

Philipp Blum (Zürich)

Die Faktualität der Fiktionen oder was die Filmtheorie über Fake News zu sagen weiß

Fake news and conspiracy theories undoubtedly touch on an intermediate area of fictional and factual text production, and the untruths expressed as fact make it necessary to reflect on factuality and fictionality once again if these forms of text production are to be critically and analytically addressed. In this light, the present text approaches the problem from the margins:

Like hardly any other medium or art and cultural form, film and cinema display the fragility between fictionality and factuality in their very appearance. In this respect, I attempt to develop perspectives from film theory, and, more precisely, from the semiotically reciprocal relationship between fiction and reality in audiovisual formation. This allows expanded forms of reflection for dealing with fake news and conspiracy theories. Finally, the text aims at a film critique of fake news and conspiracy theories by exposing them as insufficient fictions – just without a happy end.

Die folgenden Überlegungen zielen auf das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität, wie es durch den Film sinnlich reflektiert wird. Die Perspektive ist dabei eine filmtheoretische, genauer filmsemiologische. Im Vordergrund des Interesses steht hierbei die Frage: Welche Strategien des Umgangs mit, der Analyse, Bewertung und – insofern erforderlich auch – Bekämpfung von Fake News und Verschwörungstheorien können aus der Beschäftigung mit Fragen nach filmischen, respektive audiovisuellen Geltungsansprüchen gezogen werden? Der Film scheint hier als geradezu paradigmatische Bezugsgröße, da er als ästhetische Praxis diejenige Kunst- und Kulturform ist, die noch am deutlichsten zwischen faktualen und fiktionalen Anordnungen oszilliert und er insofern diejenige kulturelle Institution darstellt, die die Grenze zwischen Fakt und Fiktion sinnlich modelliert und reflektiert. Hier wird selbstredend nicht bezweifelt, dass andere Künste und Kulturen nicht ähnliche Problemstellungen behandeln, nur scheint es doch der Erwähnung wert, dass es zwar Dokumentarliteratur genauso gibt wie Romanschriftstellerei; das Sachbuch, der Ratgeber oder auch die Zeitungsmeldung aber nicht auf demselben Literarizitätsgrad verortet werden wie die beiden erstgenannten; ebenso sind Bilderzeugnisse wie ein Bauplan oder die Illustration eines Moleküls nicht im selben Register der Kunstgeschichte vorzufinden, in dem sich etwa die künstlerischen Zeichnungen oder Gemälde finden. Beim Film sind solche Grenzziehungen, wenn

nicht obsolet, so doch weitgehend nivelliert. In *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* hat Jean-Luc Godard dies in folgender Weise mit Blick auf *Nanook of the North* (USA 1922: Robert J. Flaherty) formuliert:

Hier ging es mir um den Dokumentarfilm, das heißt, was man im Film dokumentarisch genannt hat. In der Literatur und der Kunst hat es das nicht gegeben. In der Kunst sagt man von Breughel nicht, er habe einige dokumentarische Werke geschaffen, als er die kleinen Leute malte, oder daß Velazques ein reiner Fiktionsmaler wäre, weil er Könige und Prinzessinnen gemalt hat. Da macht man diese Unterschiede nicht. Auch in der Musik nicht. Man sagt nicht, Rockmusik ist dokumentarisch und Bach ist Fiktion. Ich weiß nicht, wie es beim Kino dazu gekommen ist. Man glaubt zu wissen, was das heißt, fiktiv und dokumentarisch. Ich glaube, in Wirklichkeit sind es nur zwei verschiedene Momente, ich ahne das ein bißchen, es ist kompliziert. (Godard 1981: 126)

Kompliziert scheint dieses Verhältnis in der Tat und die Schwebelage zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion teilen Film und Kino mit dem Status von Verschwörungstheorien, Fake News und Fälschungen ebenso wie mit den spielerischen Formen von Fakes und Hoaxes¹, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll. Die Fiktion wie die Nicht-Fiktion – und für den Moment ist es notwendig, so zu tun, als ob es beide als getrennte Sphären gäbe – sind im Film durch dasselbe poetologische Fundament begründet und es gibt keinen Anlass, entweder den Spielfilm oder den Dokumentarfilm aus dem Kanon ästhetisch avancierter Produktion auszuschließen wie umgekehrt aus jenem strukturschwacher Konfektionsware aus der *Movie*-Manufaktur. *Film* wird hier in einem weiten Sinne begriffen. Das heißt, unter 'Film' sind nicht nur Produktionen für das Kino zu verstehen und auch nicht nur solche, die in einem isolierten Werkzusammenhang stehen, also die sogenannten abendfüllenden Filme. Ebenso sind Filme in dieser Auslegung nicht auf Produktionen beschränkt, die technisch auf Film realisiert werden/wurden. Um es kurz zusammenzufassen: Der Begriff Film adressiert im Zusammenhang dieses Textes jedwede Form und Formation audio-visueller Bewegtbildproduktion gleich welcher Dauer, die in Kino, Fernsehen oder auch im Museum und anderen Kunsträumen, auf Festivals und in Archiven, online und/oder offline, auf einem Bild/Ton-Träger oder als digitales *File*

¹ Mit dem Hoax und dem Fake ebenso wie mit dem Begriff der Fälschung sei hier nur cursorisch auf einen größeren kulturhistorischen Zusammenhang verwiesen, der den Fake News und Verschwörungstheorien nicht entgegensteht, sondern als dessen Teil sie aufgefasst werden müssen. Im deutschen Sprachraum hat sich mit Martin Dolls umfassender Studie die Konvention etabliert, unter Fake ein letztlich ironisches Spiel mit Wirklichkeitsansprüchen in fingierten (im weitesten Sinne) Texten zu verstehen, die durch Übertreibung ihren im Grunde kontrafaktischen Status vermitteln, wohingegen Fälschung das delinquente Tun im Akt des Fingierens bezeichnet; vgl. hierzu Doll 2012 sowie die Beiträge in Reuleke 2006.

rezipiert werden kann. Er beinhaltet sowohl Einzelwerke als auch je die Teile audiovisueller Fortsetzungszusammenhänge – neben Serien, Reihen und Anthologien auch Magazine, Programmsegmente und Fragmente. Dennoch gehen die wesentlichen theoretischen Implikationen für das Folgende vom Film in seinem allgemeinen Verständnis aus, dessen zwei wesentliche Paradigmen im Sinne gattungslogischer Qualitäten mit "fiktional" und "dokumentarisch" gefasst werden. Dass diese beiden Qualitäten nicht nur in ständigen und dynamischen Mischungsverhältnissen zueinanderstehen, sondern bereits durch die Tatsache des Filmischen gemischt sind, stellt hier die erste Markierung auf dem Weg zu einer kinematographischen Betrachtungsweise der Fake News und Verschwörungstheorien dar.

Die filmische Realität der Fiktion²

Der Fiktionalität ist als solcher im Grunde schwer beizukommen. Zwar ist es einem Publikum oder dessen individuellem Mitglied im Allgemeinen meist ohne große Schwierigkeiten möglich, einen Text als fiktional zu identifizieren; Fiktionalität indessen zu definieren, gestaltet sich als schwierig, wenn ihr im Rahmen filmischer Überlegungen die Merkmale dokumentarischer Filme gegenübergestellt werden. Diese nur scheinbar paradoxe Vexieranordnung lässt sich im Gefolge des Literaturwissenschaftlers Remigius Bunia als Faltung modellieren:

Während bei Paradoxien eine Unvereinbarkeit vorliegt, zeichnet Faltungen eine 'Übervereinbarkeit' aus: zwei Dinge sind absolut gleich, müssen aber im Rahmen einer Übersetzung, eines Managements oder einer Teillösung unterschieden werden. So ist eine fiktionale Erzählung zuallererst ein Geschehensbericht wie die faktuale Zeitungsmeldung auch. Von einem anderen 'Status' zu sprechen, auf Kunst zu verweisen oder das Konzept fiktiver Welten ins Feld zu führen sind jeweils Optionen für eine Zähmung der Fiktion, doch sie räumen nicht aus, daß fiktionale Geschehensdarstellung nun einmal Geschehensdarstellungen sind. (Bunia 2007: 10)

Hier wird also auf der Ebene der textuellen Erscheinung dafür argumentiert, dass es keinen phänomenalen Unterschied zwischen fiktionaler und non-fiktionaler Darstellungspraxis gibt – respektive dieser nicht im Kode zu suchen ist, da beide Aspekte in der Darstellung als Praxis bereits *eingefaltet* sind. Ebenfalls in diese Richtung argumentiert auch Jean-Marie Schaeffer in *Pourquoi la fiction*, wenn er fordert:

Il faut donc abandonner l'idée selon laquelle il existerait deux modalités de représentation, l'une qui serait fictionnelle et l'autre qui serait référentielle: il n'en existe qu'une seule, à savoir la modalité référentielle, ceci parce que la

² Dieses Kapitel basiert teilweise auf meinen Ausführungen zur Reversibilität von Fiktion und Realität im Film in Blum 2017.

capacité représentationnelle est une structure neurologique qui a été façonnée de telle sorte par la sélection naturelle qu'elle fonctionne comme interface entre notre système nerveux central d'un côté, l'environnement extérieur ainsi que nos propres états et actes corporels et mentaux de l'autre. Donc, même si elle vise un objet inexistant, elle ne peut pas le représenter comme inexistant, parce que (se) représenter quelque chose revient à poser cette chose comme contenu représentationnel. Par ailleurs, les représentations fictionnelles posent exactement les mêmes classes de référents que ceux de la représentation commune: environnement extérieur, états et actes corporels et mentaux. Et cela vaut pour toutes les représentations, indépendamment de leur source, de leur mode d'accès ou de leur mode d'existence. (Schaeffer 1999: 153f.)³

Dies bedeutet zunächst, dass jede Repräsentation, und zwar unabhängig davon, ob das in ihr Repräsentierte – der Referent – als wirklich oder fiktiv vorausgesetzt wird, nicht nur in ihrer Präsenz real ist, sondern auch für die sie einschließende Repräsentation vorübergehende Wirklichkeit beansprucht. Eben dieses Spannungsverhältnis ist im Film zu besonderer Ausprägung gelangt, da die Sinnlichkeit dieses Mediums die Wirklichkeit seiner Präsenz im Bewegungsbild ausdrückt – und dieses durch eine gleichermaßen welthaltige wie eigenweltliche Qualität verfügt, wie Gertrud Koch zusammenfasst. Die Aufnahme durch eine Filmkamera setze die Existenz einer profilmischen Welt voraus, und zwar unabhängig davon, ob diese Welt ihre Existenz einzig der Erwartung ihrer Aufnahme verdanken möge. "Die Kamera zeigt eine Welt, die ihr ebenso äußerlich ist wie dem Betrachter des Films, und dennoch ist es eine Welt, die etwas meint und uns etwas mitteilt und deren Mitteilung ihre Anerkennung voraussetzt." (Koch 2016: 58)⁴ Hierin sind – respektive ist die Beschreibung hierzu ausreichend flexibel – auch Animationsfilme enthalten. Denn auch dem Animationsfilm geht in aller Regel Welt voraus. Und zwar in dem Sinne, dass er zur Animation bestimmte Materialien, Techniken und Praxen in der Welt voraussetzt (die Zeichnungen, die der Zeichentrickfilm animiert, die Objekte, die durch Stop-Motion-Verfahren animiert werden, schließlich Rechenkapazitäten

³ "Wir müssen daher die Vorstellung aufgeben, dass es zwei Repräsentationsweisen gibt, eine fiktionale und eine referentielle: Es gibt nur eine, nämlich die referentielle, denn die Repräsentationsfähigkeit ist eine neurologische Struktur, die durch natürliche Selektion so geformt wurde, dass sie als Schnittstelle zwischen einerseits unserem zentralen Nervensystem, andererseits der äußeren Umgebung sowie unseren eigenen ebenso körperlichen wie mentalen Zuständen und Handlungen fungiert und wirkt. Selbst wenn sie also auf ein nicht existierendes Objekt abzielt, kann sie es nicht als nicht existierend darstellen, denn etwas zu repräsentieren, heißt dieses Etwas als repräsentierten Inhalt zu setzen. Darüber hinaus stellen fiktionale Darstellungen genau die gleichen Klassen von Referenten dar wie die der allgemeinen Repräsentation: äußere Umgebung, körperliche und geistige Zustände und Handlungen. Und das gilt für alle Darstellungen, unabhängig ihrer Quelle, Zugriffs- oder Existenzweise." [Übers. P.B.]

⁴ Vgl. hierzu auch Koch 2003:162–175.

der CGI-Produktion) und diese auch durch eine filmische Form der Aufnahme kinematographisch vergegenwärtigt. In der Tat ist hier die nunmehr virtuelle Kamera der CGI-Animation sowie die Tatsache, dass der Animationsfilm allgemein nicht über die Aufnahme von Bewegung und ihrer Restitution im Bewegungsbild definiert ist, sondern die doppelte Bewegtheit der Bilder erst kinematographisch herstellt, ein theoretisch kardinales Problem. Für den Zusammenhang hier scheint es ausreichend folgende Argumente für eine Einbeziehung auch des Animationsfilms in den Kontext des hier thematisierten Film-Welt-Verhältnisses kurz anzusprechen: Der Animationsfilm ist nicht radikal vom photographisch hergestellten Film unterschieden. Erstens gehen neben Hybridisierungen (Motion-Capturing, Rotoskopie,⁵ Interaktion zwischen photographisch aufgenommenen und animierten Figuren etc.) auch dem Animationsfilm photographische Akte voraus und enthält der photographische Film gezeichnete oder am Computer entstandene Bilder (insb. im Sinne der Kulissen im Spielfilm oder Hilfsbilder im Dokumentarfilm). Zweitens greift der Animationsfilm auf dieselben Darstellungskonventionen wie der photographisch hergestellte Film zurück – so existieren nahezu jedes Genre, Erzählmuster, aber auch die gebräuchlichen Formen von Montage und Mise en Scène ebenso im Animationsfilm wie im photographisch hergestellten Film, was nicht zuletzt die Rede von der virtuellen Kamera unter Beweis stellt. Schließlich drittens ist der Unterschied zwischen Animations- und (ich gebrauche hier bewusst den aus meiner Sicht sachlich falschen Gegenbegriff:) Realfilm nur ein gradueller an der Herstellungstechnik der Bilder sich entzündender, der bereits die Ebene des Tons nicht mehr – oder zumindest nicht im ontologischen Maße – betrifft (auch wenn ein animiertes Live-Interview nur schwer vorstellbar ist). Kurz gesagt, die Kapazität zur Welt Darstellung und Weltapperzeption in und durch den Film ist dem Animationsfilm ebenso möglich wie dem Realfilm, da Welt und Film nicht nur auf der automatischen Weltprojektion zu basieren scheinen, wie noch Stanley Cavell ausgeführt und tatsächlich Animationsfilme aus seinem filmphilosophischen Entwurf ausgeschlossen hat (Cavell 2014: 449ff.).

⁵ Motion-Capture und Rotoskopie bezeichnen zwei Verfahren, in denen dem Animationsfilm photographisch hergestellte Aufnahmen vorausgehen und diese dann als Grundlage der Animation – durch Übermalen der Einzelbilder (Rotoskopie) oder durch die digitale Erfassung realer Bewegungen und das Rendern derselben – dienen. Beide Verfahren hatten und haben zunächst zum Ziel einen realistischeren Eindruck von Bewegung zu vermitteln. Beide Verfahren zeigen hier jedoch auch die Durchlässigkeit zwischen photographisch hergestelltem und animiertem Film auf.

Die Welt, die der Film zeigt, respektive deren Vorstellung er evoziert (zeigen kann der Film tatsächlich nur Ansichten der/einer und/oder auf die/eine Welt; ich komme hierauf zurück), wird durch den Film als solche wahrgenommen. Aus dieser Konfiguration speist sich das wesentliche Vermögen des Films zu Illusionsbildung, was nicht dasselbe ist wie das zur Täuschung, über das (nicht nur) Film sicherlich verfügt. Allerdings wohnt dieser doppelten Weltlichkeit des Films zweifelsohne eine politische Komponente inne. Denn Koch setzt hinzu: "Die Einstellung auf die Welt ist immer auch eine Einstellung zur Welt, selbst wenn diese uns völlig äußerlich bleibt, sind wir ihr gegenüber ebenso anwesend wie in ihr abwesend." (Koch 2016: 65) Mit der Verschränkung von Anwesenheit und Abwesenheit nimmt Koch hier implizit den von Christian Metz seinerzeit psychosemiotisch entworfenen *imaginären Signifikanten* auf. Metz schreibt:

Das Charakteristische des Kinos besteht nicht im Imaginären, das das Kino eventuell darstellen kann, sondern darin, daß es von Anfang an imaginär *ist*, wodurch es sich als Signifikant konstituiert [...]. Dieser (möglichen) Verdopplung, auf der die Fiktion beruht, geht im Kino stets eine erste Verdopplung voraus, die stets schon stattgefunden hat und die den Signifikanten begründet. Das Imaginäre vereinigt in sich per definitionem eine gewisse Anwesenheit und eine gewisse Abwesenheit. Im Kino ist nicht nur das fiktionale Signifikat, falls es eines gibt, durch seine Abwesenheit anwesend, sondern zu allererst der Signifikant selbst. (Metz 2000: 45f., Herv.i.O.)

– und er setzt hinzu: "[U]m den Film (als solchen) zu verstehen, muß ich das photographierte Objekt als abwesendes wahrnehmen, seine Photographie als anwesend und die Anwesenheit dieser Abwesenheit als bedeutungstragend." (ebd.: 56) Aus dieser Bestimmung, dass der Film als darstellendes Ereignis sich immer ungleich örtlich und ungleichzeitig zu dem Ereignis seines Dargestellten verhält, leitet Metz nicht nur das Imaginäre des Signifikanten ab, sondern schließt vom Imaginären zum Fiktionalen kurz, dass jeder Film ein fiktionaler sei:

Die Grundlage jeder Fiktion bildet das dialektische Verhältnis zwischen einer realen und einer imaginären Instanz, und diese ist damit beschäftigt, jene *nachzuahmen*: Die Darstellung stützt sich auf reale Materialien und Handlungen, und nur das Dargestellte ist im eigentlichen Sinne fiktional. Nun stellt sich aber je nach fiktionaler Technik das Gleichgewicht zwischen den beiden Polen ein und nuanciert das von den Zuschauern angewandte *Glaubens-Regime*. Im Kino [...] ist das Dargestellte per definitionem imaginär; das charakterisiert die Fiktion als solche, unabhängig davon, welche Signifikanten sie vermitteln. Im Theater ist die Darstellung durch und durch real, während sie im Kino wiederum imaginär ist, da es sich nur um die Wiedergabe handelt. [...] [D]ie kinematographische Fiktion [wird] eher als die quasi reale Präsenz dieses Irrealen selbst verspürt. Der kinematographische Signifikant, der auf seine Weise bereits imaginär ist, ist in seiner Materialität weniger spürbar. [...] Das Gleichgewicht pendelt sich etwas näher beim Dargestellten und ein wenig weiter weg von der Darstellung ein. (Ebd. 62f., Herv.i.O.)

Metz identifiziert das Imaginäre des Signifikanten mit dem Fiktionalen des Signifikats und beschreibt dieses als die reale Präsenz des Irrealen, worin sich eine andere Bezeichnung des Als-ob⁶ als der grundlegenden fiktionsbildenden Struktur lesen lässt. (Vgl. die Beiträge in Koch/Voss 2009) Wichtig und den Film als solches im Sinne Metz' auszeichnend, ist der Verweis auf die Präsenz als einer Imaginären, d.h. einer bildhaften Vorstellung von Etwas als *Etwas*. Diese Beschreibung wird bemerkenswert analog auch von Gilles Deleuze (der eher durch ein theoretisch distanzierteres Verhältnis zu Metz auffällt) im *Bewegungs-Bild* aufgenommen:

Nun mag der Film uns nahe an die Dinge heranbringen, uns von ihnen entfernen oder sie umkreisen; auf jeden Fall befreit er das Subjekt aus seiner Verankerung ebenso wie von der Horizontgebundenheit seiner Sicht der Welt, indem er die Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung durch implizites Wissen und eine zweite Intentionalität ersetzt. Mit den anderen Künsten, die durch die Welt mehr auf ein Irreales abzielen, hat er nichts gemein, sondern er macht aus der Welt selbst ein Irreales oder eine Erzählung: mit dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird. (Deleuze 1997: 85)

Schließlich findet sie sich auch in den raren Äußerungen Jacques Derridas zu Film und Kino Vergleichbares, wenn er das Wesen des Kinos als "das einer 'Als-ob-Präsentation' eines 'es selbst da' der Welt, deren Vergangenheit für immer radikal abwesend sein wird, unvorstellbar in seiner lebendigen Gegenwart" (Derrida in Baecque/Jousse 2012: 20), kennzeichnet. Das Welt-Bild, das der Film entwirft, ist also zwar auf sehr vielfältige Weise mit Welt verknüpft, zugleich ist es aber eine Irrealisierung von Welt, gleichsam ihr Phantom. Diese komplexe filmische Weltlichkeit liegt sowohl in dokumentarisch als auch fiktional gelesenen⁷ Filmen vor. Nicht nur der Dokumentarfilm ist dazu verdammt, nur eine Perspektive auf Welt entwerfen zu können – auch der Spielfilm kann nicht anders, als seine Welten durch die Linse der Kamera (und alle weiteren technischen, ökonomischen, ethischen und/oder sonst wie determinierenden Aspekte) gebrochen darzustellen. Hierin ist nicht das geringste Merkmal des Films, dass er zumeist Weltdarstellung ist.

Begrifflich wird die Welt des Films in der Nachfolge des Philosophen Étienne Souriau unter Diegese gefasst und hat, orientiert an der Struktur des semiotischen Dreiecks, wie es etwa Umberto Eco darstellt, vor allem durch Gérard Genette Eingang in die Erzähltheorie gefunden. Dort nimmt die Diegese den Platz des Referenten

⁶ Vgl. hierzu die Beiträge in Koch / Voss 2009.

⁷ Mit dieser Beschreibung wird an den semiopragmatischen Ansatz Roger Odins angeknüpft; vgl. hierzu zunächst allgemein Odin 2019 (ich komme hierauf zurück).

ein, wohingegen die Erzählung [récit] in der Genetteschen Terminologie den Platz des Signifikanten einnimmt und die Geschichte [histoire] den des Signifikats (Abb. 1).⁸

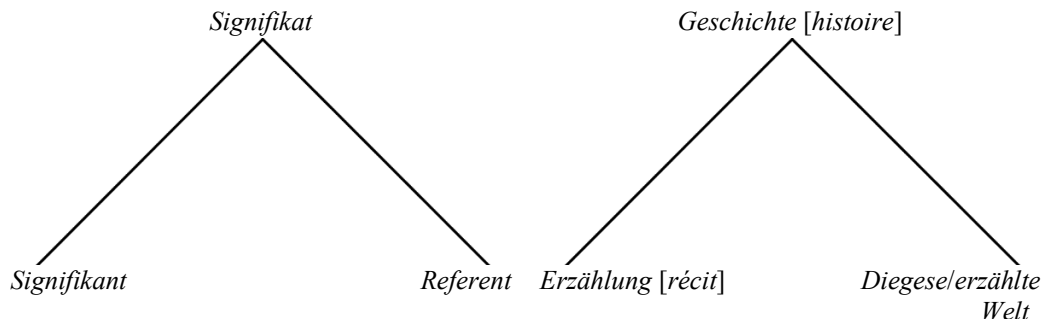


Abb. 1: Das semiotische Dreieck nach Umberto Eco und in Anverwandlung des narrativen Diskurses nach Gérard Genette

Dieses Verhältnis bleibt grundsätzlich unberührt davon, ob das Signifikat – der bezeichnete Weltausschnitt – als fiktional oder faktual attribuiert werden kann. Der Signifikant indessen, der in der Regel auch die Bezeichnung für das Zeichen-Ganze ist – die Bezeichnung der Welt in den jeweiligen Kodierungen –, müsste für sich stets als wirklich angenommen werden, selbst wenn er an sich als fiktional zu kennzeichnen ist: Eine Romanerzählung wird wirklich gelesen, eine Filmerzählung wirklich audiovisuell wahrgenommen. Das nur scheinbar einfach analogische Verhältnis wird dadurch nicht unkomplizierter, dass die Attribution des Signifikats noch nicht darüber Auskunft geben kann, ob der Referent allgemein als fiktiv, also außerhalb des Fiktionswerks nicht existent, oder real, bzw. wirklich qualifiziert werden kann. Ein noch so von der Wirklichkeit abweichendes Fiktionswerk, das aber bspw. in New York oder in/an einem anderen realen Ort sein fingiertes Geschehen platziert, löscht den realen Ort nicht aus – es erweitert ihn um die ggf. fingierte Handlung, fingiert den realen Ort in diesem Sinne neu, es referiert aber gleichzeitig keinen fiktiven Pseudo-Ort gleichen Namens, sondern einen fingierten Zustand des nach wie vor wirklichen Orts. Die hier verwendeten Begriffe von fiktional, fiktiv, fingieren und fingiert-sein sind nach Käte Hamburger modelliert und in der zumal für filmische Fiktionsakte wichtigen Unterscheidung von fiktiv (au-

⁸ Vgl. hierzu Eco 1977, Genette 1998²: insb. 16 und 199–203; Souriau 1997; vgl. auch die Neuübersetzung in Souriau 2020a.

ßerhalb der Fiktion nicht existent) und fiktional (das Fiktionswerk attributiv kennzeichnend) wird sich hier dezidiert auf sie berufen (Hamburger 1987: 195–204).⁹ Bevor sich diesem allerdings unter den Vorzeichen des Filmischen angenommen wird, lohnt ein nochmaliger Blick auf die Dreiecksbeziehung von Bezeichnung, Bezeichnetem und Referiertem:

Denn im Film sind die Verhältnisse zum Teil anders zu bewerten. Nicht die fundamental wichtige Kennzeichnung der Beziehung zwischen Signifikant und Referent als kontingent stellt sich hier anders dar, sondern die Stellung des Signifikats muss nicht grundsätzlich anders, aber angepasst modelliert werden, da der Film von einer doppelten Semiologie betroffen ist. Das Signifikat wird im narrativen Gefüge als Geschichte sensu Genette als der repräsentierte Ausschnitt der Diegese angesehen, ist mit dieser also partiell deckungsgleich. Im Film stellt diese Ansicht die Analyse des sinnlichen Materials aus Bildern und Tönen jedoch vor Herausforderungen: Denn im ursprünglichen Sinne Souriaus bezeichnet die Diegese all das, "was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört" (Souriau 1997: 151, Herv. i. O).¹⁰ Das 'vom Film Dargestellte' lässt zunächst an das Signifikat und in diesem Sinne an die Geschichte denken; jedoch lohnt die Frage, und Souriau ist hier selbst etwas unentschlossen, ob beispielsweise ein Film in schwarz/weiß, der seine Geschichte also in schwarz/weiß erzählt bzw. darstellt nun auch für die Welt der Fiktion oder der Realität eine Existenz in schwarz/weiß voraussetzt. Mit anderen Worten stellt sich in diesem Zusammenhang also die Frage: Ist die fingierte Welt etwa aus *King Kong* (USA 1933: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) oder die als real vorausgesetzte Welt des Pariser Sommers 1960 in *Chronique d'un été* (FR 1960: Jean Rouch, Edgar Morin) nicht nur in der Realität ihrer filmischen Darstellung schwarz/weiß, sondern auch in der Vorstellung der Welt, auf die die filmische Darstellung jeweils zielt. Diese nun sowohl für den Signifikanten als auch für das Signifikat wichtigen Dimensionen werden bei Souriau in drei Begrifflichkeiten, die zwei Wirklichkeiten konstituieren, gefasst: Die Eigenschaften des Trägermaterials werden als "filmographische Tatsachen" angesprochen, so sind zum Beispiel die

⁹ Vgl. hierzu ferner das Kapitel "Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung" in: Genette 1992: 65–94.

¹⁰ Vgl. auch Souriau 2020a: 61; dort heißt es: "Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zu jener Wirklichkeit gehört, die er in seinem Bedeutungsgefüge voraussetzt."

Eigenschaften der filmischen Anschaulichkeit, einschließlich Fehler oder Verschleißerscheinungen (Körnigkeit, Farblosigkeit, Auflösung, auch Tonverfahren etc.), der filmographischen Wirklichkeit zuzuordnen und die filmographische Wirklichkeit eines Super-8 Films beispielsweise ist eine andere als die eines digitalen HD-Films. Filmographische Wirklichkeit und filmographische Tatsache bezeichnet hier nahezu dasselbe, jene geht in dieser auf und diese ist zugleich immer Ansicht(barkeit) jener. Unter heutigen, im Sinne Francesco Casettis "post-kinematographischen" Voraussetzungen wird dieses Verhältnis zunehmend diverser und in der Migration von Filmen durch verschiedene mediale und technische Schauanordnungen komplexer (Casetti 2010a, ders. 2010b).¹¹ Wichtig bleibt hierbei anzuerkennen, dass sowohl all diese Anschaulichkeiten eigene mediale Sinnlichkeiten und in diesem Sinne Wirklichkeiten konstituieren als auch, dass Anschaulichkeiten in ihrem historischen Geworden-Sein auf die Beurteilung eines Films bspw. als dokumentarisch oder fiktional Auswirkungen haben. Dies ist für Film – wie man annehmen kann – in seiner Bedeutung wesenskonstitutiv; für einen Roman als Literatur bspw. scheint unerheblicher in welcher Typographie er nun abgedruckt ist.¹² Die zweite Wirklichkeitsebene, die sich ebenfalls aus den filmographischen Tatsachen ableitet, betrifft bei Souriau die sogenannte 'leinwandliche' und die sogenannte 'filmophanische' (in der Neuübersetzung: 'filmophane') Wirklichkeit. Erstere bezieht "sich auf alle Licht- und Schattenspiele, Anordnungen, Formen und Bewegungen, welche auf der Leinwand während der Projektion beobachtet werden", letztere bezeichnet alles, "was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet" (Souriau 1997: 157, ders. 2020a: 66).¹³ Während also leinwandlich vor allem den Bildeindruck auf der Leinwand als Raum (wobei aus der Fläche der leinwandlichen Ansicht auf einen Raum zu schließen bereits eine Diegetisierung darstellt) adressiert, bezieht sich filmophan(isch) auf die Dauer und konkrete Reihenfolge der leinwandlichen Ereignisse, weshalb erst in dieser Kategorie der auditive Eindruck impliziert ist. Um es noch einmal kurz zusammenzufassen: Jede Filmaufnahme ist für sich

¹¹ Vgl. hierzu auch die Beiträge in: Keitz / Kulle / Stiglegger 2013. Franziska Heller hat jüngst die Migration ehemals analoger Filme in die digitale Domäne umfassend untersucht; vgl. Heller 2020.

¹² Es sei angemerkt, dass Souriau diesen Unterschied zwischen Film und Roman entweder nicht sieht oder nicht berücksichtigt, da er letzteren dem Film einzig als erzählende Fiktion gegenüberstellt; vgl. Souriau2020b: 77–85.

¹³ Ich zitiere hier aus dem Glossar zu den insgesamt sieben Existenzweisen des filmischen Universums; neben leinwandlich/filmophan(isch), filmographisch und diegetisch unterscheidet Souriau ‚afilmisch‘, ‚profilmisch‘, ‚spektaktoriell‘ und ‚kreatoriell‘ (auf einen Teil dieses Begriffsapparats komme ich noch zurück).

eine filmographische Tatsache, die eine filmographische Wirklichkeit konstituiert (die jeweils in die Sinnlichkeit eingeschriebene technische Realisierung des audiovisuellen Eindrucks einschließlich aller Fehler und/oder historisch gewordener Verfallserscheinungen), als solche bildet sie die materielle Grundlage der leinwandlichen und filmophanischen (die audiovisuelle Gegenständlichkeit in ihrer Dauer) Wirklichkeit. Kommt man von dieser Beschreibung aus auf die Stellung der Diegese zurück und behilft sich weiterhin des semiotischen Dreiecks, ist für den Film folgende doppelte Semiologie anzunehmen.

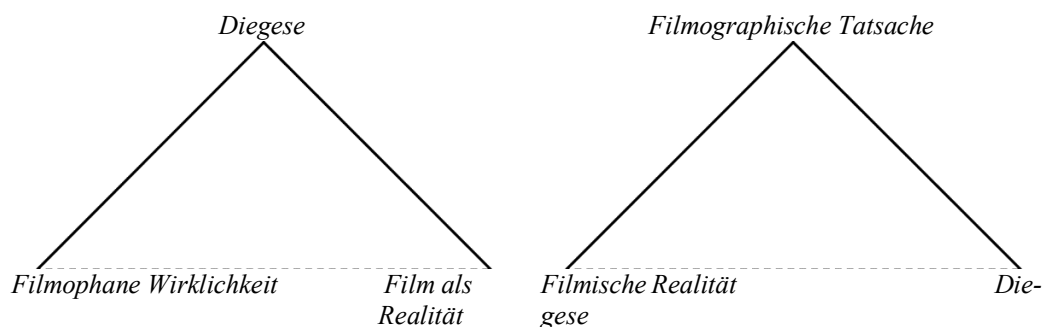


Abb. 2: Die doppelte Semiologie des Films oder die Präsenz- und Präsenzebenen filmischer Repräsentation

Der Film darf eben nicht nur als die Repräsentation einer Welt begriffen werden, sondern er ist ebenso zugleich Präsenz und Präsenz der audiovisuellen Wahrnehmung durch das Publikum, wie er selbst die ebenfalls doppelt präsenzte Wahrnehmung einer oder der Welt ist, die zugleich als solche in der Welt des Publikums vorhanden ist (sowie war und sein wird). Der Film ist also als leinwandliches Erlebnis von bestimmter Dauer (oben als 'filmophane Wirklichkeit' bezeichnet) der sicht- und hörbare Abdruck einer Welt, die er auf dieser Ebene wahrnehmbar macht und als Stellvertreter dieser Welt ist sein Signifikant konkret, sein Signifikat imaginär – Angleichung des Films an die Auffassung Genettes – als Ausschnitt der auf diese Weise wahrgenommenen Welt. Erst diese beiden Aspekte formen den Film als eine Realität in der (wirklichen) Welt, in der er wahrgenommen wird – unterschiedlichste Filme zeigen, dass diese Verhältnisse selbst Gegenstand filmischer Sinn- und Affektproduktion werden können: Zu nennen wären hier bspw. die Essayfilme Harun Farockis, Hartmut Bitomskys, Agnès Vardas und vor allem Chris

Markers, der zu Anfang seines bekanntesten Films *Sans Soleil* (FR 1982)¹⁴ anhand einer Schmalfilmaufnahme dreier Kinder (Abb. 3–5) diesen Zusammenhang vor Augen führt:



Abb. 3–5: "Das erste Bild, von dem er mir erzählte, ist das von drei Kindern auf einer Straße in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks und auch dass er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern zu assoziieren, aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir: 'Ich muss es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen und danach nur Schwarzfilm. Wenn man das Glück im Bild nicht gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen.'"¹⁵

Film im Film oder das nicht-assoziierbare Bild des Glücks und seine filmische Präsenz (das Bild des Flugzeugträgers erscheint bei der Erwähnung der nie gelungenen Assoziation).

Sowohl die Off-Stimme als auch die filmographische Wirklichkeit der audiovisuellen Erscheinung geben die Bilder als aus der Vergangenheit stammend aus und es sind in der Tat die Komplexe der Erinnerung, der Virtualität der Vergangenheiten in der Gegenwart des Films und der Komplex aus Wahrnehmung, Wirklichkeit und Kultur, die den thematischen Rahmen eines Films abstecken, der zu den tiefsten Versuchen zählen muss, diesen Verhältnisbeziehungen ästhetisch auf den Grund zu gehen. Hier steht mit dem Verweis auf seinen Anfang jedoch lediglich die Beziehung des Films zu sich selbst zwischen Präsenz und Repräsentation im Vordergrund: Der Film ist in dieser Anlage zunächst stark selbstreferentiell – das erste Bild, *von dem er erzählt*, ist das erste Bild, von dem er erzählt – das erste Bild, welches er zeigt, ist tatsächlich ein Schriftbild mit einem Zitat.¹⁶ Der in Rede stehende Film scheint zunächst tatsächlich der zu sein, dessen Bilder das Publikum

¹⁴ Zu diesem Film und für den im Folgenden geschilderten Zusammenhang vgl. auch Filser 2010: 297–393; insb. 321ff. sowie Scherer 2001: 139–194; insb. 145ff.

¹⁵ *Sans Soleil*, Off-Stimme (deutschsprachige Synchronversion: Charlotte Kerr). TC 0:00:10–0:00:40; Bild/Ton-Träger, TV-Mitschnitt (ZDF) vom 17.02.1988. Für die Abbildungen wurde die französische DVD-Ausgabe der arte-Éditions gebraucht: *La jetée / Sans Soleil, Planète Chris Marker*. FR: Arte France, Argos Films 2003/2013. Es bleibt das Geheimnis des deutsch-französischen Kultursenders, weshalb diese Edition nicht für den deutschen Markt koproduziert wurde. Genauso wie es nach wie vor schleierhaft bleibt, dass keine der aktuell verfügbaren Ausgaben des Films die von Marker selbst autorisierten und schließlich kanonisierten Sprachfassungen in Deutsch (Charlotte Kerr) und Japanisch (Riyoko Ikeda) enthält.

¹⁶ In der englischsprachigen Fassung, die hier bildlich auch die Grundlage der Synchronfassungen ist, handelt es sich um ein Zitat aus T.S. Eliots Gedicht *Ash Wednesday*: "Because I know time is

'hier nun'¹⁷ sieht. Auf diesen Film wird im Verlauf immer wieder zurückgekommen, doch heißt es schließlich: "Natürlich werde ich ihn niemals drehen: diesen Film. Aber ich sammle die Landschaften, ich denke mir die Änderungen aus, ich setze meine Lieblingsgeschöpfe hinein und ich gebe ihm sogar einen Titel – den der Melodien Mussorgskis: Ohne Sonne." (Kommentar [Charlotte Kerr] in *Sans Soleil*, TC 1:12:44–1:12:59) Diese bemerkenswerte Konfiguration, die letztlich eine Symmetrie etabliert, zwischen dem, dass man nicht sieht/wahrnimmt, was man sieht/wahrnimmt und dem, dass man sieht/wahrnimmt, was man nicht sieht/wahrnimmt, ist bereits am Beginn des Films vorweggenommen. Dieser wurde derart präzise von François Niney beschrieben, dass es angemessen scheint, sich seiner Worte zu bedienen:

Eine Frauenstimme verbindet diese Aufnahmen unserer in die Ferne rückenden Epoche, gemacht von einem der Zeit(lichkeit) enthobenen Kameramann, bestimmt für gegenwärtige, vormalige und zukünftige Zuschauer. Sie liest uns gegenwärtig die Briefe wieder vor, die die Aufnahmen begleiten; so ziehen sie uns in die Zeitspirale zwischen einer rekonstruierten Vorvergangenheit und vollendeten Zukunft. (Niney 2012: 36)

Und tatsächlich ist es dieser Befund, der den Film einerseits in der Zeit präsent hält und ihn andererseits der Zeitlichkeit enthebt, der die filmische Medialität kennzeichnet und seine doppelte Semiologie begründet: Einerseits ist er als audiovisuelles Ereignis – als filmophane Wirklichkeit – stets auf imaginäre Art und Weise präsent und erscheint konkret als die Materialisierung der Vorstellung einer Welt aus Bildern und Tönen und den diesen korrespondierenden Vorstellungen (*hors-champ*)¹⁸ – Diegese – in der Welt des Publikums. Dies ist die Wirklichkeit des

always time / and place is always and only place [Und da ich weiß Zeit ist immer Zeit / Und Ort ist immer und nur Ort]"; in der französischsprachigen Fassung handelt es sich um ein Zitat aus dem Vorwort von Jean Racines Theaterstück *Bajazet*: "L'Éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps [Die Abgeschiedenheit der Länder repariert in gewisser Weise die übermäßige Nähe der Zeiten]."

¹⁷ Es ist an dieser Stelle wichtig, sich bewusst zu bleiben, dass Filme (abgesehen von bestimmten Anordnungen im linearen Fernsehen) nicht in der Lage zur Deixis sind. Ein Film kann schlicht nicht morgen sagen und den Tag nach heute meinen, wie Christian Metz feststellt, der die Äußerungspraxis des Films – die Enunziation als unpersönlich auffasst; vgl. Metz 1997: insb. 10 ff.

¹⁸ In der französischen Theoriebildung wird der sogenannte Off-Screen-Space oder das Außen des Films sehr viel feinsinniger modelliert, als es die simple Dichotomie aus on- und off-screen auszudrücken vermag. Gemeinhin lässt sich (neben vielem anderen) das Außen des Films in eine Sphäre des sich aktuell nicht im Rahmen des Films (*cadre, cadrage*; Kadrierung), also im Sichtfeld (*champ*) befindenden Fortsetzung der Filmwelt begreifen (*hors-champ*) gegenüber der Sphäre der nicht-sichtbaren Dreharbeiten (*hors-cadre*). Während im Spielfilm beide Sphären zumeist streng voneinander getrennt sind, gehört es zu den überzeugendsten Authentisierungsstrategien dokumentarischer Filme (und zwar unabhängig ihrer je spezifischen Aufrichtigkeit) den *hors-champ* mit dem *hors-cadre* zu identifizieren; vgl. hierzu zunächst v.a. Vernet 1988, Adachi-Rabe 2005 sowie Lie 2012.

Films. Dieselbe Wirklichkeit ist aber zugleich eine als Film, die sich selbst als Film – filmographische Tatsache – bezeichnet und die repräsentierte Welt formt. Erst in dieser doppelten Wirklichkeit des Films, die gleichermaßen eine doppelte Fiktion beschreibt, aus Präsenz und Repräsentation kommen die grundlegenden Bestimmungen aller medial-ästhetischen Bezugnahmen zu tragen, wobei die Besonderheit des Films darin liegt, dass er sie sinnlich erfahrbar macht. Kommt man in diesem Zusammenhang auf die Markersche Rede vom 'Bild des Glücks' zurück, lässt sich hier sagen, dass das Glück des Bildes nicht in seinem Gegenstand – 'drei Kinder auf ...' – oder der Einmaligkeit seines bloßen Erscheinens als Bild, das sich nicht assoziieren lässt – auch nicht mit dem eines Flugzeugträgers – zu suchen ist. Das 'Bild des Glücks' affiziert, wie Christina Scherer in einem Rückschluss auf die Madeleine bei Proust feststellt, einzig das Gedächtnis des Briefeschreibers, den der Abspann als Sandor Krasna (ein *alter ego* Chris Markers) enthüllt. Sie schreibt:

Das Bild des Glücks in *Sans soleil* ist persönlicher Art. Entsprechend räumt der imaginäre Briefeschreiber im Off-Text die Möglichkeit ein, daß man das Glück im Bild nicht ablesen kann, weshalb das Schwarzbild als Stellvertreter eingefügt wird. Das Schwarzbild ist auch in der Lage, etwas über das Glück auszusagen: es ist immateriell und unsichtbar, und es ist imaginär, sperrt sich gegen die Referenzfunktionen des Filmbildes. [...] Da der Film jedoch sowohl dieses Scheitern der Assoziation als auch ihren Versuch artikuliert, 'rettet' er sein Bild des Glücks im Negativen und spricht vom Glück ebenso wie von der Unmöglichkeit seiner Artikulation: das Schwarzbild als Negativ, als Nicht-Bild, hebt dieses Paradoxon in sich auf. (Scherer 2001: 148)

Diese Beschreibung verweist losgelöst vom Kontext des Gedächtnisses darauf, das filmische Bedeutung und Erfahrung sich über die Maße von audiovisueller Präsenz und Repräsentation hinaus erstreckt – ebendies adressiert *Sans Soleil*, ein Film ohne Sonne(nlicht),¹⁹ bereits im Titel: Das Licht ist Grundlage aller Kinematographie, denn auch im digitalen Film und sogar im Animationsfilm rührt die filmische Erscheinung von einem Prozess her, der durch den Einfall von Licht in das Linsensystem einer Kamera verursacht wurde und das bald, in Bild verwandelt, durch einen Projektor auf eine Leinwand geworfen oder von Bildschirmen abgestrahlt wird. In der Negation dessen durch die Schwärze im Rahmen des Films verweist *Sans Soleil* also darauf, dass das, was Bedeutung hervorruft, einerseits sicherlich erst in der Rezeption durch die Imaginationen des Publikums entsteht, andererseits aber auch, dass diese Imaginationen ihre Entsprechung im Imaginären des Textes selbst vorfinden können, ohne dass diese gestaltlich würden. Auf diese Weise, so lässt

¹⁹ Dieser Gedanke baut auf Nineys Beschreibung des Films auf; vgl. Niney 2012: 35–39.

sich im fortgeschrittenen Sinne folgern, impliziert das Da-Sein dieser Leere, das Rätsel um die Notwendigkeit unseren Erzählungen (den wahren wie den falschen, den legitimen wie den illegitimen) in der Geschichte im doppelten Sinne eine Form ihres Vorstellungsvermögens zu geben. Das heißt hier zunächst, dass sich Geschichte(n) – sowohl die gegebenenfalls fiktiven Produkte darstellender, schöpferischer Praxen als auch die nicht notwendiger Weise wahren Diskurse, in denen sich die Wirklichkeit als historisch plausibilisiert – einerseits als Ausdruck eines Begehrens andererseits als Notwendigkeit zur Konstruktion von Sinnstiftung ereignen. Geschichte(n) als das formierte Kondensat signifikanter Prozesse sind also insofern Konkretionen eines Außen ihrer Erscheinung; wie es von Wolfgang Iser in der Triade von Realem, Imaginärem und Fiktiven mit einem anderen Akzent für den Akt des Fingierens als Grenzüberschreitung beschrieben wird:

In der Überführung wiederholter lebensweltlicher Realität zum Zeichen für anderes manifestiert sich die Grenzüberschreitung als eine Form der Irrealisierung; in der Überführung des Imaginären als eines Diffusen in bestimmte Vorstellungen geschieht ein Realwerden des Imaginären. (Iser 1993: 22)

Diese Ausführung Isters, die sich auf die Literatur bezieht, scheint hier auch für den filmischen Kontext anschlussfähig, wobei das zugleich unter- und überkodierte Schwarz-Bild aus Markers Film nicht nur die Kontingenz der Grenze in der Wahl der Mittel zu ihrer Überschreitung ausstellt, sondern auch die ehemals abgegrenzten Territorien des Realen, Fiktiven und Imaginären ineinanderfließen lässt, ohne sie der Ununterscheidbarkeit preiszugeben. Wenn also durch das Hervorbringen Bedeutung tragender Texte – und als solches sei Fingieren hier begriffen – Diffusion besteht zwischen Realem, Fiktiven und Imaginärem, wird dies mit Blick auf das Dokumentarische – jenes Paradigma, das sowohl die 'echten' wie die 'falschen Nachrichten' für sich in Anspruch nehmen – besonders relevant. Denn die falschen Nachrichten – die sogenannten Fake News ebenso wie die Verschwörungstheorien – müssen zunächst inhärent als Akte der Sinnstiftung ernst genommen werden, um gleichzeitig den mitunter gefährlichen Unsinn, den sie produzieren, produktiv kritisieren zu können. Dazu scheint hier eine Betrachtung der Fiktionalität des Dokumentarischen ratsam.

Die Fiktionalität des Dokumentarischen

Wie im Vorhinein beschrieben, ist der filmische Bezug auf Welt(en) offensichtlich komplex und in dem Maße, wie der Film voraussetzt, Welt zu enthalten, ist er stets vom Überschreiten der Schwelle zur Fiktionsbildung infiltriert, was insbesondere die dokumentarisch oder non-fiktional genannten Produktionen in herausragender Weise betrifft. Denn die den dokumentarischen Film kennzeichnende Struktur des referentiellen Mehrwerts im Sinne Heinz-B. Hellers wird im Bezug zu der Welt, in der der Film auch rezipiert wird, eingelöst.

Was den illusionsmächtigen Spielfilm vom dokumentarischen Film unterscheidet, ist, daß der dokumentarische Film über die unmittelbare Präsenz des Sichtbaren (die er mit dem Spielfilm teilt) und über die Selbstevidenz des bildlich Gezeigten hinaus gleichzeitig auf etwas hindeutet, was im Bild abwesend ist und als außer- oder vorfilmische Realität bezeichnet wird. Dokumentarischen Charakter würden in diesem Sinne dann solche Filme zeitigen, die – nicht im Gegensatz, sondern im Unterschied zum Fiktionsfilm – einen Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit versprechen oder erkennen lassen. (Heller 2001: 18)

Mit der Rede von der 'außer- oder vorfilmischen Realität' lässt sich zunächst wieder an Souriau anknüpfen, der die 'afilmische Wirklichkeit' (die vom Film unabhängig existierende Realität) von der 'profilmischen Wirklichkeit' (die Wirklichkeit, die dem Film vorausgeht) unterscheidet (Souriau 1997, ders. 2020a). Die Welt der Realität ist im allgemeinen afilmisch, denn sie existiert ja offenkundig, ohne dass sie filmisch aufgenommen wird. Die reale Welt einer Studiokulisse, eines Aufnahmestudios, einer Animationssoftware oder auch einer Tonangel für ein Richtmikrophon bspw. sind demgegenüber schon als profilmische Wirklichkeit aufzufassen, denn ihre Existenz verdankt sich zunächst der Absicht, filmisch zu werden oder Film zu produzieren. Hierher rührt die schwierige Feststellung, dass eine jede afilmische Wirklichkeit bereits dann zu einer profilmischen wird, wenn eine Kamera zur Aufnahme in sie eintritt, um sie schließlich durch Perspektive und Kadrierung, bald durch Montage, Bild- und Tonbearbeitung in Film, das heißt filmische Wirklichkeit (s.o.), zu verwandeln (vgl. hierzu Hattendorf 1999²: 43ff., Blum 2017: 242f.). Das Referenzversprechen des Dokumentarfilms sorgt zunächst dafür, dass die Schwelle zwischen profilmischer und afilmischer Wirklichkeit als flach empfunden wird, weshalb häufig das Fehlen einer Inszenierung postuliert wird oder die Erwartung geweckt wird, der Dokumentarfilm zeige eine Welt, deren Handlungen sich auch so ereignet hätten, wäre keine Kamera anwesend gewesen. Nahezu jeder

Dokumentarfilm macht sicht- und hörbar, dass es sich hierbei um eine Fiktion handelt²⁰ und vor solchen, die dieses vermeintlich nicht tun, ist größte Vorsicht geboten. Es ist schlicht kein Film denkbar, der seine aufgenommene Welt nicht beeinflusst, ja diese erst konstituiert. Als eine im Dokumentarfilm gebräuchliche Form wäre hier etwa das Interview zu nennen, das nicht nur eine Inszenierung (Ausleuchtung und Platzierung des, der Interviewten etc.) darstellt, sondern eine Wirklichkeit darbietet, deren profilmische Existenz sich einzig der Erwartung ihrer Aufnahme verdankt, um die oben aufgenommene Wendung Gertrud Kochs zu gebrauchen (s.o.). Dies interveniert allerdings nicht in die – nach Roger Odin – Anwendung der dokumentarisierenden Lektüre.²¹ Odins Ansatz begründet sich zunächst aus der antiessentialistischen Feststellung, dass der Begriff des Wirklichkeitsbezugs sich nicht ohne Schwierigkeiten verwenden lasse.

Er zwingt nämlich zur Definition dessen, was man unter Realität versteht und führt einen unweigerlich in die delikate philosophische Debatte über das Reale und das Imaginäre, das Wahre und das Falsche, kurz, er nötigt einen dazu, die Frage nach dem Wert der mitgedachten Realitätsmodelle und – allgemeiner – nach dem Status des Sehens selbst zu stellen. (Odin 1990: 125)

Bekanntermaßen setzt Odins Ansatz den definatorischen Schwierigkeiten, die sich zwangsläufig aus den gattungsentologischen Bestimmungen ergeben, die Lektürehaltungen entgegen: Ein Dokumentarfilm ist Odin zufolge wesensmäßig nicht durch einen privilegierten Wirklichkeitsbezug definiert, vielmehr versammelt sich unter dem Begriff Dokumentarfilm ein Ensemble von Filmen, das ausdrücklich nach der dokumentarisierenden Lektüre verlange und die dokumentarisierende Lektüre begründe sich durch die Konstruktion eines als real präsupponierten Enunziators durch das Publikum.²² In dieser Beschreibung spiegelt sich Hellers Rede

²⁰ Es scheint hier unnötig, die Begründung dieser weithin geteilten Ansicht einmal mehr zu formulieren. Vgl. hierzu exemplarisch Nichols 1994.

²¹ Odins semiopragmatischer Ansatz ist im deutschsprachigen Raum vor allem mit seinem Aufsatz zu diesem Lektüremodus bekannt geworden und die im Grunde sehr viel weiter gefasste Semiopragmatik wird hierzulande v.a. als ein dokumentarfilmtheoretischer Entwurf angenommen; vgl. hierzu zunächst v.a. Odin 1990 und ders. 1995.

²² "Was die dokumentarisierende Lektüre folglich begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten." Ebd.: 131. An dieser Stelle von Publikum zu sprechen und damit die potenziell reale Gruppe der Zuschauer:innen zu meinen, ist theorieimmanent durchaus heikel. Odin formuliert – für seine Zeit wenig überraschend – im generischen Maskulinum, spricht vom Leser oder vom Zuschauer. Damit ist aber nicht klar, ob mit Leser oder Zuschauerinnen dieselben als bloß heuristische Konstruktionen des Textes aufgefasst werden; oder die Worte für potenziell reale Rezipient:innen eintreten. Dort, wo mir ein heuristischer, dezidiert nicht empirisch auslegbarer Begriff des Zuschauers oder der Leserinnen angebracht scheint, werde ich im Singular die männliche Form, im Plural die weibliche Form nutzen; dort, wo mit Zuschauer:innen potenziell

vom referentiellen Mehrwertversprechen. So findet man häufig im – nach Nichols – beobachtenden und interaktiven Dokumentarfilm²³ die Konstruktion intradiegetischer Kameras vor, im ersten Falle wird sie als das Geschehen als wirklich beglaubigender Zeuge, im zweiten Falle als Provokateur des wirklichen Geschehens inszeniert. In beiden Fällen fungiert sie als Inkarnation des realen Enunziators, also der als real vorausgesetzten Äußerungsinstanz des Textes. Odin, was hier nur der Vollständigkeit halber angemerkt werden soll, hat in jüngerer Zeit für die Erfahrung der Wirklichkeit den dokumentarisierenden Modus um den moralisierenden Modus ergänzt: Während erster nach wie vor durch die Konstruktion eines realen Enunziators bestimmt ist, der hinsichtlich Identität, Tun und Wahrheit befragbar ist, zeichnet sich letzter durch die Konstruktion eines ebenfalls realen Enunziators aus, der hinsichtlich Identität, Tun und Werten befragbar ist.²⁴ Bis auf Weiteres dient der Bezug zu Odin hier in erster Linie zur Kenntlichmachung der Tatsache, dass Gattungen eben keine essentialistisch begründbaren und gefestigten Seinsweisen darstellen, sondern auf Wahrnehmungsgewohnheiten aufbauen. In diesem Sinne sind sie gleichwohl nicht beliebig; im Gegenteil zeigen die Gattungen und ihre Identifizierung durch den Zuschauer, den sie voraussetzen, die normative Reichweite von Gattungs- und Genrekategorien auf. So formulierte auch schon Schaeffer: "Dans la mesure où la généricité classificatoire (c'est-à-dire le genre) est une catégorie de la lecture, elle contient bien entendu une composante prescriptive, elle est donc bien une norme, mais une norme de lecture." (Schaeffer 1986: 199f.)²⁵ Und Genette ergänzt: "Das Wissen um die Gattungszugehörigkeit eines Textes lenkt und bestimmt,

reale Menschen gemeint sind, in dargestellter Weise gendern oder wie im Falle des Publikumsmitglieds auf neutrale Ausdrücke zurückgreifen. Die Problematik liegt auf der Hand: ein:e jede:r Zuschauer:in kann sich gegen die durch den Textgebrauch privilegierte Lektüre entscheiden, die der Text gleichwohl nachweisbar bei 'seinen' Zuschauerinnen voraussetzt.

²³ Im Rahmen der inzwischen auf sechs Modi (expositorisch, poetisch, beobachtend, interaktiv, reflexiv und performativ) angewachsenen Terminologie Nichols' (vgl. Nichols 2001) bezeichnet der beobachtende Modus, wie er idealtypisch im amerikanischen *direct cinema* der 1960er Jahre ausgeprägt ist, Dokumentarfilme, die sich selbst als Beobachter eines unabhängig ihrer Aufnahmetätigkeit stattgefunden habenden Geschehens darstellen, wohingegen der interaktive Modus, vorbildlich anhand des französischen *cinéma vérité* ausgeführt, Dokumentarfilme bezeichnet, die eine Wirklichkeit als authentisch durch das Eindringen des Films in die Realität formen. Beide Modi zeitigen die im Vergleich stärksten Authentizitätseffekte und sind in diesem Sinne bis heute vor allem in der filmischen Berichterstattung nachweisbar. Eva Hohenberger ist mit Blick auf die beiden filmgeschichtlichen Ursprungsprägungen die griffige Formel zu entnehmen: Das *direct cinema* erziele den Effekt einer Authentizität des Dargestellten, während das *cinéma vérité* den Effekt einer Authentizität der Darstellung erziele; vgl. Hohenberger 1988 sowie Blum 2017: 194f.

²⁴ Vgl. Odin 2019. S. 80–85.

²⁵ "Insofern die klassifikatorische Gattungszugehörigkeit (genannt: das Genre) eine Kategorie der Lektüre ist, enthält sie selbstverständlich eine präskriptive Komponente. Sie ist also sehr wohl eine Norm, aber eine Norm der Lektüre." [Übers. P.B.]

wie man weiß, in hohem Maß den 'Erwartungshorizont' des Lesers und damit die Rezeption des Werkes." (Genette 1993: 14) Zwar ergibt sich durchaus das Problem, dass das Lesen aller Zuschauer:innen eines Films meist nicht oder nicht nur der Leseleitung entspricht, die der Film seinen Zuschauerinnen aufgibt, dennoch können die wesentlichen Bestimmungen der pragmatisch erweiterten Semiologie und Semiotik²⁶ des Films auch ohne empirische Überprüfung Beständigkeit beanspruchen.

Die Notwendigkeit, im Dokumentarfilm keinen Garanten für Wahrheit, Wirklichkeit und Objektivität zu sehen – zumal die interessanteren Dokumentarfilme auf die Behauptung dessen verzichten, ohne den Anspruch aufzugeben, sich auf Wirklichkeit zu beziehen – ergibt sich bereits durch die schlichte Tatsache, dass ein Dokumentarfilm allererst ein Film ist, also aus Aufnahmen besteht, die ihrerseits (s.o.) als Ansichten von fiktiven wie realen Welten fungieren können. Zu Aufnahmen stellt François Niney fest:

Aufnahmen sind Hybride: Indizes, aber losgelöst von den realen Objekten, die sie verursachen; Ikone, aber ultra-analog; Symbole, aber am Konkreten haftend. Und kein logisches Rasiermesser könnte die Ambivalenz der aufgenommenen Bilder (des Sehens und des Lebens) entscheiden. Es ist diese einzigartige Mischung, die ihre Stärke und ihren sichtbaren Scheincharakter ausmacht, zwischen Realem und Illusion (wobei sich die Illusion proportional zum Realitätseffekt verhält), Reproduktion und Repräsentation, Zeugenschaft und Vor-Spiegelung. (Niney 2012: 170)

Nineys Beschreibung der von der Aufnahme ausgehenden filmischen Semiotik führt hier noch einmal die bereits benannte filmische Form zusammen, die sich auch darin ausdrückt, dass ein jeder Film – mit Vinzenz Hediger gesprochen – über eine 'Realpräsenz des Dargestellten' (Hediger 2009) verfügt und insofern folglich auch ein jeder der dokumentarisierenden Lektüre zugänglich ist, als er doch wenigstens ein Dokument der Filmgeschichte darstellt. Geht man von dieser Realpräsenz des Dargestellten aus, werden über die Lektürehaltungen hinaus die Fragen nach dem Fiktiven (!) und dem Realen im Film müßig. Denn der imaginäre Signifikant des Films setzt seine sinnliche Realisierung 'auf' dem Film voraus, während zugleich diese Realisierung die Praxis einer Irrealisierung beschreibt und dies gilt zunächst für alle Filme: Sie bringen Wirklichkeit hervor, indem sie die ihnen vorausgehende

²⁶ Wenngleich beide Begriffe heute weitgehend synonym gebraucht werden, bzw. der Begriff der Semiologie in jenen der Semiotik integriert wird, soll hier jedoch eine Differenz dergestalt markiert werden, dass die Semiologie stärker der Prägung durch Saussure, der der Semiotik stärker der Prägung durch Peirce entspricht; vgl. hierzu auch Tröhler / Kirsten 2018: 9–10.

Wirklichkeit, die ihr Konstruktionsmaterial bleibt, durch die Vorstellung einer Wirklichkeit ersetzen. Dieser im Kern performative Mechanismus macht Film dann schließlich nicht zu einer Illusionsmaschine oder einer Kartierung der Realität. Filme sind vielmehr in diesem Sinne Aushandlungsorte von Referenz und Gültigkeit. Sie eröffnen also andere Formen der Reflexion, als der simplen (falschen) Wahrheitsrede der Fake News und Verschwörungstheorien nicht unbedingt komplexer geäußerte Gegenwahrheiten gegenüber zu stellen.

Fazit: Eine Filmkritik der Fake News und Verschwörungstheorien?

Das Folgende versteht sich als ein Perspektivenkatalog auf das Problem der Fake News und Verschwörungstheorien und beharrt auf der Tatsache, dass das nämliche Problem hierdurch (noch) nicht gelöst ist oder aufgelöst werden kann. Zunächst ist festzustellen, dass es sich bei den Fake News und Verschwörungstheorien, mit denen man es zu tun hat, um bereits medialisierte Texte handelt. Das heißt also um solche, die bereits öffentlich wirksam sind und sei es auch nur, um sie in ihrer Lächerlichkeit vorzuführen – dies ist bereits eine Form öffentlicher Wirksamkeit und der Modus ihrer Wirklichkeit ist ein (massen-)medialer. Blickt man in diesem Zusammenhang auf die Selbstinszenierungs- und Selbstbehauptungsstrategien²⁷ von Verschwörungstheoretiker:innen, ist so etwas wie eine Spielfilmdramaturgie als hintergründiges Handlungsmuster nicht von der Hand zu weisen: Als Träger:innen der eigentlichen Wahrheitserkenntnis hinter der falschen Bewusstseinsproduktion wird ein Held:innen-Narrativ abgerufen, das das Handeln gegen die systemische Übermacht nicht nur moralisch geboten, sondern politisch notwendig macht.²⁸ Das System ist dabei übermächtig, undurchsichtig; politisch, medial, ökonomisch, meist auch militärisch/polizeilich potent und in diesem Sinne disziplinar wirksam – mit

²⁷ Wenn hier von Strategien die Rede ist, dann ist hiermit nicht eine Praxis des Schauspiels dergestalt gemeint, dass die sich Inszenierenden sich ihrer Inszenierung vollauf bewusst wären und dieses bewusst im Sinne manipulierender Absicht einsetzen, um Eigentliches zu verbergen. Insbesondere scheinen im Umfeld rechtspopulistischer Diskurse solche Annahmen zwar naheliegend und sind i.d.R. auch als solche überprüfbar, doch darf selbst in diesen Fällen nicht mit einer strukturanalogen Vorannahme – sozusagen verschwörungstheoretisch – Verschwörungstheorien begegnet werden. Hiervon ist die politische Lüge freilich ausgenommen und muss als solche benannt werden.

²⁸ Eine Vielzahl jüngerer, äußerst populärer Kinofilme und -filmereihen (die zumeist auf einer Vorlage aus der Jugendliteratur basieren) nimmt dieses Grundmuster auf: Die *Hunger Games*-Filme (USA 2012–2015), ebenso wie die *Maze Runner*-Filme (USA 2014–2018) oder der *The Divergent Series* (USA 2014–2016). Das Grundmuster ist auf dem Kräfteverhältnis zwischen Individuum und Umwelt gegründet und eine zunächst je spezifisch unterdrückende und zunächst undurchsichtige Umwelt wird in individueller Selbstbehauptung kritisch als totalitär erkannt und schließlich zumeist erfolgreich bekämpft.

anderen Worten ein Leviathan oder bereits medial gewendet: ein Dispositiv.²⁹ In dieser Ansicht sind Verschwörungstheoretiker:innen im Selbstentwurf dann schließlich subversiv, ihr Handeln gegen hegemoniale Wirklichkeitsvorstellungen aufbegehrend im Dienste der Aufklärung. Dieses Pathos, das nun politisch, kulturell und gesellschaftlich nicht nur in einer Ecke des Spektrums vorzufinden ist, kann als die Fiktion gelten, die die Wirklichkeit der Diskurse trägt und dies bezieht sich genau besehen auch nicht nur auf die Aufdeckung finsterner Mächte unter der Oberfläche gesellschaftlicher Wirklichkeit.

Sosehr die gegenseitige Durchdringung des Fiktionalen und des Faktualen durch Film bestätigt ist, kann der Schluss sich nicht darin genügen, Konzepte wie Wahrheit und Wirklichkeit, Faktizität und Geltung im Sinne eines Relativismus aufzulösen. Denn die gegenseitige Durchdringung ist eine von beiden Seiten: Die Fiktion löst den Fakt nicht auf. Vielmehr ist jede Fiktion auch ein Fakt, und zwar als solche, und jeder Fakt ist durch seine Kommunikation, Produktion und Rezeption durch Fiktionen (d.h. Brüche, Friktionen, Phantasien, Wunschvorstellungen etc. genauso wie explizite – filmische, literarische, theatrale etc. – Fiktionen) gerahmt. In diesem Sinne wäre dem Unwort von alternativen Fakten sogar etwas abzugewinnen, bezeichnete es nicht den neuesten Mantel der Lüge. Bezieht man sich hier zunächst noch einmal auf die Zeichenverfasstheit, ist es wichtig anzuerkennen, dass trotzdem der Zeichengebrauch, der Zugang zu Welt(en) allererst vermittelt, kontingent ist, derselbe Gebrauch von Zeichen Welt nicht außer Kraft setzt. Denn, wie Günther Abel in seiner Zeichen- und Interpretationsphilosophie ausführt, vollzieht sich Sprechen, Denken und Handeln nicht in, sondern kraft Zeichen:

Da weder von einer Magie noch von einer Beliebigkeit der Zeichenfunktionen auszugehen ist, kann man sagen, daß jede gelingende semantische und pragmatische Zeichenfunktion intern stets bereits eine *Praxis der Interpretation dieser Zeichen* voraussetzt und in Anspruch nimmt. (Abel 2004: 162, Herv.i.O.)

Nichts anderes scheint der Film als ästhetischer Gegenstand und ästhetische Gegenständlichkeit sinnlich erfahrbar und bewusst zu machen. Hieraus erwächst aber auch, wie Abel in seiner Kritik am Repräsentationalismus³⁰ ausführt, dass jede Befragung der Zeichen (oder konkret des Films) als adäquates Medium von *Etwas*,

²⁹ Mit dem Dispositiv-Begriff beziehe ich mich hier sowohl auf die allgemein Foucaultianische Prägung des Begriffs als auch auf jene, wie sie von Jean-Louis Baudry für das Kino geprägt wurde und von der sich die Rede von Mediendispositiven bis heute ableiten lässt. Vgl. hierzu allgemein die Beiträge in Riesinger 2003 sowie Foucault 1978.

³⁰ Vgl. ebd. S. 185–188.

ohne sie selbst als Etwas an-zu-er-kennen, in einen infiniten Regress führt. Wie Filme beanspruchen Fake News und Verschwörungstheorien Wirklichkeit. Sie beanspruchen, Aussagen über Wirklichkeit zu formulieren und selbst Aussagen in der Wirklichkeit zu sein. Dies muss – so ärgerlich es auch ist – zunächst anerkannt werden. Verschwörungstheorien und/oder Fake News sind nicht die Kapitulation vor einer komplexen Wirklichkeit in der Fiktion und sie sind auch nicht – oder dies zumindest nicht in Gänze – die Abschirmung schwacher Geister vor einer (zu) schnelllebigen Gegenwart. Selbst noch Erzählungen wie sie durch QAnon, die Reichsbürger:innen, Coronaleugner:innen etc. verbreitet werden mit allen rassistischen, antisemitischen, sexistischen, kurzum menschenfeindlichen Tonlagen, die sie enthalten, beanspruchen für sich, die wirkliche Welt zutreffend erkannt zu haben. Es scheint daher geboten, diesen gerade nicht durch die Entgegnung einer noch zutreffenderen Beschreibung von Wirklichkeit zu begegnen, denn es sind diese Kategorien der Wahrheitsrede, die die Konjunktur der Verschwörungstheorien, wenn nicht verursachen, so doch eher zu beflügeln als zu bremsen scheinen. Und vor diesem Hintergrund mag ein nicht unwesentliches Ärgernis an den Fake News darin bestehen, dass sie die formalen Mängel der *real news* dokumentieren. Denn formsprachlich hat selbst die hanebüchenste Behauptung über hohle Welten und flache Erden die allgemeinen Merkmale faktualer Diskurse nicht nur adaptiert, sondern geradezu instanziiert. Das heißt nicht, dass solchen Produkten nicht häufig (allerdings bei weitem und leider eben nicht immer) die Unhaltbarkeit ihrer Aussagen anzusehen, anzuhören oder abzulesen ist. Mein Punkt ist, dass solche Diskurse etwa durch Experteninterviews, Quellenverweise und Zeugenberichte, kurzum Weisen der Evidenzerzeugung formal faktuale Diskursivität nicht nur adaptieren, sondern für sich in Anspruch nehmen (und dies formal durchaus berechtigt auch können). Vor diesem Hintergrund scheint eine erste Möglichkeit, gegen Fake News vorzugehen, darin zu bestehen, andere Formen der Wahrheitsrede zu entdecken oder wiederzuentdecken, die weniger anfällig für den Missbrauch sind, als die Behauptung *das-und-das* sei ein Fakt – die Filmgeschichte hält hier einige Ressourcen zur Inspiration bereit.

Mit Fiktionen über Fakten zu streiten, setzt mithin also voraus, die Faktizität der Fiktionen allererst anzuerkennen. Die hierin umso bedeutsamere Ebene des Politischen kann daher aber nicht gegen oder außerhalb ihrer ästhetischen Formierung reflektiert werden. Film und Kino erweisen sich in diesem Zusammenhang so

schließlich als – wenngleich nicht die einzigen, so doch sicherlich auch nicht die schlechtesten – Orientierungspunkte in einem Gewirr aus Wahrheiten und Lügen.

Filmographie

"Chronique d'un été" ("Chronik eines Sommers"), *Film*, R: Rouch, Jean / Morin, Edgar. Frankreich, 1960.

"King Kong", *Film*, R: Cooper, Merian / Schoedsack, Ernest. USA, 1933.

"Maze Runner", *Filmreihe*, R: Ball, Wes. USA, 2014–2018.

"Nanook of the North" ("Nanuk der Eskimo"), *Film*, R.: Flaherty, Robert J. USA, 1922.

"Sans Soleil" ("Ohne Sonne" / "Unsichtbare Sonne"), *Film*, R.: Marker, Chris. Frankreich, 1982.
Bild/Ton-Träger: TV-Mitschnitt (ZDF) vom 17.02.1988; DVD, *La jetée / Sans Soleil, Planète Chris Marker*. FR: Arte France, Argos Films 2003/2013.

"The Divergent Series", *Filmreihe*, R: Burger, Neil / Schwenke, Robert. USA, 2014–2016.

"The Hunger Games", *Filmreihe*, R: Ross, Gary / Lawrence, Francis. USA, 2012–2015.

Bibliographie

Abel, Günter (2004): *Zeichen der Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus.

Bacque, Antoine de / Jousse, Thierry (2012): "Das Kino und seine Gespenster. Interview mit Jacques Derrida" (übers. v. Jürgen Schröder). Booklet zur DVD: *Derrida, anderswo*. DE: Suhrkamp. S. 4–30 [frz. 2001].

Blum, Philipp (2017): *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch 'queeren' Filmensembles*. Marburg: Schüren.

Bunia, Remigius (2007): *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Schmidt.

- Casetti, Francesco (2010a): "Rückkehr in die Heimat. Das Kino in einer post-kinematographischen Epoche" (übers. v. Christoph Wahl), in: Schenk, Irmbert / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hrsg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren S. 41–60.
- Casetti, Francesco (2010b): Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche (übers. von Vinzenz Hediger). In: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte der audiovisuellen Kommunikation* 19,1: Erfahrung. S. 11–35.
- Cavell, Stanley (2014⁵): "Welt durch die Kamera gesehen. Weiterführende Überlegungen zu meinem Buch 'The World Viewed'", in: Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang: *Theorien der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 447–490. [engl. 1971]
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino I* (übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann). Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [frz. 1983]
- Doll, Martin (2012): *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos
- Eco, Umberto (1977): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (übers. von Günter Memmert). Frankfurt a. M.: Suhrkamp [ital. 1973].
- Filser, Barbara (2010): *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*. München: Fink.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion* (übers. v. Heinz Jatho). München: Fink [frz. 1991].
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig). Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [frz. 1982]
- Genette, Gérard (1998²): *Die Erzählung* (hrsg. von Jochen Vogt, übers. von Andreas Knop). München: Fink. [frz. 1972, 1983]
- Godard, Jean-Luc (1981): *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* (übers. von Frieda Grafe und Enno Patalas). München: Hanser. [frz. 1980]
- Hamburger, Käte (1987): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, München: Klett-Cotta, dtv 1987. [orig. 1957]
- Hattendorf, Manfred (1999²): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK.

- Hediger, Vinzenz (2009): "Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unterbestimmtheit filmischer Darstellung". In: Koch / Voss (2009), 163–183.
- Heller, Franziska (2020): *Update! Film- und Mediengeschichte im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit*. München: Fink.
- Heller, Heinz-B. (2001): "Dokumentarfilm als transitorisches Genre", in: Keitz, Ursula von / Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren, 15–26.
- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Keitz, Ursula von / Kulle, Daniel / Stiglegger, Marcus (2013) (Hrsg.): *Erfahrungsraum Kino*. Marburg: Schüren.
- Koch, Gertrud (2003): "Filmische Welten. Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen". In: Küpper, Joachim / Menke, Christoph (Hrsg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 162–175.
- Koch, Gertrud / Voss, Christiane (2009) (Hrsg.): *"Es ist als ob". Fiktionalität in Philosophie, Film und Medienwissenschaft*. München: Fink.
- Koch, Gertrud (2016): *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Lie, Sulgi (2012): *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: diaphanes.
- Metz, Christian (1997): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* (übers. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller). Münster: Nodus. [frz. 1991]
- Metz, Christian (2000): *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* (übers. von Dominique Blüher, Thomas Hübel, Elisabeth Madlener, Robert F. Riesinger, Peter Stolle, Margrit Tröhler und Michael Wiesmüller). Münster: Nodus. [frz. 1975/1977]
- Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Niney, François (2012): *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zu Theorie und Praxis des Dokumentarischen* (hrsg. und übers. von Heinz-B. Heller und Matthias Steinle). Marburg: Schüren. [frz. 2009]
- Odin, Roger (1990): "Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre" (übers. v. Robert Riesinger). In: Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 125–146. [frz. 1984]
- Odin, Roger (1995): "Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von NOTRE PLANÈTE LA TERRE (1947)" (übers. v. Manfred Hattendorf). In: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs Film, 85–96. [span. 1994; frz. in: Odin (200), 127–138]
- Odin, Roger (2019): *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik* (hrsg. und übers. von Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum und Laura Katharina Mücke). Berlin: oa books. [frz. 2011]
- Reuleke, Anne-Kathrin (2006) (Hrsg.): *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Riesinger, Robert F. (2003) (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat*. Münster: Nodus.
- Schaeffer, Jean Marie (1986): "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", in: Genette, Gérard u.a. (Hrsg.): *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 179–205.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999): *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- Scherer, Christina (2001): *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München: Fink.
- Souriau, Étienne (1997): "Das filmische Universum und das Vokabular der Filmologie" (übers. von Frank Kessler). In: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 06,2: Stars (I), 140–157. [frz. 1951]
- Souriau, Étienne (2020): *Das filmische Universum. Schriften zur Ästhetik des Kinos* (hrsg. und übers. von Guido Kirsten). München: Fink.
- (2020a): "Das filmische Universum und das Vokabular der Filmologie" (auf Grundlage der Übers. von Frank Kessler neu übers. von Guido Kirsten), 51–66. [frz. 1951]
 - (2020b): "Filmologie und komparative Ästhetik" (übers. von Guido Kirsten), 67–96. [frz. 1952]

Tröhler, Margrit / Kirsten, Guido (2018): "Editorial Note", in: dies. (Hrsg.): *Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 9–10.

Vernet, Marc (1988): *Figures de l'absence*. Paris: Edition de l'étoile.