein klarer, mindestens aber ein symbolisch-visueller Bezug zwischen dem Spieldesign und der realisierten Diegese der Spielwelt sowie den dargestellten Orten, Entitäten und Ereignissen der Diegese zu den in dem Dokumentarfilm gezeigten Orten, kulturellen Artefakten und Glaubenskomponenten. Der Dokumentarfilm verwendet damit die fest etablierte Grammatik und die filmischen Verfahren dokumentarischen Erzählens. In Interviews kommen beispielsweise auch die aktuellen Ureinwohner Alaskas unmittelbar zu Wort und berichten von ihrem aktuellen Leben, Diskriminierungserfahrungen, der Geschichte ihres Volkes, aber auch von den Mythen und Legenden sowie den Traditionen und Glaubensgrundsätzen der Iñupiat. Die Interviewszenen werden dadurch als authentische ‚Quellen‘ für eine primär mündlich überlieferte Kultur inszeniert und zugleich gekoppelt an die Sprache der gezeigten Personen. Eine optische Quellenauthentizität wird dabei etwa durch die Ethnizität der Sprecher und durch das gezielte Einmontieren von Quellen oder Originalaufnahmen (Fotos und Bilder) erzeugt, die das Dargestellte quellenauthentisch erscheinen lassen. Unmittelbar daran gekoppelt ist die Faktenauthentizität, die als tendenziell geschichtswissenschaftliche Kategorie mit der Historizität des Dargestellten arbeitet. Das Nachvollziehen der Geschichte der Iñupiat – nicht zuletzt durch die Sprache der Interviewten, aber auch durch die später im Spiel dominanten *voice-overs* des Iñupiat-Erzählers –, ist auf mehreren Ebenen faktenauthentisch, insofern die Sprache sowohl als kulturelles Erbe inszeniert als auch durch ihre Dominanz im Spiel konserviert und als lebendig ausgestellt wird.

Zusätzlich findet eine intertextuell-historische Referenzialisierung zum Dokumentarfilm als Kulturtechnik und kulturelles Archiv statt, denn das Spiel steht mit der Inszenierung der kindlich-jugendlichen Heldin Nuna und ihres Polarfuchses in einem bemerkenswerten Spannungsverhältnis zu einem anderen dokufiktionalen Artefakt, welches das Genre des Dokumentarfilms mitbegründet hat, nämlich einem der ersten Dokumentarfilme der Filmgeschichte: *NANOOK OF THE NORTH: A STORY OF LIFE AND LOVE IN THE ACTUAL ARCTIC* von Robert J. Flaherty aus dem Jahr 1922. Durch Figurenwahl und Setting weist das Spiel klare Parallelen zu diesem Film auf, im Gegensatz zu diesem markiert es aber durch

die Montage mit den eigenen Dokumentarfilmauszügen die klaren Grenzen zwischen Authentizität, Mythologie, Spiel und Fiktion. Damit steht das Spiel in der Traditionslinie der dokumentarischen Fiktionalisierung einer „Story Of Life and Love In the Actual Arctic“. Im Gegensatz zu dem Film von 1922, der ein fiktionales Narrativ als ausschließlich authentisch postuliert und entsprechend auch inszeniert, markiert das Spiel seine Gemachtheit aber deutlich. Es versucht durch dokufiktionales Erzählen einerseits und spielerische Immersion andererseits ein authentisches Erleben zu realisieren und so zugleich den Iñupiat eine realistische und authentische Repräsentation ihrer Sprache und Kultur zu ermöglichen, während im Gegensatz dazu die Bilder und Erzählstrategien des Films von 1922 die Einwohner Alaskas aus einer kolonialisierenden und romantisierenden Perspektive der europäischen Kultur heraus inszenieren.

3.3 Erlebnisauthentizität

Die Spielewelt und die Lebenswelt der Iñupiat sind entsprechend dieser Beobachtung innerhalb der Diegese also als authentischer Erfahrungsraum eng mit der Repräsentation der Iñupiat-Kultur verknüpft. Diese wird ‚spielbar‘ und dadurch ‚erlebbar‘ und verstehbar gemacht. Handlungslogisch erscheinen daher innerhalb des Dokumentarfilms erwähnte topographische und topologische Elemente immer auch als zentrale Elemente für den Fortgang der Geschichte und das Bestehen der Rätsel. Wissen über die Lebenswelt der Iñupiat wird dabei nicht im Anschluss an das Dokumentarische abgefragt, sondern erfahrbar gemacht, denn es muss verstanden worden sein, um produktiv mit der Spieldiegese zu interagieren. So muss klar geworden sein, dass beispielsweise Nordlichter eher negativ semantisiert sind, während Naturgeister eine helfende Funktion haben. Erstere müssen also gemieden, zweitere als Kooperationspartner aktiviert werden. Naturgeister dienen im Spiel daher als Helferfiguren, in der Spielmechanik sind sie bewegliche Plattformen und ‚Schalter‘, die Raumelemente bewegen, die Nuna nicht alleine manipulieren könnte. Sie helfen Nuna und dem Fuchs dementsprechend, schwierige Abgründe zu überwinden. Spieler*innen können diese Spielmechanik entweder durch das Schauen des Dokumentarfilms antizipieren und damit als informierte aktive Spielende agieren – oder uninformativ-passiv den Dokumentarfilm überspringen und diese Spielregel durch das Prinzip von Versuch und Irrtum nachträglich erschließen. Das Vorgehen lässt sich also nach positiver oder negativer Konditionierung unterscheiden – wer Wissen erwirbt, lernt durch Belohnung, wer es ignoriert, muss durch Strafe (Tod der Figur und erneuter Versuch) lernen. Erlebnisauthentizität wird erzeugt, wenn die Rezipient*innen erkennen, dass die

Schilderungen einer Person/Kultur sich mit der eigenen Erfahrung decken – dies wird hier durch die positive Konditionierung unmittelbar als Effekt erzeugt.¹⁴

3.4 Typen- und Quellenauthentizität: Das Märchen von ‚dem Mädchen‘

Als dritte Ebene zwischen dem eigentlichen Spiel und den Szenen des Dokumentarfilms wird ein Märchen in das Spiel einmontiert, das die Erlebnisse der Heldin des Spiels über das *voice-over* des Haupterzählers rückblickend als Märchen über ‚das Mädchen‘ aus der Iñupiat-Kultur nacherzählt. Diese Sequenzen markieren jeweils Übergänge zwischen den Levels und funktionieren sowohl analeptisch als auch proleptisch. Besonders bemerkenswert ist die Visualisierung dieser Märchensequenz: In Sepiafarben auf pergamentartigem Untergrund mit starken schwarzen Pinselstrichen imitieren animierte Figuren eine authentisch wirkende Kunst der Ureinwohner Alaskas. Die Ästhetik der Zeichnungen im Stil der Iñupiat-Kultur kann dabei als Zitat einer Form der Höhlenmalerei dechiffriert werden. Die Bilder selbst erinnern in ihrer etwas groben Animations-Ästhetik zudem an frühe Märchen-Trickfilme und zitieren insbesondere die Silhouetten-Animationsfilme im Stile Lotte Reinigers und damit wiederum ‚Urformen‘ des gewählten Mediums.¹⁵

Eine fingierte Quellenauthentizität liegt hier vor, insofern das Spiel suggeriert, es mache eine mythologische Begebenheit ‚spielbar‘. Die Dokumentation des Märchens als Höhlenmalerei inszeniert die Ereignisse damit als aus weit entfernter Vorzeit stammend, mündlich überliefert und nur skizzenhaft, während das detailreiche Spiel den groben Quellen weitere Details hinzufügt und so mit- und weiterschreibt an einem fingierten quellenauthentischen Effekt. Kombiniert wird dieser mit der an die Heldin von Spiel und Märchen gekoppelten Typenauthentizität, die die Plausibilität der dargestellten Figuren in ihrem Kontext gewährleistet.¹⁶ Diese gilt besonders für die Heldin, die Figur Nuna, und ihren Polarfuchs, teilweise aber auch für die Figuren, die ihnen begegnen. Sie alle stellen durch ihre Vielfalt eine stellvertretende Typenauthentizität für die Mythologie und Kultur der Iñupiat dar, sind aber zugleich Identifikationsfiguren für die Spieler*innen und damit auch am Schnittpunkt zur Erlebnisauthentizität verortet.

¹⁴ Vgl. Pandel: „Authentizität“, 31.

¹⁵ Vgl. Strobel, Christel. *Lotte Reiniger. Erfinderin des Silhouettenfilms*. Hg. KJK Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz. München: Kinderkino München e. V. 2013.

¹⁶ Vgl. Pandel: „Authentizität“, 31.

3.5 Repräsentationsauthentizität

Die dominanteste, weil alle Ebenen des Spiels überspannende Instanz innerhalb dieser Konstellation ist die Erzählstimme, die in der Sprache der Iñupiat sowohl das interaktive Spiel als auch das Märchen und die Zwischensequenzen sowie die Kapitelübergänge als narrative Rahmung im Modus des (untertitelten) *voice-over* überspannt. Die für fiktionale Texte dominante Erzählstrategie des allwissenden Erzählers wird damit an die für den Dokumentarfilm typische Funktion des Kommentators gekoppelt, Ton und Sprachstil des *voice-over* sind dabei rückblickend und prosaisch, fungieren also eher fiktional als faktual. Andererseits kann hier auch eine dominante Authentifizierungsstrategie erkannt werden, denn auf der auditiven Ebene gibt es keine andere Sprache als die der Iñupiat, und damit erfüllt der Erzähler als ‚Sprecher‘ der Iñupiat auch die Forderung nach authentischer Repräsentation und Konservierung der vom Aussterben bedrohten Sprache seiner Kultur. Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass auch in den Dokumentarfilmauszügen keine *voice-over*-Kommentare montiert sind. Der Schwerpunkt liegt hier ebenfalls auf einem authentischen ‚Zu-Wort-Kommen‘ der Stellvertreter der Iñupiat-Kultur in ihrer Sprache, die untertitelt wird. Durch die Untertitelung wird zugleich der Spielfluss erheblich gestört, denn wer der Stimme des Erzählers ‚zuhören‘ möchte, muss mitlesen und dafür den Flow des Spiels und auch die Immersion unterbrechen, denn Raum- und Lesebewegung lassen sich nur schwer gleichzeitig durchführen. Spieler*innen müssen daher innehalten, die Handlung aussetzen und aktiv zuhören, um den Fortgang der Ereignisse ganz erfassen zu können. Das Innehalten und ‚Sich-Besinnen‘ auf den kulturellen Kontext ist daher im Spielkontext struktur- und sinngebend und wird sowohl durch das Mitlesen als auch durch die Rezeption der Dokumentarfilmausschnitte und des Märchens gezielt immer wieder von den Spieler*innen eingefordert.

Der Schwerpunkt des Spiels liegt – in der Kombination der hier beschriebenen Ebenen der Erzählung und ihren Verfahren der Narrativierung einerseits sowie der Vermittlung von Kultur und Wissen andererseits – offenkundig auf dem Moment der Erlebensauthentizität, indem die Kultur der Iñupiat mit Hilfe der oben geschilderten Authentizitätsverfahren zum Erfahrungsraum formiert und mit Elementen des Dokumentarischen gekoppelt wird. Diese bilden allerdings keinen spezifischen Wissensraum ab, sondern erzeugen vor allem einen Kontext von kulturellem Wissen, das zwar abgerufen werden kann, aber nicht notwendigerweise abgerufen werden muss. Das Spiel ist also auf mehreren Wegen spielbar, als Erfahrungsraum, der sich intuitiv und als ästhetischer Genuss, jedoch auch ohne ein Einlassen auf die Wissensvermittlung erschlossen werden kann, der aber trotzdem immer als Ausstellung der Iñupiat-Kultur fungiert.

Im Verhältnis zu dem eben vorgestellten Spiel funktioniert das zweite für die Analyse gewählte Beispiel hingegen genau umgekehrt: Hier steht die Kombination von Wissens- und Erfahrungsraum im Mittelpunkt und das Spiel stellt dementsprechend im Gegensatz zu *Never Alone* keine Kultur, sondern ein internationales historisches Ereignis in den Mittelpunkt des Spielgeschehens.

4 *Valiant Hearts*: Spielbarer Weltkrieg als Wissens- und Erfahrungsraum

Valiant Hearts. The Great War inszeniert im Setting des Ersten Weltkriegs Figuren auf beiden Seiten der Front, die sich jeweils in einer Welt bewegen, die stilistisch dominiert wird von einem tendenziell verniedlichenden Comicstil. Das Spiel setzt, durch eine ebenfalls als *voice-over* und im Rückblick berichtende Erzählstimme gerahmt, zu Kriegsbeginn ein und erzählt in mehreren Kapiteln die Geschichte von fünf verschiedenen Figuren verschiedener Nationalitäten. Die eigentliche Spielmechanik ist dabei ähnlich einfach wie bei *Never Alone* gehalten. Möglich ist eine laufende, kletternde und kriechende Fortbewegung in einem zweidimensionalen Raum, wobei die Figur in beide Richtungen laufen kann und je eine Interaktion mit einem Gegenstand oder einer anderen Figur möglich ist. Welche Interaktion jeweils ausgeführt werden kann, gibt das Spiel vor. Von der Manipulation von Gegenständen bis hin zu kleinen Kampfhandlungen oder Kommunikation sind hier die für ein Abenteuerspiel typischen Formen möglich, wobei es – ebenfalls Adventure-typisch – selten akuten Zeitdruck beziehungsweise schnelle Actionszenen gibt. Avatare können nur in wenigen Kapiteln sterben, wenn sie eine Aufgabe nicht rechtzeitig schaffen; stirbt ein Avatar jedoch, beginnt das Kapitel/Level von vorne. Aufgrund all dieser Merkmale lässt sich *Valiant Hearts* dem Genre Puzzle-Adventure oder „Rätsel-Abenteuerspiel“ zuordnen. Adventure-Games sind – im Gegensatz zu Jump-and-Runs wie *Never Alone* – üblicherweise explorativ, das heißt, die Spieler*innen erkunden eine Spielwelt und lösen Rätsel (Puzzles), um einen Spielfortschritt zu erreichen.

4.1 Dokumentarische Rahmungen: Faktenauthentizität

Zu Beginn markiert sich das Spiel im optischen und akustischen Stil eines Dokumentarfilms einerseits sowie andererseits textuell als dokufiktional, wenn es zwei verschiedene Perspektiven miteinander montiert, nämlich eine sachlich-historische und eine fiktionale:

[Onscreen-Text] Frei nach Ereignissen, die sich zwischen 1914 und 1918 an der Westfront abgespielt haben.

[Voice-over] 1. August 1914. Nach der Ermordung des österreichisch-ungarischen Thronfolgers, Erzherzog Franz Ferdinand, erklärte das Deutsche Reich Russland den Krieg. Aufgrund seiner Bündnisverpflichtungen begann Frankreich Kriegsvorbereitungen zu treffen. Wenige Stunden nach Ausrufung der Generalmobilmachung wurden die in Frankreich lebenden Deutschen aufgefordert, das Land zu verlassen. Karl war einer von ihnen.¹⁷

So erscheint hier also eine Faktenauthentizität des Dokumentarischen auf dem äußersten Rahmen als dominante Deutungsdimension, während zugleich in dem Disclaimer „frei nach“ auf eine künstlerische und narrative Freiheit des Spieles verwiesen wird. Zugleich ist der Verweis auf die Westfront und den Ersten Weltkrieg hier rezeptionsbestimmend, denn ein zentraler Aspekt der Rezeption der Inszenierung eines historischen Ereignisses ist die von den Spieler*innen geleistete Verknüpfung ihres Wissens aus der (populären) Geschichtskultur. Denn werden

bekannte Bilder und Narrative reproduziert, so erfüllen sie eine Erwartungshaltung der Zuschauer nach Anknüpfungspunkten, und das Gesehene wird folglich als ‚authentisch‘ rezipiert. Die Produkte der populären Geschichtskultur und die Geschichtsbilder, die sie präsentieren, aktualisieren kollektive Gedächtnisse und prägen die Authentizitätserwartungen der Rezipienten ebenso wie die der Produzenten.¹⁸

Der Erste und Zweite Weltkrieg sind in dieser Konstellation besonders heikle Themen in Spielen. Als geschichtliche Szenarien dienen sie in

einer Vielzahl von Spielen dem Ziel der Unterhaltung, selten reflektieren sie ihre historischen Darreichungsformen auf einem kritischen Niveau. Oft verwenden sie als populärgeschichtliche Inszenierung Historisches oberflächlich als Kulisse und docken an gesellschaftlich verbreitete Vorstellungen an.¹⁹

Entsprechend dieser Annahme und im Gegensatz zum Zweiten Weltkrieg ist der Erste Weltkrieg als Spielsetting relativ unbeliebt, nicht zuletzt aufgrund der fehlenden Dynamik des historischen Kriegsverlaufs, der in Inszenierungen eine dramaturgisch-fiktionale Erweiterung und Fiktionalisierung der Ereignisse regelrecht provoziert. Die Statik der Ereignisse aber macht sich *Valiant Hearts* unmittelbar für das weniger actionreiche Spielgenre des Adventures zunutze, denn

¹⁷ Intro-Sequenz *Valiant Hearts*.

¹⁸ Pirker/Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen“, 21. Vgl. dazu auch Wirtz, Rainer. „Das Authentische und das Historische“. In: *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Hg. Thomas Fischer, Rainer Wirtz. Konstanz: UVK 2008, 187–204, hier 194–195 und 197–198.

¹⁹ Nolden: *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen*, 19.

Valiant Hearts ist an der Westfront in Frankreich an verschiedenen Orten auf beiden Seiten der Grenze situiert. Diese Vielfalt der räumlichen Dimensionen wird durch eine entsprechende Vielfalt der Figuren erweitert, was eine breite Erzählperspektive und die Inszenierung einer großen Menge von historisch verbürgten Schauplätzen und Ereignissen erlaubt. Das Spiel ist also maximal multiperspektivisch und multilinear gestaltet, zugleich orientiert es sich an historischen Ereignissen und Orten, so werden etwa die Zerstörung der Stadt Saint-Mihiel und der erste Gasangriff der Deutschen in Ypern inszeniert. Spieler*innen und ihre jeweilige Spielfigur sind entsprechend dieses Settings stets mitten im historischen Geschehen verortet, beeinflussen die historischen Abläufe aber niemals unmittelbar. Sie sind so als Zeitzeugen installiert, die in ihren jeweiligen individuellen Mikrodramen zwar aktiv agieren können, während sich um sie herum jedoch von ihnen unbeeinflusst das historische Makrodrama des Ersten Weltkriegs entfaltet. Die Spielstruktur unterteilt die Multiperspektivität dabei in einzelne Kapitel, die nach wechselnden Figuren, Zeiten und Orten strukturiert sind. Zu Beginn jedes Kapitels werden über Karten, Fotos und Texte optische Informationen geliefert, die dann über die dokumentarische Erzählstimme auf der Rahmenebene Hintergrundinformationen zu Schauplatz und historischem Ereignis liefern. Fließtext und Bild werden ergänzt durch die Einblendung geographischer Übersichten und Karten, die der Rahmenerzähler im Stil eines historischen Dokumentarfilms kommentiert und kontextualisiert. Der äußere Rahmen erscheint damit quellenauthentisch, obgleich die dargestellte Welt durch die stilisierte Comicgrafik vereinfacht und künstlerisch überformt ist. Trotzdem erscheinen sie – durch die Anlehnung an die faktenauthentischen Zitate von Orten und Szenen – als korrekt referierte und lediglich für das Medium des Comic-Adventures ästhetisch transformierte historische Fakten.

4.2 Spielen und Sammeln: Quellenauthentizität

Neben der dokumentarisch gestalteten Rahmung des Spiels weist es intradiegetisch zusätzlich eine museale Erzählebene auf, so lassen sich an allen Orten Gegenstände finden, einsammeln und dann, indem sie gesammelt und archiviert werden, inventarisieren. Mit der Raumbewegung und dem Spielfortschritt gehen also ein Sammeln und Archivieren einher. Die räumliche Exploration der Spielwelt als Erfahrungsraum ist also zugleich das Freischalten von historischem Faktenwissen, der Erfahrungsraum ist sowohl durch seinen historischen Rahmen und die Kontextualisierung als auch durch die Inventarisierung Erfahrungsraum und potenzieller Wissensraum zugleich.

So begegnet der Figur Emile in einer der allerersten spielbaren Szenen des Spiels und als erster Gegenstand des Spiels im Ausbildungslager der deutsche Helm, die Pickelhaube, die einer Strohpuppe, die sie ‚töten‘ soll, aufgesetzt ist. Haben die Spieler*innen gelernt, das Bajonett in die Puppe zu stoßen, fällt der Helm vom Kopf und wird von Emile eingesammelt. In diesem Moment erscheint eine Infobox, die sich als Fenster über die Spielwelt legt und im museal-sachlichen Sprachstil schriftlich Auskunft über den Gegenstand gibt:

Der legendäre preußische Helm mit Spitze, die Pickelhaube, wurde von der preußischen Armee bis 1916 getragen und wurde danach durch die effizienteren Stahlhelme ersetzt. Die verschiedenen Bestandteile des Helms, einschließlich der Spitze (zur Abwehr von Säbelangriffen), wurden an den Rang, die Herkunft und die Waffengattung des Soldaten angepasst. Bei einigen Helmen war der Pickel abgerundet.²⁰

Verknüpft sind diese Objekte mit authentischen Schauplätzen und historischen Ereignissen. Spieler*innen sind so immer auch Sammler. Museale Elemente, die als quellenauthentisch inszeniert sind, spielen entsprechend eine zentrale Rolle. Dazu können sowohl Kriegsartefakte als auch tatsächliche Briefe von Soldaten von der Front zählen, die im Spiel gefunden und gelesen werden können. Ganz verschiedene Bedeutungsdimensionen interagieren in dem Moment des Sammelns und des Wissenszugewinns, die die kultursemiotischen Bedeutungsebenen des Artefakts zusammenführen: So hat das Sammeln eine diegetische Bedeutungsdimension für das Narrativ, denn die Figur Emile, eigentlich ein Bauer, erhält eine Ausbildung zum Soldaten und leitet die Ereignisse durch diese Transformation ein. Die Konfrontation mit dem Helm lässt ihn lernen, wer seine Feinde sind. Die ludische Funktion des Helmes hingegen ist eine den Flow-Effekt betreffende, denn nicht nur Emile, sondern auch die Spieler*innen lernen hier Raumbewegung und Interaktion mit dem Spielsystem zum ersten Mal, und sie lernen auch: wer eine Pickelhaube trägt, muss über den Interaktionsbutton angegriffen werden. Damit wird im Spiel auch ein erlebnisauthentisches Wissen vermittelt, denn Spieler*innen lernen implizit durch das ‚Miterleben‘ mit Emile, wie schlecht die Ausbildung der Zivilisten zu Soldaten war – dass diese kurze Ausbildung ‚authentisch‘/historisch belegbar ist, wird auch über die Erzählerstimme, also auf der faktenauthentischen Erzählebene des Spiels im Kapitelabschluss erneut bestätigt. Explizites Quellenwissen ist dann im Nebentext klar gegeben,

²⁰ *Valiant Hearts*, Objektinformation zur Pickelhaube in Kapitel 1: „Dunkle Wolken“, Mission Kaserne.

denn in diesem werden die faktenauthentischen Inhalte zur Pickelhaube im Stil musealer Wissensvermittlung visualisiert.²¹

4.3 Comicstil, Multiperspektivität und Repräsentationsauthentizität

Die konstant eingesetzte Comicästhetik einer Graphic Novel ist überdies bemerkenswert und stilbestimmend, insofern sie die Kombination von Typen- und Erlebnisauthentizität ermöglicht. So erscheinen die Hauptfiguren als nationale Stereotype, die stellvertretend für das Schicksal einer bestimmten betroffenen Gruppe der Bevölkerung stehen. Bei den fünf Held*innen handelt es sich um Anna, eine belgische Krankenschwester, Freddie, einen US-amerikanischen Fremdenlegionär, Emile, einen älteren französischen Bauern, der im Grenzgebiet lebt und zum Kriegsdienst eingezogen wird, Karl, einen deutschen Soldaten – der zugleich der Schwiegersohn von Emile ist – und Walt, einen Dobermann, der als Sanitätshund auf französischer Seite eingesetzt wird und jeweils alle Figuren begleiten kann, aber auch eigenständig Abenteuer bestehen muss. Das Anliegen, das die Multiperspektivität hier mit sich bringt, ist offenkundig das der Diversität sowie der Subversion klassischer, aus Kriegsnarrationen bekannter Binaritäten, die intersektional ausgerichtet sind: Die Erlebensebenen werden zwischen weiblichen und männlichen, jungen und alten, menschlichen und tierlichen Figuren sowie Figuren ganz verschiedener Ethnizität, Nationalität und sozialer Herkunft aufgeteilt. Digitale Spiele können „in dieser Hinsicht bereits reflektierter, erwachsener und komplexer sein, als gemeinhin angenommen.“²²

Diese komplexen narrativen Ebenen und Verfahren werden wesentlich erst ermöglicht durch die Reduktion der Optik und Akustik, was in Kombination eine bemerkenswerte Immersion und Identifikation mit den jeweiligen Figuren als Effekt erzeugt. Eines der wichtigsten Gestaltungsmittel für eine unmittelbare Identifikation der Spieler*innen mit den Figuren ist die Tatsache, dass das eigentliche Spiel jenseits der dokumentarischen Rahmung – und damit ganz ähnlich zu *Never Alone* – keine unmittelbar verständliche Sprache aufweist, im Gegenteil: Es ist sprach- und textlos. Dies funktioniert, indem alle Figuren eine universelle

²¹ Vgl. für eine detaillierte Analyse auch Baumgärtel, Michael. *About war, about hearts and about loneliness. Eine Untersuchung von Videospielen auf das Dokumentarische und über die Transformation einer Gattung.* (= Masterarbeit) Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences, Fakultät Medien, 2015. https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/8726/file/Masterarbeit_bibliotheksversion.pdf (24.06.2020).

²² Nolden: *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen*, 20.

Kunstsprache sprechen, die die Entwickler „Gibberish“ nennen und die zwar wie Sprache intoniert ist, aber keine Laute oder sprachliche Kohärenz bildet.²³ Kommunikation findet dadurch über die konventionellen Vorgaben eines Comicstils in Sprechblasen und über Piktogramme statt. Fließtext und auditive Erklärungen durch die rückblickende dokumentarische Erzählerstimme gibt es nur zu historischen Fakten, die jeweils zum Kapitelbeginn erscheinen. Während die Stille und Sprachlosigkeit in *Never Alone* dabei ein ästhetisches Konzept widerspiegelt, das eine Konzentration auf den Erfahrungsraum Arktis und die Kultur darin forciert, werden die Spieler*innen in *Valiant Hearts* regelrecht „ausgehungert“ nach Sprache und Erläuterung. Diese gibt es immer nur in den Cut-Scenes – eingeschnittenen Videos, die historische Informationen nachliefern und überleiten zu einem anderen Kapitel/ Handlungsort und einer anderen Figur. Das Gibberish ist dabei ein Zeichen für das Kernkonzept des Spiels, die Ereignisse aus einer diversen und von nationalen Wertungen losgelösten sowie barrierefreien Perspektive heraus zu inszenieren. Die Multiperspektivität der fünf wechselnden Protagonist*innen visualisiert ebenfalls diesen zentralen Anspruch des Spiels, die Schrecken des Ersten Weltkriegs aus verschiedenen Positionen heraus erfahrbar zu machen.

Neben dem Krieg als explizit widerständigem Thema werden also implizit auch Themenkomplexe wie Sprachbarrieren, Internationalität, Rassismus und Inklusion, patriarchale Gesellschaftsstrukturen und Gleichstellung adressiert und bearbeitet. Auf Figurenebene wird durch die Multiperspektivität, die alle Figuren zu gleichwertigen Held*innen macht, so ein insbesondere für das Computerspielgenre bemerkenswerter Grad an politischer Korrektheit und Gleichstellung erreicht – das gilt als Alleinstellungsmerkmal dieses Spiels hier insbesondere für das in seinen Grundanlagen oft wenig politische Kriegsspiel.

Die Diversität lässt sich hier als Effekt der Kombination von Multiperspektivität, Typenauthentizität und Erlebensauthentizität verstehen, die dann unter der Dachkategorie der Repräsentationsauthentizität zusammengeführt werden. Schließlich wird eine möglichst breite Perspektive auf die komplexen Ereignisse des Ersten Weltkriegs hier als geeignetes Repräsentationsverfahren inszeniert, das sich – nicht zuletzt durch die Auflösung einer dominanten Sprache innerhalb des Spiels – von bestimmten (nationalen oder historischen) Deutungshierarchien freizumachen versucht.

²³ Ein Verfahren, das in jugendkulturellen Formaten, so etwa Bilderbüchern, Computerspielen und Animationsfilmen mittlerweile fest etabliert ist, man denke etwa an die Sprache von *Wall-E* oder den ‚Minions‘ in *Indispicable Me*, an das Bilderbuch *Wazn Teez?* von Carson Ellis (2017) oder die international unverständliche Brabbel-Sprache aller Figuren in der Computerspielreihe *Animal Crossing*.

Zugleich darf das Spiel jedoch nicht idealisiert werden, denn es stand auch, nicht zuletzt auf Grund der mehr als stereotypen Darstellung der Deutschen in Form von biertrinkenden, brezelessenden Aggressoren, in der Kritik – allen voran der fiktionale ‚Bösewicht‘ General von Dorf, der nicht zuletzt mit seinen Totenkopf-Insignien immer wieder auch Nazikonnotationen aufruft. Ein weiterer Kritikpunkt betrifft eine Reduktion der Darstellung von Tod und Sterben, wobei diese Reduktion besonders durch den Comicstil befördert wird. Dies lässt sich etwa bei den Figuren selbst beobachten, die, wenn sie sterben, einfach nur zusammensacken und von neuem starten. In besonderem Maß trifft diese Kritik die Inszenierung der Schachtfelder, auf denen sich die Held*innen durch ästhetisch überformte, oft spektakulär hyperbolisch inszenierte 2D-Bäche aus Blut und über Berge aus Leichen kämpfen. Der eher jugendliterarisch angemessene Comicstil verharmlost also hier die wirklich drastische Inszenierung von Tod und Kriegsschrecken, womit die Ästhetik insbesondere der fakten- und quellenauthentisch ausgerichteten Rahmung entgegensteht.

Es können damit auch hier erneut alle Authentizitätstypen nachgewiesen werden, die mit ganz ähnlichen Prinzipien und Erzählebenen wie schon in *Never Alone* funktionieren: Auf der Makrostruktur der Rahmenerzählung werden damit Quellen- und Faktenauthentizität abgerufen, Schauplätze und historische Ereignisse sind jeweils zum Kapitelbeginn markiert und kontextualisiert, beim Finden eines Gegenstandes werden diese Makrostrukturen durch quellenauthentische Artefakte zudem referenzialisiert und um explizite und implizite Wissensbestände erweitert. Zugleich werden auf der Ebene des Mikrodramas diese Orte und Gegenstände durch die Erlebnisse der Figuren – wie im Folgenden zu zeigen ist – im Rahmen von Erlebnis- und Typenauthentizität zusätzlich authentisch und identifikatorisch lesbar, indem sie mit dem Schicksal und den Kernkonflikten des jeweiligen Avatars kombiniert werden. Das Spiel zitiert damit zentrale Elemente eines museal arrangierten Wissens- und Erfahrungsraums als dokumentarisches audiovisuelles und interaktives Artefakt und arrangiert zugleich gefundene Artefakte wie in einem musealen Kontext – mit Nebentext und Abbildung. Die durch Immersion, Flow und Authentifizierungsstrategien erzeugten Effekte sind dabei „weniger in der Quelle begründet“, als vielmehr hervorgerufen „durch die Wirkung bestimmter Vermittlungsstrategien in der Rezeption des Mediennutzers.“²⁴

²⁴ Hattendorf, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK-Medien 1999, 67.

5 Museales Spielen und ‚authentisches Erleben‘ zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis

Dokufiktionale Spiele wie *Valiant Hearts* und *Never Alone* übernehmen damit offenkundig Strategien, wie sie von Pandel für die museale Inszenierung, Wissensaufbereitung und Wissensarchivierung nachgewiesen werden konnten. Die Spiele kombinieren diese Strategien mit dem Prinzip der *Gamification* von Wissen und der räumlichen Realisierung eines Wissens- und Erfahrungsraumes im Virtuellen, der das Dokufiktionale um ludonarrative Möglichkeiten erweitert. Museum wie Computerspiel stellen beide einen Raum zur Verfügung, um Kultur, kulturelles Archiv und Wissen in einem Raum erfahrbar zu machen. Das Museum als Institution des kollektiven Gedächtnisses besteht dabei nach Assmann aus Museumsdepot und Ausstellung und kombiniert Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis; wobei ersteres nicht-narrativ, zweiteres narrativ funktioniert, wenn der Ausstellungsraum versucht, die fünf Kernaufgaben des Museums – Sammeln, Bewahren, Erforschen, Ausstellen, Vermitteln²⁵ – für die Öffentlichkeit evident zu machen:

Es stellt mit seinem Fundus den Rohstoff zur Verfügung, aus dem sich das Funktionsgedächtnis (hier die Ausstellung) bedient. Das Speichergedächtnis (Depot) dient als Ressource, Korrektiv und Stabilisator des Funktionsgedächtnisses (Ausstellung), dessen Aufgabe die Legitimation oder Subversion bestehender Verhältnisse und die Symbolbildung ist.²⁶

Im Zentrum dieser Analogie steht die Annahme, dass das Dokumentarische in Spielen als interaktives Wissen und Erfahrungsraum konzipiert wird, indem darin eine Kombination eines klassischen, nicht-narrativen Abenteuer-Rätselspiels mit den Erzählverfahren eines Dokumentarfilms einerseits und den literarisch-narrativen Verfahren von Sachliteratur andererseits stattfindet. Tim Raupach formuliert – in Anschluss an Hattendorf, der bestimmte „Authentisierungsstrategien“ für den Dokumentarfilm identifiziert²⁷ – für digitale Spiele eine Definition, der zufolge diese „nicht nur Schauplatz, sondern auch Handlungsraum der Spieler werden, deren Körper dort mittels eines symbolischen Zeichenkörpers aktiv werden,

²⁵ Vgl. Walz, Markus. *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: J. B. Metzler 2016, VI–VII.

²⁶ Thiemeyer, Thomas. „Einleitung“. In: *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*. Hg. Thomas Thiemeyer. Paderborn u. a.: Schöningh 2010, 15–35, hier 16.

²⁷ Vgl. Hattendorf, Manfred. „Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts *The Forbidden Quest* (1993)“. In: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hg. Manfred Hattendorf. München: Diskurs Film 1995, 167–211, hier 192.

indem sie mit anderen Zeichenkörpern in Interaktion treten“.²⁸ Diese Überlegung kann noch ausgeweitet werden, denn auch im Computerspiel kombinieren sich die beiden Anteile von Archiv und Ausstellung, Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis in dem Zusammenspiel des Nicht-Narrativen, dem „Wissensdepot“²⁹, und dem narrativ strukturierten Symbolraum.

Wird der Ausstellungsraum im Museum zum erfahrbaren Wissensraum, funktioniert auch das Dokumentarspiel ganz ähnlich. Eva Ulrike Pirker und Mark Rüdiger sprechen in diesem Kontext für museale Inszenierungen von einer wachsenden „Authentizitätsfiktion in populären Geschichtskulturen“ und identifizieren zwei dominante Modi für das Authentische innerhalb der Zuschreibungsfelder, nämlich solche des ‚authentischen Zeugnisses‘ und solche des ‚authentischen Erlebens‘.³⁰ Zum ersten gehören „die Objektgruppen der Quellen, der Zeitzeugen, der Unikate und der ‚auratischen‘ Orte, kurz: die Suggestion eines Originalen, eines Relikts aus der Vergangenheit, das durch seine historische Echtheit selbst zu wirken scheint.“³¹ Zum Erlebensmodus hingegen gehören

Repliken, Kopien, das Nachspielen und Reenactment, das Evozieren eines ‚authentischen Gefühls‘, einer Zeitstimmung oder -atmosphäre durch Annäherung an das Original oder Erzeugung einer plausiblen bzw. typischen Vergangenheit mit den Mitteln der Gegenwart.³²

In der Spielrealisierung passiert damit, was auch in der Konzeption einer Ausstellung geschieht: Die Konzentration gilt den Ordnungen, Übersetzungsprozessen und Strukturmerkmalen bestandsbasierter (hier: im Bestand des kulturellen Gedächtnisses und Archivs) und bestandsreflexiver Präsentation von Objekten einerseits und Wissen andererseits sowie deren Koppelung an die Rezeption mit den Betrachter*/Besucher*/Spieler*innen qua visuellem, akustischem und haptischem Input, über virtuelle Raumbewegung und Interaktion in Form einer Feedbackschleife.³³ Die Besonderheit der Kombination von symbolisch vermittelter Authentizität und Faktenwissen und der interaktiven Verschmelzung (Immersion und Flow) mit dem Raum und dem daran gekoppelten Narrativ sieht Raupach daher darin, dass im Computerspiel „das Konzept der Präsenz [...] dem

²⁸ Raupach: „Authentizität als Darstellung interaktiver Simulationsbilder“, 101.

²⁹ Assmann: *Erinnerungsräume*, 347.

³⁰ Vgl. Pirker/Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen“, 17.

³¹ Pirker/Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen“, 17.

³² Pirker/Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen“, 17.

³³ Vgl. Conrad, Maren. „Das Computerspiel als performatives sekundäres semiotisches System – Theorie und Skizze eines Modellvorschlags“. In: *Spielzeichen – Theorien, Analysen und Kontexte*. Hg. Martin Hennig, Hans Krah. Glückstadt: Werner Hülsbusch 2016, 43–67.

der Immersion“ vorausgeht und damit „einen möglichen Zugang zu Analyse von Authentizitäts- wie Realismus- und Realitätseffekt im Computerspiel“ darstellt.³⁴

Während im Zeugnismodus also das Objekt als Repräsentant von Vergangem im Mittelpunkt steht, ist im Erlebensmodus das Subjekt und dessen Gefühls- und Lebenswelt zentral. Für das Dokumentarspiel spielt nun vor allem die Verschränkung von Zeugnis und Erleben, semiotischem Artefakt, historischem Original und ‚Nachspielen‘, Simulation eines historischen oder kulturellen Raumes und seiner Verschränkung mit Interaktivität und einem dokumentarischen Erzählen eine zentrale Rolle. Dokumentarische Computerspiele, so konnte anhand der Analyse eines strategischen Einsatzes kulturell etablierter Authentifizierungsstrategien gezeigt werden, ähneln daher den Strategien des Museums und erweitern diese um ihre ludisch-narrativen Innovationen, indem sie im virtuellen Raum eine Kombination von Wissens- und Erfahrungsraum leisten können, der immersiv-identifikatorische Potenziale aufweist. Zentral sind für dieses Genre dabei besonders seine hybriden Formen und strategischen Kombinationen von Wissensvermittlung und Erzählen, Erlernen und Erfahren, die ineinander greifen und so ein „gelungenes Interaktionsverhältnis von Anspracheformen des Spiels (als Summe spielimmanenter Authentizitätsstrategien) einerseits und bestimmten Spielererwartungen (als Summe unterstellter ‚Authentizitätsbedürfnisse‘) andererseits“ generieren.³⁵ Das dokufiktionale Computerspiel erscheint damit als innovatives und hybrides Genre, das im digitalen Medium mit den neuen Möglichkeiten der Realisierung von Wissensvermittlung und dokumentarischem Erzählen in einem ludisch-fiktionalen Raum experimentiert.

Ludografie

Valiant Hearts. The Great War [Soldats inconnus: Mémoires de la Grande Guerre]. Montpellier:

Ubisoft 2014. <https://www.ubisoft.com/de-de/game/valiant-hearts/>.

Never Alone. Kisima Injitchuŋa, E-Line Media 2014. <http://neveralonegame.com/game/>.

³⁴ Raupach: „Authentizität als Darstellung interaktiver Simulationsbilder“, 102.

³⁵ Raupach, Tim/Koch, Sebastian. „Authentizität und Aneignung von Geschichtsdarstellungen in Weltkriegsshoootern“. In: *Literatur für Wissenschaft und Unterricht* XLVI 2/3 (2013), 205–218, hier 207.

Filmografie

NANOOK OF THE NORTH: A STORY OF LIFE AND LOVE IN THE ACTUAL ARCTIC. Reg. Robert J. Flaherty.
Pathé Exchange 1922.

Literatur

- Arsenault, Dominic. „Dark Waters: Spotlight on Immersion“. In: *Game on. North America 2005 international Conference Proceedings*. Ghent: Eurosis-ETI 2005, 50–52. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/13052/2005_Dark_Waters_Spotlight_on_Immersion.pdf (24.06.2020).
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck 1999.
- Baumgärtel, Michael. *About war, about hearts and about loneliness. Eine Untersuchung von Videospielen auf das Dokumentarische und über die Transformation einer Gattung*. (= Masterarbeit) Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences, Fakultät Medien, 2015. https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/8726/file/Masterarbeit_bibliotheksversion.pdf (24.06.2020).
- Conrad, Maren. „Das Computerspiel als performatives sekundäres semiotisches System – Theorie und Skizze eines Modellvorschlags“. In: *Spielzeichen – Theorien, Analysen und Kontexte*. Hg. Martin Hennig, Hans Krah. Glückstadt: Werner Hülsbusch 2016, 43–67.
- Hattendorf, Manfred. „Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts *The Forbidden Quest* (1993)“. In: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hg. Manfred Hattendorf. München: Diskurs Film 1995, 167–211.
- Hattendorf, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK-Medien 1999.
- Kühn, Anja. „Computerspiel und Immersion. Eckpunkte eines Verständnisrahmens“. In: *Jahrbuch Immersive Medien*. Hg. Eduard Thomas. Kiel: FH Kiel 2011, 50–62.
- Nolden, Nico. *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen: Erinnerungskulturelle Wissenssysteme*. Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg 2019.
- Pandel, Hans-Jürgen. „Authentizität“. In: *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*. Hg. Ulrich Mayer. Schwalbach/Ts: Wochenschau Verlag 2009, 30–31.
- Pirker, Eva Ulrike/Rüdiger, Mark. „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen“. In: *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Hg. Eva Ulrike Pirker u. a. Bielefeld: transcript 2010, 11–30.
- Schell, Jesse. *The Art of Game Design: A Book of Lenses*. Amsterdam/Boston: Elsevier u. a. 2009.
- Schindler, Sabine. *Authentizität und Inszenierung. Die Vermittlung von Geschichte in amerikanischen historic sites*. Heidelberg: Winter 2003.
- Schwarz, Angela (Hg.). „Wollten Sie auch immer schon einmal pestverseuchte Kühe auf Ihre Gegner werfen?“. *Eine fachwissenschaftliche Annäherung an Geschichte im Computerspiel*. Münster/Berlin: LIT 2012.
- Schweinitz, Jörg. „Totale Immersion. Kino und die Utopie von der virtuellen Realität. Zur Geschichte und Theorie eines Mediengründungsmythos“. In: *Das Spiel mit dem Medium*.

- Partizipation – Immersion – Interaktion*. Hg. Britta Neitzel, Rolf F. Nohr. Marburg: Schüren 2006, 136–153.
- Strobel, Christel. *Lotte Reiniger. Erfinderin des Silhouettenfilms*. Hg. KJK Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz. München: Kinderkino München e. V. 2013.
- Raupach, Tim. „Authentizität als Darstellung interaktiver Simulationsbilder“. In: *Frühe Neuzeit im Videospiel: Geschichtswissenschaftliche Perspektiven*. Hg. Florian Kerschbaumer, Tobias Winnerling. Bielefeld: transcript 2016, 99–116.
- Raupach, Tim/Koch, Sebastian. „Authentizität und Aneignung von Geschichtsdarstellungen in Weltkriegsshootern“. In: *Literatur für Wissenschaft und Unterricht XLVI 2/3* (2013), 205–218.
- Thiemeyer, Thomas. „Einleitung“. In: *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*. Hg. Thomas Thiemeyer. Paderborn u. a.: Schöningh 2010, 15–35.
- Walz, Markus. *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016.
- Wirtz, Rainer. „Das Authentische und das Historische“. In: *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Hg. Thomas Fischer, Rainer Wirtz. Konstanz: UVK 2008, 187–204.
- Zimmerman, Eric. *Rules of Play. Game Design Fundamentals*. Cambridge, MA: MIT Press 2003.

Vera Podskalsky

Böhmermanns „Reichspark“: Pseudodokumentarische Lektüren als reflexives Reenactment

Irgendwann ist man dann an so 'nem Punkt, an dem man selber nicht mehr weiß: Ist jemand, der ein KZ nachbauen möchte im Jahr 2017, jetzt ein Nazi, Business-Genie, verkannter Aufklärer oder alles drei auf einmal? Und ist so ein Projekt jetzt eine gut gemeinte, aber am Ende doch ziemlich beschissene Idee oder bloß Ausdruck einer zeitgemäßerer Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte?¹

Diese Frage stellt Jan Böhmermann in der Fake-Dokumentation² *UNTERNEHMEN REICHSPARK*, die 2017 im *Neo Magazin Royale* ausgestrahlt wurde. Der geplante Nachbau eines Konzentrationslagers, auf den er sich hier bezieht, soll durch den vom *Neo Magazin* fingierten Unternehmer Raphael Gamper erfolgen, der, so die Behauptung der Fake-Dokumentation, im Begriff sei, einen NS-Themenpark zu errichten. Die Mockumentary gibt vor, das Team des *Neo Magazins* sei im Zuge einer „investigativen Recherche“ auf das Projekt aufmerksam geworden und berichte nun darüber.

Das Zitat und seine Einbettung deuten bereits an, dass die deutsche Erinnerungskultur in der Mockumentary auf unterschiedlichen Ebenen verhandelt wird, wobei das Verhältnis von Fakt und Fiktion konstitutiv für diese Verhandlung ist. Im Aufsatz soll die These vertreten werden, dass die Mockumentary *UNTERNEHMEN REICHSPARK* und ihre Verschränkung mit einer kurz nach der Ausstrahlung stattfindenden Kunstaussstellung als eine Form von reflexivem Reenactment zu verstehen sind. Die Akteur*innen sind Produzent*innen und Rezipient*innen gleichermaßen, wobei dieses Reenactment verfremdend als pseudodokumentarisches Nachspielen erfolgt und so zur Reflexion über das Konzept der Zeugenschaft und die deutsche Erinnerungskultur auffordert.

¹ *UNTERNEHMEN REICHSPARK*. Reg. Jan Böhmermann, Philipp Kässbohrer. ZDFneo, Donnerstag, 16.11.2017, 22.15–23.00 Uhr (44:18). TC: 14:10–14:33.

² Die Begriffe Fake Documentary, Fake-Dokumentation und Mockumentary werden im Aufsatz synonym gebraucht. In der Forschungsliteratur zu Mockumentarys finden sich außerdem die Schreibweisen Mocumentary und Mock-Documentary. Vgl. Blum, Philipp. *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ‚queeren‘ Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017, 13.

Diese These wird in drei Schritten ausgeführt: Im ersten Schritt wird *UNTERNEHMEN REICHSPARK* als Mockumentary beschrieben, die Anweisungen zu einer pseudodokumentarischen Lektüre gibt, was sich extratextuell und intratextuell an der Imitation und dem Bruch mit dokumentarischen Strategien zeigt. Im zweiten Schritt werden die Bedeutung des Reenactments innerhalb der Fake-Dokumentation und die hier aufgeworfenen Fragen thematisiert, um im dritten Schritt auf die nachfolgende Ausstellung und die Praxis des reflexiven Reenactments einzugehen.

1 Pseudodokumentarische Lektüre: *UNTERNEHMEN REICHSPARK* als Mockumentary

In *UNTERNEHMEN REICHSPARK* wird die Recherchegeschichte der Projektplanung eines NS-Themenparks fingiert, in dem „Geschichte erlebbar“ gemacht werden soll. Der dafür verantwortliche Unternehmer Raphael Gamper wird von Schauspieler Piet Fuchs (*ER IST WIEDER DA*) gespielt, der in Interviewsequenzen von seinem Projekt berichtet, bei angeblichen Planungen begleitet wird und für sein Fake-Projekt auf einer (auch außerhalb der Fake-Dokumentation tatsächlich stattfindenden) Freizeitpark-Messe Geschäftspartner*innen gewinnt. Die Geschichte von Raphael Gamper und seinem NS-Themenpark ist verschränkt mit Passagen, die auf real existierende Projekte verweisen, die Fake-Dokumentation wird also immer wieder durch tatsächlich dokumentarische Sequenzen unterbrochen. Sie zeigen eine VR-Simulation des Konzentrationslagers Auschwitz, ein ehemaliges KGB-Gefängnis in Lettland, in dem die Flucht aus der UdSSR nachgespielt werden kann, und ein Reenactment-Wochenende zum Zweiten Weltkrieg in England. Zusätzlich erfolgt eine Verschränkung mit dem deutschen Erinnerungsdiskurs. Bevor die angebliche Recherchegeschichte zu Raphael Gamper beginnt, berichten Jan Böhmermann und Ralf Kabelka von der NS-Vergangenheit ihrer Vorfahren. Sie zeigen Schwarz-Weiß-Fotos und stellen den stumm bleibenden Vorfahren Fragen nach ihrer Vergangenheit. In die Erzählung über die Vorfahren werden Ausschnitte aus Alexander Gaulands Rede beim Kyffhäusertreffen 2017 einmontiert, im weiteren Verlauf erfolgen weitere Montagen mit Ausschnitten aus Reden und Interviews mit AfD-Politiker*innen zum Nationalsozialismus. Darüber hinaus legt die Fake-Dokumentation zudem nahe, AfD-Politiker*innen seien an der Planung des fingierten NS-Themenparks beteiligt gewesen.

Es handelt sich bei *UNTERNEHMEN REICHSPARK* um eine Mock-Documentary (kurz auch Mockumentary): einen Film, der vorgibt, dokumentarisch zu berichten

und sich dokumentarischer Ästhetiken bedient, dessen Inhalte aber fingiert sind. Jane Roscoe und Craig Hight bestimmen Mockumentarys folgendermaßen:

Our definition of mock-documentary is specifically limited to *fictional* texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject. [...] In general terms, these could be referred to as 'hoaxes' constructed by the producers of these programmes, but they are not the less descriptions which the audience is assumed to be party to, to accept and to appreciate.³

Auch Alexandra Juhasz führt in ihrer Beschreibung von Fake-Documentaries aus: „A fake documentary is close to the real thing, but not so close as not to be found out.“⁴ Wesentlicher Bestandteil der Rezeption von Mockumentarys ist also das Wissen um deren doppelten Boden. Die Täuschung kann dabei entweder von Beginn an offensichtlich oder nur schwer erkennbar sein. Wesentlich bleibt aber in jedem Fall, was Martin Doll für Fakes beschreibt: Sie sind darauf angelegt, nach einer kurzen Zeitspanne aufgedeckt zu werden, um einen „Effekt der Desavouierung“ zu erzielen, also diejenigen bloßzustellen, die sich haben täuschen lassen, und „können somit nur dann ausreichend beschrieben werden, wenn man ihre Prozesshaftigkeit und damit verbundene Statuswechsel in den Blick nimmt“⁵. So hält auch Alexandra Juhasz den Moment der Aufdeckung der Täuschung für konstitutiv, denn: „A fake documentary unmarked, and so unrecognized, is a documentary.“⁶ Auf den doppelten Boden wird, wie Carolin Lano ausführt, durch interne und externe Markierungen verwiesen, die die Rezipient*innen auf die Täuschung aufmerksam machen und darauf hinweisen, dass es sich um eine fingierte Dokumentation handelt.⁷

Ausgehend von diesen Überlegungen wird die Rezeptionshaltung für die Mockumentary sowohl als faktual wie auch als fiktional beziehungsweise als im Spannungsfeld zwischen beiden Haltungen situiert beschrieben: Wird einerseits mit den Erwartungen einer dokumentarischen Lektürehaltung gebrochen, gibt

3 Roscoe, Jane/Hight, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester/New York: Manchester University Press 2001, 2. Die Begriffsverwendung des englischen Begriffs *fictional* spielt hier zunächst auf die Fingiertheit der Dokumentation und der dort dargestellten Inhalte an, bezieht sich dann aber ebenfalls auch auf den Geltungsanspruch und damit den deutschen Begriff *fiktional*.

4 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.

5 Doll, Martin. *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, 25.

6 Juhasz: „Introduction“, 10.

7 Vgl. Lano, Carolin. *Die Inszenierung des Verdachts*. Stuttgart: Ibidem-Verlag 2011, 11.

es andererseits eine Haltung, die die Mockumentary, wissend um die Täuschung, so rezipiert, „als ob“ sie wahr wäre, und damit einer fiktionalen Lektürehaltung ähnelt. So beschreibt Juhasz den Rezeptionsprozess wie folgt:

Since we do know fake documentaries are at least in part not documentaries, both reception systems (the imaginary and the informational) are operational. The viewer and the text are self-conscious of their lively interplay, an interplay experienced at multiple rather than additive registers. A fake documentary is received as more than a fiction film plus a documentary; the two systems refer to, critique, and alter each other's reception.⁸

Zentral ist, dass dabei eine Hierarchisierung erfolgt: Das explizite Zurschaustellen der Täuschung verlagert den Fokus von einer immersiv-involvierten Lektüre (die bei doku-fiktionalen Filmen noch eher möglich wäre) zu einer reflexiv-distanzierteren Lektüre. Neben einer naiven Lesart, die das Dargestellte als dokumentarisch hinnimmt, entsteht eine reflektierende, die diese naive Lesart beobachtet und die Frage nach deren Kriterien stellt.⁹ Geht man davon aus, dass sich für dokufiktionale Formen *semidokumentarische* Lektüreweisen ergeben, die gleichermaßen auf faktuale und fiktionale Rezeptionsanweisungen reagieren, so könnte für Mockumentarys eher von *pseudodokumentarischen* Lektüren gesprochen werden.

Diese von der Rezeption her gedachte Beschreibung ist nicht eindimensional zu verstehen, sodass es eine klare Übereinkunft zwischen Textproduzent*innen und -rezipient*innen gäbe, die zwangsläufig einen einzigen Lektüremodus nach sich ziehen würde. Vielmehr wird Odins semio-pragmatischer Ansatz zu Grunde gelegt, dem zufolge im Text bestimmte Strategien und Hinweise angelegt sind, die in unterschiedlich ausfallenden Lektüren aktualisiert werden können. Für den Film ergibt sich damit ein Lektüreprozess, bei dem drei Aktanten miteinander interagieren: der Film selbst, in dem Hinweise für bestimmte Lektüren angelegt sind, die Institution, die einen bestimmten Lektüremodus hervorruft, und die Leser*innen, die die angelegten Lektürehinweise verfolgen können oder auch

⁸ Juhasz: „Introduction“, 9. Jane Roscoe und Craig Hight sprechen ebenfalls von einer „Tension between factual expectations (documentary) and suspension of disbelief (fictional text)“ (Roscoe/Hight: *Faking it*, 54).

⁹ Auch Margrit Tröhler verweist darauf, dass eine „Wirklichkeit zwischen Dokumentation und Fiktion“, wie sie beispielsweise in „dokumentarischen Fiktionen“ erzeugt werde, in Mockumentarys nicht entstehe (Tröhler, Margrit. „Filmische Authentizität: Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13.2 (2004), 149–169, hier 151). Philipp Blum sieht dieses „filmische Dazwischen“ dagegen auch in Mockumentarys gegeben (vgl. Blum: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, 15), für das vorliegende Beispiel bleibt allerdings die Hierarchisierung von reflexivem und immersivem Moment relevant.

nicht.¹⁰ Wesentlich für die Semio-Pragmatik ist damit, dass von einer doppelten Text-Produktion ausgegangen wird: die der Herstellung und die der Lektüre, wobei in beiden Fällen die Prozesshaftigkeit und der Kontext ihrer diskursiven Bedingungen fokussiert werden.¹¹

Odin unterscheidet dabei zwischen individueller und institutioneller Produktion der Lektüre. Zwar kann der individuelle Leser auch Aspekte fiktionaler Filme dokumentarisierend lesen, wenn er beispielsweise die Frage nach der Psyche von Regisseur*innen stellt¹²; institutionell liefern Filme aber bestimmte Lektüreanweisungen, die sich für die dokumentarisierende Lektüre Odin zufolge aus dem „dokumentarischen Ensemble“ ergeben. Ein Film gehört dann zum dokumentarischen Ensemble, „wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d. h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert“¹³. Dies kann beispielsweise durch den Vorspann oder textuelle Anweisungen – wie verwackelte Aufnahmen – erfolgen.

Dieses dokumentarische Ensemble wird in Mockumentarys imitiert, so schreibt auch Odin: „Es ist bezeichnend, daß es genau dieses Ensemble von Figuren [Subensemble Reportagefilm] ist, dass man in jenen fiktionalen Filmen findet, die die Illusion des Reportagefilms hervorbringen wollen.“¹⁴ Damit zählen sie zu den von Odin aufgeführten „täuschenden Filmen, die den Leser in die Falle ihrer textuellen Kompetenz gehen lassen“¹⁵. Die dokumentarisierende Lektüre betrifft hierbei, wie Odin es formuliert, „nur gewisse Funktionsebenen des Filmes“¹⁶.

Mockumentarys lassen sich also mit Odin als Filme beschreiben, die auf verschiedenen Ebenen Anweisungen zur dokumentarisierenden Lektüre geben, diese auf anderen Ebenen aber wieder unterlaufen. Dabei findet eine Hierarchisierung statt: Ab dem Zeitpunkt der Aufdeckung oder dem Aufscheinen der Frage, ob es sich gegebenenfalls um eine Täuschung handeln könnte, findet die Lektüre vor dem Hintergrund statt, dass es sich möglicherweise *nicht* um eine Dokumenta-

10 Vgl. Odin, Roger. „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8 1998, 286–303, hier 300.

11 Vgl. Odin, Roger. *Kommunikationsräume: Einführung in die Semio-Pragmatik*. Ü. u. hg. Guido Kirsten u. a. <https://www.oabooks.de/kommunikationsraeume/> (25. Juni 2020), 155.

12 Vgl. Odin: „Dokumentarischer Film“, 290.

13 Odin: „Dokumentarischer Film“, 295.

14 Odin: „Dokumentarischer Film“, 297.

15 Odin: „Dokumentarischer Film“, 299.

16 Odin: „Dokumentarischer Film“, 298.

tion handelt, die Negation des Dokumentarischen bleibt als Folie präsent. Damit kann das Moment der Aufdeckung als Anweisung zu fiktivisierenden Lektüren gelesen werden, die von der Realität des Enunziators absehen;¹⁷ allerdings erfolgen diese aber stets vor dem Hintergrund von dessen festgestellter Nicht-Anwesenheit („Ent-Täuschung“¹⁸).

Wesentlich für die pseudodokumentarische Lektüre bleibt damit der reflexive Modus: Der Fokus wird, möglicherweise noch zwingender als bei Dokufiktionen, auf die im Diskurs geltenden Konventionen gelenkt. Philipp Blum erklärt diesen Prozess wie folgt:

Der Text zirkuliert also in einem komplexen System von Herstellung und Lektüre, das – da historisch geworden – als Zitatpraxis analysiert werden kann. Der konkrete Text erscheint nicht einem individuellen Genius entsprungen, der autonom über unterschiedliche Ausdrucksmodi verfügt, sondern generiert sich aus jener diskursiven Matrix, die bestimmte Ausdrucksweisen bestimmten Inhalten vorenthält. ‚Queere‘ Filme wirken dieser Setzung entgegen, reflektieren und problematisieren sie, sowohl im Verhältnis zu Genres, als auch in den Wahrnehmungsweisen filmischer Bedeutung.¹⁹

Die Imitation von und der Bruch mit dokumentarischen Konventionen erfolgt in UNTERNEHMEN REICHSPARK sowohl textextern als auch textintern. „Wir vom Neo Magazin Royale waren monatelang in ziviler, journalistischer Mission für euch unterwegs. Dabei herausgekommen ist #Reichspark – eine investigative Neo Magazin Royale Dokumentation.“²⁰ Dieser Ankündigungstext auf dem *You-Tube*-Kanal des *Neo Magazins* überzeichnet dokumentarische Strategien, die der institutionellen Produktion des dokumentarischen Ensembles zuzuordnen sind. Der ethische Anspruch des investigativen Recherchejournalismus wird ironisierend aufgegriffen, die Bezeichnung „investigative *Neo Magazin Royale* Dokumentation“ stellt in sich bereits einen Hinweis dar, dass es sich um eine Mockumentary handelt, schließlich wird die angebliche Dokumentation in einer

¹⁷ Odin unterscheidet die dokumentarische von der fiktivisierenden Lektüre. Wesentlicher Unterschied ist dabei, dass der Leser bei der dokumentarisierenden Lektüre einen „als real präsupponierten Enunziator“ konstruiert, während er sich bei der fiktivisierenden Lektüre weigert, ein „Ursprungs-Ich“ zu konstruieren. Damit meint Odin, dass die Entscheidung darüber, ob es sich um einen Dokumentarfilm handelt, nicht ausgehend vom scheinbaren Wahrheitsgehalt des im Film Dargestellten getroffen wird, sondern eine pragmatische Operation ist. (Vgl. Odin: „Dokumentarischer Film“, 288.)

¹⁸ Tröhler: „Filmische Authentizität“, 152.

¹⁹ Blum: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, 24.

²⁰ NeoMagazinRoyale: „Heute im Neo Magazin Investigative: Unternehmen Reichspark“, *You-tube*, 16.11.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=xZBTg8AzhOE> (24.06.2020).

für Fakes bekannten Satire-Sendung ausgestrahlt. Als weitere externe Deplausibilisierungsstrategie kann die Tatsache gelesen werden, dass der recht bekannte Schauspieler Piet Fuchs die Rolle von Raphael Gamper spielt. Gleichzeitig verweist Jan Böhmermann zu Beginn auf die Website von Raphael Gamper, die zum Zeitpunkt der Ausstrahlung und zwei Jahre danach noch im Internet zu finden war und vom Team des *Neo Magazins* gefälscht wurde.²¹

Textintern ist der Bericht über Raphael Gampers Themenpark in eine Recherchegeschichte eingebettet, an der die Rezipient*innen in der Rückschau teilhaben. Auf das Projekt seien nicht Böhmermann und sein Team selbst aufmerksam geworden, so die Erzählung. Vielmehr wird die Geschichte eines Hinweisgebers inszeniert: Ein Zuschauer hat in Brandenburg zufällig einen Flyer gefunden und Jan Böhmermann den Vorschlag unterbreitet, über den NS-Themenpark zu berichten. Dieser Flyer wird von Ralf Kabelka auch gezeigt, die Zuschauer*innen bekommen das scheinbare Beweismaterial zu sehen. Damit werden verschiedene Strategien imitiert, die im Dokumentarfilm dazu dienen, Glaubwürdigkeit herzustellen: Die Materialität der Broschüre, der „Hinweis“ eines externen Beteiligten und das Offenlegen des Rechercheprozesses. Dieser Rechercheprozess wird umfassend dargestellt, die Kamera führt von der Außenansicht des Redaktionsgebäudes in die Redaktionskonferenz, in der in nachgestellten Szenen zum ersten Mal über Gampers Projekt diskutiert wird. Im weiteren Verlauf der Mockumentary werden die Rezipient*innen an verschiedene Rechercheorte mitgenommen, die Reiseroute wird dabei jeweils auf einer Landkarte markiert.

Gleichzeitig lassen sich von Beginn an auch schon Merkmale ausmachen, die als Hinweise auf die Fingiertheit der Dokumentation gelesen werden können und gerade in der Überzeichnung von Dokumentarästhetiken liegen. So wird der Hinweis des Zuschauers nicht nur erwähnt, Böhmermann liest die angebliche Instagram-Nachricht auf seinem Handy vor, präsentiert dann noch einmal einen Screenshot und schaut in der Redaktionskonferenz zusammen mit Ralf Kabelka wiederum auf sein Handy. Das Werbevideo von Raphael Gamper erscheint im Bild auf einem Bildschirm, immer wieder werden derartige Rahmungen ausgestellt, die Videos als Bilder im Bild gezeigt. Während dies einerseits wiederum als Strategie zur Herstellung von Glaubwürdigkeit gedeutet werden kann, indem angeblich vorhandenes Material eingebettet wird, deutet die auffällig häufige Verwendung andererseits auf eine Überzeichnung hin. Das wiederholte Auftauchen von Bil-

²¹ Die Website war unter dem Link <https://hg-businessconsulting.com/about.html> zu finden, dieser ist inzwischen nicht mehr abrufbar (Stand: 05.07.2020).

dern im Bild kann so als Hinweis auf die Mehrschichtigkeit der Dokumentation gelesen werden. Relativ offensichtlich wird die parodistische Überzeichnung dokumentarischer Strategien, als Böhmermann den Namen des angeblichen Hinweisgebers nennt, was aber durch einen Piepton anonymisiert wird. Das Offenlegen der Quelle als Authentizitätsmarker und der konträr dazu angesiedelte Quellenschutz werden parodistisch überformt: Böhmermann erwähnt in einer rückblickenden Einstellung den Namen und wird dann überpiepst, obwohl die Anonymisierung hier schon dadurch geleistet wäre, dass er auf die Namensnennung verzichtet. Die Werbevideos zum NS-Themenpark machen zudem auf inhaltlicher Ebene die Überzeichnung recht deutlich. Diese liegt beispielsweise in der Gegenüberstellung des Themenparks „Historyland“, in dem das Stauffenberg-Attentat auf Hitler ‚live‘ miterlebt werden kann, mit einem anschließenden Familienbesuch im „Kleintierpark“. Der komische Effekt wird durch die hier aufgebaute Fallhöhe erzielt, wie es für satirische Darstellungen charakteristisch ist.

2 Reenactment und Zeugenschaft in UNTERNEHMEN REICHSPARK und darüber hinaus

Für UNTERNEHMEN REICHSPARK ist der Verweis auf die metadiskursive Reflexion der geltenden Codes insofern besonders relevant, als die Mockumentary nicht nur gefälschte, sondern auch tatsächliche dokumentarische Sequenzen enthält. Während die Rezipient*innen also auf globaler Ebene über die Anweisungen zur dokumentarisierenden Lektüre getäuscht werden, wird die dokumentarisierende Lektüre für einzelne Sequenzen wieder wirksam; die Realität des Enunziators bleibt in diesen Sequenzen, und ausgehend hiervon auch in der gesamten Mockumentary, präsent.

Die Einbindung dieser dokumentarischen Passagen folgt jeweils der gleichen Struktur: Es wird eine gefakte und scheinbar vollkommen überzeichnete Szene aus dem Werbevideo Raphael Gampers gezeigt – dann folgt ein tatsächlich existierendes Projekt, das dem in der vorherigen Szene Dargestellten ähnelt. Auf das im NS-Themenpark nachgebaute Konzentrationslager folgt die VR-Simulation von Auschwitz, auf das Prinz-Albrecht-Gestapo-Gefängnis im NS-Themenpark folgt das KGB-Gefängnis in Lettland und dem Reenactment-Wartime-Weekend in Pickering wird sein gefaktes Pendant im NS-Themenpark vorangestellt.

Gezeigt werden also populäre Reenactment-Formate²², die innerhalb von Public-History-Konzepten²³ anzusiedeln sind und die, gerade im Zusammenhang mit der Diskussion um die Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus, ambivalent bewertet werden. Während das „Nacherleben“ einerseits als niedrigschwellige und wirksame Methode zum Aufrechterhalten einer Erinnerungskultur bewertet wird, ist es andererseits mit Diskussionen um eine „Eventisierung“ und „Kommerzialisierung“ ebendieser Erinnerungskultur verknüpft, wie sie häufig auch im Zusammenhang mit Holocaust-Gedenkstätten thematisiert wird. Die Kontroversen um die Bewertung dieser Formate werden in UNTERNEHMEN REICHSPARK auf unterschiedlichen Ebenen aufgenommen und zeigen sich sowohl über die Anordnung der Sequenzen als auch in expliziten Kommentaren.

So wirken gefälschte und nicht gefälschte Passagen wechselseitig und auf verschiedene Weisen aufeinander ein, was im Folgenden am Beispiel der Sequenz zum nachgebauten Konzentrationslager gezeigt werden soll. Eingeleitet wird die Passage damit, dass Raphael Gamper im (Pseudo-)Interview von Jan Böhmermann gefragt wird, ob er mit seinem Freizeitpark nicht eine ethische Grenze überschreite, woraufhin dieser antwortet, er balanciere auf dieser Grenze.²⁴ Es folgt ein Werbevideo zum „Historyland“, das im Marketing-Sprech auf das nachgebaute Konzentrationslager verweist: „Um unserer historischen Verantwortung des Themenkomplexes Rassenwahn und Genozid gerecht zu werden, bietet ‚Reichspark – Living History‘ einen historisch korrekten Nachbau eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers.“²⁵ Der scheinbar offensichtlichen Überzeichnung, die aus der Kontrastierung der Kombination von entleerten PR-Formeln wie „bieten“, „historisch-korrekt“ und „living-history“ mit dem

²² Margrit Tröhler fasst Reenactment als „künstlerisches und populäres mediales Verfahren sowie als historiografische oder als psychoanalytische Methode [...], um vergangenen Geschehnissen in der Gegenwart nachzuspüren. Mit dem Ziel, diese durch Nachstellung anschaulich zu machen, lassen sich soziale und individuelle Erinnerungsspuren wiederbeleben und Authentizitätseffekte erzeugen“ (Tröhler, Margrit. „Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm: Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Praktiken“. In: *Medialität. Historische Perspektiven* 19 (2019), 3–15, hier 3).

²³ Frank Gösch und Constantin Goshler bestimmen „Public history“ als „jede Form von öffentlicher Geschichtsdarstellung, die außerhalb von wissenschaftlichen Intuitionen [sic], Versammlungen oder Publikationen aufgebracht wird. Die Public history ist folglich nicht allein mit der medialen Geschichtsdarstellung gleichzusetzen, sondern zeigt sich ebenso in anderen öffentlich zugänglichen Räumen (Museen, Gedenkstätten, Gerichtssäle u. ä.)“ (Bösch, Frank/Goshler, Constantin. „Der Nationalsozialismus und die deutsche Public History“. In: *Public History: Öffentliche Geschichtsdarstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*. Hg. Frank Bösch, Constantin Goshler. Frankfurt/New York: Campus 2009, 7–23, hier 10).

²⁴ UNTERNEHMEN REICHSPARK, TC: 10:13–10:22.

²⁵ UNTERNEHMEN REICHSPARK, TC: 10:54–11:06.

Vorhaben des Nachbaus eines Konzentrationslagers resultiert, wird nun ein tatsächlich existierendes Projekt gegenübergestellt. Die Mockumentary gibt sich hier als solche zu erkennen, wenn der Übergang zur dokumentarischen Sequenz durch Kommentare von Jan Böhmermann und Ralf Kabelka explizit markiert wird: „Konzentrationslager nachbauen, um Menschen heute zu zeigen, ‚wie das damals so war‘, ist jetzt eben nicht so abwegig, wie man erst denkt“ und „ein nachgebautes Konzentrationslager, das man hautnah erleben kann – das gibt’s genau genommen schon“²⁶. Ralf Kabelka sucht das VR-Projekt in Italien auf und interviewt seine Macher, woraufhin Böhmermann und Kabelka (in expliziten Kommentaren innerhalb der Mockumentary) verschiedene Wertungen anbieten: Während Böhmermann das VR-Projekt ironisch kommentiert und darauf aufmerksam macht, dass den Verantwortlichen der Gedenkstätte Auschwitz zufolge eine ethische Grenze überschritten wurde, verweist Kabelka auf jüdische Gemeinden, die das Projekt „vollkommen ok“ finden und betont den Unterschied zwischen einer Computer-Simulation und dem angeblichen realweltlichen Nachbau durch Gamper. Auch hier erfolgt also eine recht explizite Markierung der Trennung von Überzeichnung und Realität, von pseudodokumentarischer und dokumentarischer Sequenz. Gleichzeitig könnte argumentiert werden, dass die eigentlich offensichtliche Trennung von Überzeichnung und Realität hier genutzt wird, um das Fake-Projekt gerade in seiner Absurdität zu plausibilisieren.

Die Frage nach ethischen Grenzen wird hier mit dem Verhältnis von Fakt und Fiktion verschränkt und es entsteht eine Art wechselseitige Beeinflussung von Realität und Überzeichnung: Zum einen gewinnt die gefakte Szene durch die nachfolgende echte Szene Glaubwürdigkeit, die Entscheidung über Fakt und Fiktion auf der Grundlage von Plausibilitätsüberlegungen wird also zunehmend schwieriger. Zum anderen erscheint die Realität absurd, da sie nicht mehr von der Überzeichnung zu unterscheiden ist. Gleichzeitig liefern Böhmermann und Kabelka in den Übergängen selbst aber recht deutliche Kommentare, die eine Unterscheidung möglich machen. Dabei erfolgt eine Verkehrung ihrer Rolle: Während sie im Kontext der Mockumentary gerade durch den Kontext ihrer institutionellen Einbettung als Hinweisgeber auf einen möglichen Fake fungieren können, markieren sie hier selbst ein Stück weit die Grenzen dieses Fakes, auch, indem sie die Rezipient*innen an der Diskussion von ethischen Fragen teilhaben lassen.

Durch das ständige Changieren zwischen dem Bruch mit dokumentarischen Konventionen und dem Aufrechterhalten derselben funktionieren die Regeln der institutionellen Produktion einer dokumentarisierenden Lektüre nicht mehr zu-

²⁶ UNTERNEHMEN REICHSPARK, TC: 11:08–11:24.

verlässig. Damit werden zum einen die institutionellen Regelhaftigkeiten hinterfragt, zum anderen wird der Fokus durch die Täuschung aber auch auf das Individuum selbst gelenkt, die Rezipient*innen stellen sich die Frage nach ihren Entscheidungskriterien in Relation zu den im Diskurs geltenden (und sich möglicherweise auch widersprechenden) Entscheidungskriterien. Diese beziehen sich nicht nur auf die Entscheidung darüber, ob es sich beim vorliegenden Format um eine Dokumentation handelt oder nicht, sondern auch darauf, ob und, wenn ja, wie Vergangenheit angemessen dokumentiert werden kann. Neben einer Kritik an Marketing-Maßnahmen steht dabei der Zusammenhang von Zeugenschaft und verschiedenen Formen von Reenactment im Zentrum. Es geht um die Angemessenheit von immersiven Momenten, die stets eine Emotionalisierung implizieren, und deren Verbindung mit einer Verharmlosung der Schrecken des Nationalsozialismus sowie nicht zuletzt um die Frage nach der Veränderung von Zeugenschaft durch neue mediale Formate.

So verweist Steffi de Jong darauf, dass die in UNTERNEHMEN REICHSPARK gezeigte VR-Simulation *Witness: Auschwitz* und das hierfür geplante „immersive Erlebnis der grausamen Vergangenheit“ als Teil eines „Wandel[s] der Erinnerungskultur hin zu einer neuen, digital-somatischen Phase“²⁷ zu verstehen ist und nennt noch andere Projekte, in denen ebenfalls virtuelle Medien zum Einsatz kommen. Der mögliche Tabubruch, der im Zusammenhang mit *Witness: Auschwitz* und anderen VR-Projekten diskutiert wird, liegt de Jong zufolge vor allem darin begründet, dass eine Identifikation von sekundären Zeug*innen mit Überlebenszeug*innen stattfindet, was das Konzept der „sekundären Zeugenschaft“ verbiete.²⁸ Die Frage nach Immersion und damit zusammenhängender Identifikation wird in UNTERNEHMEN REICHSPARK auch durch andere (Nicht-VR-)Projekte aufgerufen. Dabei erfolgt eine Zunahme der Unschärfe des Grenzverlaufs zwischen der Welt der Rezipient*innen und der dargestellten historischen Welt: Von der VR-Simulation, in der noch eine quasi-räumliche Trennung der beiden Welten vorherrscht, über das Gefängnis als (scheinbar) historischem Raum bis zum Reenactment, das in mehreren Dörfern stattfindet.

Die Interviewpartner in den dokumentarischen Sequenzen betonen dabei immer wieder auch den didaktischen Wert, ein Mitarbeiter im ehemaligen KGB-Gefängnis zieht Parallelen zu historischen Spielfilmen und deren Rezeption im Kino:

²⁷ Jong, Steffi de. „Witness Auschwitz? Wie VR Zeugenschaft verändert“. In: *Public History Weekly* 8.4 (2020). <https://public-history-weekly.degruyter.com/8-2020-4/witness-auschwitz-vr/> (12.01.2021).

²⁸ de Jong: „Witness Auschwitz?“.

Kabelka: Ist das für die Leute nicht komisch, wenn sie das heute hier so als Adventure-Spiel machen oder ist das der besondere Kick, dass die wissen, das war damals auch so gefährlich, dass du dabei hast sterben können?

Mitarbeiter: Ich glaube, das ist etwas...ein bisschen ähnlich ist...wenn du ins Kino gehst und ich weiß nicht... ein Film um den Krieg oder um Mittelalter guckst und auch Hunderte und Hunderte sind erschossen oder geschlacht und so weiter und du trinkst eine Cola und isst Popcorn und das ist dein Samstagabend. Junge Leute, zum Beispiel 15, 20, 25 Jahre alt. Wenn wir geben denen ein dickes Buch, die Geschichte, und sagen: da ist alles drin, das sollst du jetzt lesen und lernen und dann kennst du alles. Nu, was ist unsere Chance, dass die das lesen, lernen und so weiter?²⁹

Kabelka fragt den Mitarbeiter des Gefängnisses auch nach dem gefakten NS-Themenpark, den dieser für eine „gute Idee“ hält, um Jugendlichen Geschichte näher zu bringen. Böhmermann kommentiert das Interview daraufhin ironisch, indem er das Foto seines Urgroßvaters fragt, ob er die Zeit im russischen Gefängnis nicht auch „richtig abenteuerlich fand“, das Foto bleibt jedoch stumm, denn: „So ist das. Die’s erlebt haben, die möchten nicht so gern drüber reden. Muss man dabei gewesen sein.“³⁰

Hier überschneiden sich sämtliche Ebenen: In einer dokumentarischen Sequenz fragt Kabelka seinen Interviewpartner nach dem Gegenstand der Mockumentary, wobei er im Duktus der Mockumentary vorgibt, dieser sei nicht von ihnen gefälscht, sondern tatsächlich existent. Statt erstaunt zu reagieren, hält der Interviewpartner die Überzeichnung aber für Realität und darüber hinaus für sinnvoll. Seine Reaktion wird wiederum durch Böhmermann, den Urheber des eigentlichen Fakes, gerahmt und eingeordnet, der im Kommentar auf ethische Grenzüberschreitungen verweist.

Damit werden die Fragen von der Angemessenheit verschiedener Formen des Reenactments, sekundärer Zeugenschaft und Tabubröchen vermittelt über die Frage, was für wahr gehalten wird, verhandelt. Die Rezipient*innen erhalten im Lektüreprozess verschiedene Wertungsangebote, die mit Täuschung und Aufdeckung verschränkt sind. Es zeigt sich, dass sich die Reflexion diskursiver Codes in Mockumentarys nicht nur auf das Darstellungsformat bezieht, sondern auch auf diskursive Regelhaftigkeiten zur Konstruktion von Wahrheiten und Wissen überhaupt. So schreibt auch Alexandra Juhasz:

Fake documentaries can invoke and challenge three linked standards of documentary: 1. the technologies of truth telling, 2. the authority granted or stolen by those who make and re-

²⁹ UNTERNEHMEN REICHSPARK, TC: 27:15–28:02.

³⁰ UNTERNEHMEN REICHSPARK, TC: 28:48–28:52.

ceive such truth claims, and 3. the need to speak untold and partial truths that have fallen outside the registers of these very technologies and authorities.³¹

Über die Prozesse der Täuschung und deren Aufdeckung wird den Rezipient*innen eine reflexive Position zugeteilt, die sie auch die „uncertain links among objectivity, knowledge, and power“³² hinterfragen lassen.

In UNTERNEHMEN REICHSPARK geht es dabei nicht nur um die Darstellung der Vergangenheit und den Umgang damit in der Gegenwart, sondern auch um die Grenzen von Vorstellbarkeit im Zusammenhang mit gegenwärtigen Entwicklungen. So endet die Mockumentary mit dem plötzlichen Verschwinden Raphael Gampers und dem Scheitern seines Projekts. Es werden fingierte Szenen gezeigt, in denen das *Neo Magazin Royale* scheinbar investigativ den Email-Account von Raphael Gamper hackt und so herausfinden kann, dass er sich mit Politiker*innen getroffen hat, um sie um die Unterstützung seines Projekts zu bitten. Eine Textkarte verweist darauf, dass aus juristischen Gründen nicht offengelegt werden kann, um wen es sich dabei handelt, durch die Einblendung von AfD-Zitaten in der gesamten Mockumentary wird aber eine bestimmte Deutung nahegelegt.

Drei Wochen vor der Ausstrahlung von UNTERNEHMEN REICHSPARK berichtete der rechtspopulistische Blog *Journalistenwatch* über ein angebliches Treffen von Piet Fuchs als Raphael Gamper und dem brandenburgischen AfD-Abgeordneten Thomas Jung, bei dem letzterem der NS-Themenpark vorgestellt wurde.³³ Dieser habe das Projekt aber abgelehnt, eine Satire vermutet sowie eine Unterlassungsaufforderung geschickt, dass keine der mit versteckter Kamera gedrehten Szenen ausgestrahlt werden dürfe. Ob und wie das Treffen wirklich stattgefunden hat, bleibt unklar. Mehrere andere Online-Portale wie die *Berliner Morgenpost*, *bento* oder *stern.de* nahmen den Verweis auf das Treffen auf, allerdings mit Hinweis auf die Quelle.³⁴

³¹ Juhasz: „Introduction“, 10–11.

³² Juhasz: „Introduction“, 12.

³³ Der Artikel auf *Journalistenwatch* erschien am 24.10.2017, ausgestrahlt wurde UNTERNEHMEN REICHSPARK am 16.11.2017. Vgl. Schlaglicht. „Nicht lustig“. In: *Journalistenwatch* vom 24.10.2017. <https://www.journalistenwatch.com/2017/10/24/nicht-lustig/#> (01.11.2019). Inzwischen ist der Artikel auf *Journalistenwatch* nicht mehr abrufbar. Eine Kopie des Artikels findet sich im Internet Archive unter: <https://web.archive.org/web/20171116211156/https://www.journalistenwatch.com/2017/10/24/nicht-lustig/> (09.10.2020).

³⁴ Vgl. o. V. „Reichspark: Jan Böhmermann faket Pläne für Nazi-Themenpark“. In: *Berliner Morgenpost* vom 17.11.2017. <https://www.morgenpost.de/kultur/tv/article212572421/Reichspark-Jan-Boehmermann-faket-Plaene-fuer-Nazi-Themenpark.html> (24.06.2020); Reißmann, Ole. „Böhmermann-Fake: So wollte das ZDF die AfD reinlegen“. In: *bento* vom 16.11.2017. <https://www.bento.de/tv/jan-boehmermann-und-der-reichspark-fake-neo-magazin-wollte->

Der Historiker Constantin Goshler, der in der Mockumentary selbst als Experte auftritt und zum Thema Erinnerungskultur interviewt wird, begründet in einem Aufsatz zu UNTERNEHMEN REICHSPARK das Scheitern des Treffens und anderer Täuschungsversuche damit, dass ‚Rechte‘ sich weniger durch „gemeinsame Sets weltanschaulicher Glaubenssätze“ auszeichneten als vielmehr durch eine bestimmte Rhetorik, die sich „immer relational zu ihrem Gegenüber, den ‚Nicht-Rechten‘“ verhalte³⁵. Inwiefern diese Hierarchisierung zutreffend ist und als Begründung eines vermeintlichen Scheiterns herhalten kann, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Die beschriebene Rhetorik zeigt sich allerdings auch am Artikel auf *Journalistenwatch*, in dem der Vorwurf, die AfD verharmlose die nationalsozialistische Vergangenheit, zurückgewiesen und behauptet wurde, dass „Satiriker der linken Art“ der „AfD ein Nazi-Image“ unterschieben wollten³⁶. Goshler kritisiert in seinem Aufsatz zudem, dass in UNTERNEHMEN REICHSPARK mit den Public-History-Beispielen und der Forderung nach dem Ende der deutschen Erinnerungskultur zwei „lose Enden“ zusammengebracht worden seien:

Wahrscheinlich ist das Problem also nicht, dass als Biedermänner oder -frauen getarnte Krypto-Nazis gerne in einem Nazi-Disneyland Adolf Hitler mit Pyrotechnik feiern würden. Vielleicht benötigen die „Rechten“ die gegenwärtige Holocaust-Erinnerungskultur sogar dringend, um überhaupt zu bestimmen, wer sie selbst sein wollen.³⁷

3 Ausstellung *Deuscthland* und reflexives Reenactment

Kurz nachdem die Mockumentary gesendet wurde, eröffnete Böhmermann eine Ausstellung in Düsseldorf mit dem Titel *Deuscthland* [sic]: „Ist das noch Satire oder schon Revolution?“ In dieser Ausstellung gab es den Messestand sowie ein Miniaturmodell zum Reichspark zu sehen. Zudem konnten Besucher*innen an

die-afd-reinlegen-a-00000000-0003-0001-0000-000001855169 (24.06.2020); Heidböhmer, Carsten. „Jan-Böhmermann-Doku: Gibt es den Reichspark wirklich?“. In: *stern.de* vom 17.11.2017. <https://www.stern.de/kultur/tv/doku-von-jan-boehmermann--gibt-es-den-reichspark-wirklich--7702710.html> (24.06.2020).

³⁵ Goshler, Constantin. „Reenactment special: Enterprise Reichspark“, in: *Public History Weekly* 5.40 (2017). [dx.doi.org/10.1515/phw-2017-10518](https://doi.org/10.1515/phw-2017-10518) (24.06.2020). Goshler bezieht sich hier auf Leo, Per/Steinbeis, Maximilian/Zorn, Daniel-Pascal. *Mit Rechten reden. Ein Leitfaden*. Stuttgart: Klett-Cotta 2017.

³⁶ Schlaglicht: „Nicht lustig“.

³⁷ Goshler: „Reenactment special“.

einer sechsminütigen VR-Fahrt durch den Führerbunker, die Schlacht von Stalingrad und das zerbombte Dresden teilnehmen. Auch ein „Erlebnis-Konzentrationslager“ war dort zu finden. Bei Eintritt bekamen deutsche Staatsbürger*innen einen rosafarbenen Aufkleber, ausländische Staatsbürger*innen einen gelben. Eine zweite Ausstellung mit dem Titel *Deutschland#ASNCHLUSS#Österreich* [sic] fand 2019 in ähnlicher Weise in Österreich statt. Der gefakte Themenpark aus der Mockumentary war also in der Ausstellung in Einzelbestandteilen Realität und konnte dort tatsächlich besucht werden, wenn auch vor satirischem Hintergrund.

Der Text von UNTERNEHMEN REICHSPARK wird damit um den Ausstellungskontext erweitert, womit sich die institutionelle Umgebung und der Bezug zum Dokumentarischen verändern und veränderte Lektüreweisen entstehen. Die Rezipient*innen sind jetzt nicht nur Zuschauer*innen eines populären Reenactments, sondern gleichzeitig auch Akteur*innen in diesem Reenactment. Dabei ist das Reenactment in sich gebrochen, im Kontext der Ausstellung lediglich in einzelnen Sequenzen vorhanden, im Kontext der Mockumentary dagegen Gegenstand eines Fakes. Dadurch entsteht ein Verfremdungseffekt, der auch auf die in den dokumentarischen Sequenzen von UNTERNEHMEN REICHSPARK dargestellten Reenactment-Formate zurückwirkt.

In diesem Zusammenhang lässt sich das, was Margrit Tröhler für verschiedene Formen des Reenactments im Dokumentarfilm beschreibt, ein Stück weit übertragen: Die Auseinandersetzung mit den populären Formen des Reenactments und auch die in der Fake-Dokumentation immer wieder hergestellten Vergleiche zu historischen Spielfilmen oder dokufiktionalen Formaten werfen die Frage auf, inwiefern hier historische Ereignisse in einer „geläuterten Gegenwart auf[...]gehen“³⁸ und damit als immersive Erlebnisse ohne kritisches Moment eingegeben werden. Den Kontext dieser Bewertungen liefert dabei ein gefaktes, populäres Reenactment-Format, das durch seine Überzeichnung einen Verfremdungseffekt erzielt, der zur reflexiven Distanz innerhalb der pseudodokumentarischen Lektüre führt. Dieser Verfremdungseffekt wird in der Ausstellung fortgesetzt, Mockumentary und Ausstellung sind reziprok aufeinander bezogen und können in ihrer Gesamtheit als eine „reflexive Form des Reenactments“ bezeichnet werden. Anders als in den von Tröhler beschriebenen Formaten wird das „Nicht-Sagbare“ und „Nicht-Darstellbare“ der Vergangenheit nicht durch stilisiert-verfremdende Darstellungen wie das Nachspielen mit Puppen oder Ähnlichem ausgedrückt, sondern durch Überzeichnung, Täuschung und Aufdeckung.

38 Muhle, Maria. „Reenactment als mindere Mimesis“. In: *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*. Hg. Eva Hohenberger, Katrin Mundt. Berlin: Vorwerk 8 2016, 120–143, hier 132. Zit. nach: Tröhler: „Reenactment“, 8.

Die Annäherung an die Vergangenheit erfolgt damit auf eine Weise, die im Rezeptionsprozess Unbehagen auslöst und auslösen soll.

Betrachtet man Mockumentary und Ausstellung in ihrer Gesamtheit als Text, wird das, was Odin generell für Rezeptionsprozesse beschreibt, in einem sehr wörtlichen Sinn deutlich: Es geht nicht mehr darum, „einen existierenden Text zu analysieren, sondern die *Erfahrung* der Arbeit einer textuellen *Produktion* in ihrem *Kontext*“³⁹. Der entstehende Text wird dabei institutionell und individuell auf je spezifische Weise produziert und konstruiert. Diese Konstruktion wirkt zurück auf die Frage nach der Konstruktion von historischer Vergangenheit und davon ausgehend auch von Gegenwart. Die gemeinsam erzeugte verfremdende und überzeichnende Rekonstruktion der historischen Vergangenheit führt zur Reflexion von diskursiven Regelmäßigkeiten, die der Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit zu Grunde liegen.

Dabei geht es nicht darum, jede Form des Reenactments oder der emotionalisierenden Auseinandersetzung grundsätzlich abzulehnen. Vielmehr werden die Rezipient*innen zur Reflexion ihrer Rolle als sekundäre Zeug*innen aufgefordert, es werden verschiedene Wertungen angeboten. Steffi de Jong führt im Zusammenhang mit dem VR-Projekt *Witness: Auschwitz* aus, dass die Aneignung fremder Erinnerung im Kontext der Erinnerungskultur ambivalent bewertet wird: Während einerseits dafür argumentiert wird, dass dies zu einem ethisch verantwortungsvolleren Umgang führen könnte („prosthetic memory“), wird andererseits eine „dark nostalgia“ kritisiert, innerhalb der das Individuum etwas „Abenteuerliches“ nacherleben möchte, was es nicht erleben konnte. Nach de Jong wird es bei Virtual Reality-Formaten damit „darauf ankommen, die Balance zwischen einer prothetischen [sic] Erinnerung und einer dunklen Nostalgie zu halten“⁴⁰.

Vor diesem Hintergrund lässt sich argumentieren, dass in UNTERNEHMEN REICHSPARK gerade nicht zwei lose Enden zusammengebracht wurden. So geht es möglicherweise weniger darum, einen direkten Zusammenhang zwischen Histotainment-Formaten und der Forderung nach einem Ende der Erinnerungskultur durch die AfD herzustellen. Vielmehr mischt sich UNTERNEHMEN REICHSPARK auf zahlreichen Ebenen auf unangenehme und störende Weise in die Debatte um Erinnerungskultur ein, um durch Irritation Reflexion darüber anzuregen, wie erinnert werden soll. Dass dies gelingt, zeigt sich an den Twitter-Kommentaren, die die Nutzer*innen parallel zur Ausstrahlung der Sendung verfassten. So zitiert Constantin Goshler einen Nutzer mit den Worten: „#Reichspark ist wahrlich gruselig. Wenn echt: WTF?? Ich glaub, es hackt! Wenn fake: Wie weit ist es bitte

³⁹ Odin: *Kommunikationsräume*, 155. (Herv. i. O.).

⁴⁰ de Jong: „Witness Auschwitz?“.

gekommen, dass man nicht mehr sicher sein kann, dass so eine kranke Scheiße Satire ist?“⁴¹

Filmografie

UNTERNEHMEN REICHSPARK. Reg. Jan Böhmermann, Philipp Kässbohrer. ZDFneo, Donnerstag, 16.11.2017, 22.15–23.00 Uhr (44:18).

Literatur

- Blum, Philipp. *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ,queeren‘ Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017.
- Bösch, Frank/Goschler, Constantin. „Der Nationalsozialismus und die deutsche Public History“. In: *Public History: Öffentliche Geschichtsdarstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*. Hg. Frank Bösch, Constantin Goschler. Frankfurt/New York: Campus 2009, 7–23.
- Doll, Martin. *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015.
- Goschler, Constantin. „Reenactment special: Enterprise Reichspark“. In: *Public History Weekly* 5.40 (2017). [dx.doi.org/10.1515/phw-2017-10518](https://doi.org/10.1515/phw-2017-10518) (24.06.2020).
- Heidböhmer, Carsten. „Jan-Böhmermann-Doku: Gibt es den Reichspark wirklich?“. In: *stern.de* vom 17.11.2017. <https://www.stern.de/kultur/tv/doku-von-jan-boehmermann--gibt-es-den-reichspark-wirklich--7702710.html> (24.06.2020).
- Jong, Steffi de. „Witness Auschwitz? Wie VR Zeugenschaft verändert“. In: *Public History Weekly* 8.4 (2020). <https://public-history-weekly.degruyter.com/8-2020-4/witness-auschwitz-vr/> (12.01.2021).
- 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.
- Lachlan, Aiden. „#Reichspark ist wahrlich gruselig“, Tweet, 16.11.2017. <https://twitter.com/AidenLachlan/status/931286224853012480> (24.06.2020).
- Lano, Carolin. *Die Inszenierung des Verdachts*. Stuttgart: Ibidem-Verlag 2011.
- Leo, Per/Steinbeis, Maximilian/Zorn, Daniel-Pascal. *Mit Rechten reden. Ein Leitfaden*. Stuttgart: Klett-Cotta 2017.
- Muhle, Maria. „Reenactment als mindere Mimesis“. In: *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*. Hg. Eva Hohenberger, Katrin Mundt. Berlin: Vorwerk 8 2016, 120–143.

⁴¹ Lachlan, Aiden. „#Reichspark ist wahrlich gruselig“, Tweet, 16.11.2017. <https://twitter.com/AidenLachlan/status/931286224853012480> (24.06.2020).

- NeoMagazinRoyale. „Heute im Neo Magazin Investigative: Unternehmen Reichspark“, *Youtube*, 16.11.2017. <https://www.youtube.com/watch> (24.06.2020).
- Odin, Roger. „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8 1998, 286–303.
- Odin, Roger. *Kommunikationsräume: Einführung in die Semio-Pragmatik*. Ü. u. hg. Guido Kirsten u. a. <https://www.oabooks.de/kommunikationsraeume/> (25.06.2020).
- o. V. „Reichspark: Jan Böhmmermann faket Pläne für Nazi-Themenpark“. In: *Berliner Morgenpost* vom 17.11.2017. <https://www.morgenpost.de/kultur/tv/article212572421/Reichspark-Jan-Boehmermann-faket-Plaene-fuer-Nazi-Themenpark.html> (24.06.2020).
- Reißmann, Ole. „Böhmermann-Fake: So wollte das ZDF die AfD reinlegen“. In: *bento* vom 16.11.2017. <https://www.bento.de/tv/jan-boehmermann-und-der-reichspark-fake-neo-magazin-wollte-die-afd-reinlegen-a-00000000-0003-0001-0000-000001855169> (24.06.2020).
- Roscoe, Jane/Hight, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester/New York: Manchester University Press 2001.
- Schlaglicht. „Nicht lustig“. In: *Journalistenwatch* vom 24.10.2017. <https://www.journalistenwatch.com/2017/10/24/nicht-lustig/#> (01.11.2019). (Inzwischen ist der Artikel auf *Journalistenwatch* nicht mehr abrufbar. Eine Kopie des Artikels findet sich im *Internet Archive* unter: <https://web.archive.org/web/20171116211156/https://www.journalistenwatch.com/2017/10/24/nicht-lustig/#> (09.10.2020).)
- Tröhler, Margrit. „Filmische Authentizität: Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13.2 (2004), 149–169.
- Tröhler, Margrit. „Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm: Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Praktiken“. In: *Medialität. Historische Perspektiven* 19 (2019), 3–15.

Stichwortverzeichnis

- Abbild 6, 11, 133, 239
- Archiv 4, 19, 76, 120, 139, 167–172, 175,
181–183, 185, 186, 235, 269, 270, 281,
284, 310, 316, 321, 322
- Ästhetik 28, 51, 133, 138, 147, 150–152, 156,
158, 159, 165, 166, 193, 195–198, 200,
201, 225–231, 235, 237, 239, 240, 253,
260, 302, 306, 309, 312, 313, 316,
318–320, 329, 333
- Aura, auratisch 39, 55, 194, 195, 322
- Authentizität
- Authentizität, authentisch 9, 11, 16–18, 32,
33, 41, 46, 74, 81, 95–102, 105, 106, 110,
112, 113, 115, 116, 123, 124, 146–148, 152,
155, 157, 160, 166, 169, 171, 178, 181,
183, 191, 193–196, 198, 199, 203, 207,
213, 214, 221, 222, 229, 235, 242, 243,
257, 258, 260, 268, 277, 303, 305,
308–313, 315–323, 334, 335
 - Objektauthentizität 17, 98, 193, 197–199,
203
 - Subjektauthentizität 17, 18, 193, 194, 198,
203
- Autobiografie 39, 97, 105, 110, 112
- Autofiktion 15, 63, 93, 109–112, 171, 181
- Autorität 31, 36, 96, 98, 113, 268
- Beweis, beweisen 9, 16, 29, 31, 32, 101, 105,
113, 121, 122, 125, 159, 204, 249, 250,
333
- Bild 15, 16, 36–39, 45–48, 54, 97, 106,
119–121, 124, 126, 127, 130, 132, 133,
135–140, 146, 149, 153, 156, 193, 194,
197, 238, 243, 259, 295, 296, 310–312,
315, 316, 333, 334
- Biografie 12, 54, 63, 123, 182, 293
- Dokudrama/Docudrama 5, 84, 194, 195, 305
- Dokumentarfilm 6, 11, 17, 19, 81, 82, 116, 147,
149, 150, 156, 159, 192, 308–314, 316,
321, 332, 333, 341
- Dokumentation, Dokumentieren 1, 7, 16, 20,
86, 95, 96, 101, 104–106, 111, 121, 125,
145, 147–150, 152, 153, 159, 166, 192,
214, 221, 223, 252, 254, 309, 312,
327–330, 332–334, 337, 341
- Echtheit, echt 3, 29, 32, 33, 41, 124, 153, 169,
182, 193, 215, 221, 254, 272, 283, 322,
336
- Effekt (Wirklichkeits-, Authentizitäts- etc.) 9,
16, 18, 96, 104, 111–113, 115, 124, 126,
129, 135, 137, 138, 140, 148, 191, 192,
195, 197, 199, 220, 304–306, 312, 313,
317–320, 323, 329, 334, 341
- Ent-Täuschung 332
- Enzyklopädie 15, 27, 30, 31, 33–37, 48, 49
- Ethik, ethisch 10, 12, 13, 17, 51, 167, 202,
203, 332, 335, 336, 338, 342
- Fake, faken 13, 32, 123, 255, 327–330, 333,
336, 338, 341, 342
- Faktualitätssignal 12, 79, 83, 84
- Fälschung 10, 32, 33, 41, 43, 44, 182,
256–258
- Fernsehen 3, 167, 168, 207–210, 213, 217,
221, 305
- Fiktionalitätssignal 12, 74, 75
- Fiktionsvertrag 15, 30, 52
- Film, filmisch 1, 3, 5–8, 11, 12, 17, 36, 73, 102,
105, 106, 119, 120, 130, 145–160, 165,
169, 171, 174, 176, 178, 179, 183, 184,
186, 192, 202, 203, 207, 210, 221, 273,
277, 305, 309, 328, 330–332, 337
- Foto, fotografisch 1, 9, 10, 16, 36, 52, 105,
119–127, 129, 130, 132, 133, 135–140,
168, 183, 197, 256, 310, 316, 328, 338
- Fremdreferenz 64, 195, 197
- Gegendokumentarisch 2, 13
- Geschichtsschreibung 16, 17, 19, 121, 135,
167, 173, 180, 186, 187, 265–267, 270,
271, 278
- Geschichtsvermittlung 17, 163, 164, 166, 167,
177, 186, 187
- Glaubwürdigkeit 6, 81, 193, 197, 268, 305,
333, 336

- Hoax 16, 121, 329
- Hybridisierung, hybrid 6, 11, 57, 86, 93, 94, 96, 97, 103, 104, 109, 111, 112, 149, 150, 156, 159, 182, 192, 204, 213, 214, 270, 277, 323
- Immersion, immersiv 301–306, 311, 313, 318, 320, 322, 323, 330, 337, 341
- Indexikalität, indexikalisch 6, 10, 119, 129, 136
- Interview 9, 18, 19, 40, 170, 171, 178, 183, 192, 214, 229, 250–261, 267–272, 274, 276, 277, 309, 310, 328, 335–338, 340
- Journalismus 4, 46, 192, 211, 255, 332
- Kino 17, 36, 145, 156, 157, 159, 165, 294, 295, 337, 338
- kontrafaktisch 16, 121, 135–137
- Legitimierung/Legitimation,
Legitimationsstrategie 15, 20, 59, 210, 321
- Lüge, Lügenhaftigkeit 12, 30, 32, 43, 44, 48, 49, 52, 158, 191, 192, 256, 257
- Manipulation, Manipulierbarkeit,
Manipulationsanfälligkeit 6, 9, 17, 92, 116, 167, 171, 187, 204, 232, 314
- Massenmedien 36, 81, 102, 116, 163
- Materialität 100, 102, 112, 113, 115, 193, 333
- Metafiktion, Metafiktionalität 14, 27, 157, 172
- Mockumentary 5, 13, 20, 327–334, 336, 338–342
- Moderne 4, 99
- Modus 6, 9, 51, 55, 56, 60, 64, 67, 80, 105, 120, 121, 149, 193, 201, 204, 227, 313, 322, 323, 330, 332
- Montage 8, 15, 86, 127, 129, 135–138, 179, 183, 185, 197, 235, 309, 311, 328
- Musealisierung, museal 19, 197, 266, 309, 316–318, 320–322
- Oral History 19, 268–271, 277
- Original 32, 33, 41, 95, 114, 167–169, 178, 183, 197, 209, 210, 235, 267, 283, 310, 322, 323
- Pakt
– Authentizitäts- 99, 193
– autobiografisch 52, 97, 283
– Fiktions- 30, 35, 52
– referenziell 97, 98
– semidokumentarisch 12, 13, 53, 59, 86, 87
- Plausibilität, (De-)Plausibilisierung 45, 77, 121, 123, 124, 194, 219, 220, 236, 305, 312, 322, 333, 336
- Poetik 30, 148, 249, 254, 265
- Politik, politisch 4, 10, 17, 18, 29, 40–43, 45, 48, 49, 127, 148, 150, 155, 158, 159, 167, 168, 170, 172–177, 180, 187, 191, 195, 197, 198, 202, 229, 230, 239, 243, 244
- Populärkultur 4, 121, 132, 135, 163, 165, 166, 204, 303
- Postmoderne 11, 99, 100, 181, 228–231
- Pragmatik, pragmatisch 7, 12, 51, 76, 79, 80, 104, 147, 149, 155, 240, 330–332
- Protokoll 9, 15, 40, 41, 62, 112, 187
- pseudodokumentarisch 2, 5, 13, 18, 20, 327, 328, 330, 332, 336, 341
- Quellen 8, 10, 28, 29, 32, 37, 41, 42, 60, 64, 105, 108, 113, 121, 127, 135, 137, 157, 160, 182, 191, 192, 310, 312, 320, 334
- Realität 3, 6, 10, 13, 18, 28, 29, 51, 71, 119, 120, 126, 135, 138, 146, 148–150, 152, 158, 160, 182, 202, 203, 207, 213, 217, 219, 220, 222, 226, 228, 229, 256, 258, 288–290, 296, 305, 307, 332, 334, 336, 338, 341
- Reenactment 11, 20, 102, 163, 234, 239–241, 327, 328, 335, 337, 338, 341, 342
- Referenz, Referenzialisierung 9, 11, 17, 32, 72, 79, 97–104, 110, 113, 116, 136, 147, 148, 229, 233, 234, 310, 320
- Scripted Reality 18, 208, 214–217, 221
- Semiotik, semiotisch, Semiologie 4, 6, 7, 27, 28, 30, 33, 129, 137, 149, 305, 306, 309, 317, 323, 330, 331

- Tagebuch 10, 33, 43, 170, 181, 182, 184, 284, 285, 294, 296
 Täuschung 20, 28, 30, 32, 33, 43, 49, 121, 123, 329–331, 337–341
 TV 17, 20, 36, 165, 167–169, 195, 208, 209, 216
 Verschwörungstheorie, Verschwörung 15, 28, 29, 40–43, 45, 47, 48
 Versprechen 12, 13, 18, 129, 193, 194, 258
 Wahrhaftigkeit 11, 60, 95, 148
 Wahrheit 11–15, 34, 48, 60, 75–77, 99, 104, 147, 148, 155, 158, 159, 165, 180, 181, 191, 192, 204, 207, 222, 245, 249, 253, 254, 257, 272, 290, 338
 Wirklichkeitshunger 3, 52
 Wissen 2, 17, 27, 28, 31, 33–35, 37, 55, 113, 164, 192, 193, 196, 199–203, 240, 301–303, 305, 307, 311, 313, 317, 321, 322, 329, 338
 Wissensvermittlung 45, 82, 84, 198, 301, 308, 313, 318, 323
 Zeitung 9, 46, 47, 132, 170, 177, 183, 251, 255, 258, 283
 Zeitzeuge 171, 178, 181–183, 186, 192, 281, 316, 322
 Zeugnis, Zeugenschaft, Zeuge 6, 9, 12, 13, 17, 28, 29, 81, 95, 97, 108, 184, 193, 197, 200, 232, 253, 269, 322, 323, 327, 334, 337, 338
 Zitat 45, 47, 53, 57, 60, 71, 107, 110, 203, 204, 276, 312, 316, 327, 332, 339

