

1.2 Fiction versus Faction: Belegbarkeit und Propositionen

»Every film is a documentary. Even the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produced it and reproduces the likenesses of the people who perform within it. In fact, we could say that there are two kinds of film: (1) documentaries of wish-fulfillment and (2) documentaries of social representation. Each type tells a story, but the stories, or narratives, are of different sorts.«⁷²

So formuliert es Bill Nichols in einem frühen Entwurf seiner Theorie, die zentrales Element der Argumentation in dieser Arbeit ist. Obgleich Nichols mit »Wunscherfüllung« auch nur einen sehr geringen Teil fiktionaler Produktionen erfasst – inszenieren sie doch auch Angstbewältigungen, zeigen Opfer von Sadismen, die allenfalls für einen sehr kleinen Teil des Publikums auch Wunschcharakter annehmen, und arbeiten teils grausame Dystopien aus. Fiktionalisierungen lieben Serienkiller, Zombie-Apokalypsen: Mumien, Monster, Mutationen. Auch Angstbewältigungen beziehen sich jedoch noch in irgendeiner Form auf Realitäten und transformieren ggf. sie in audiovisuelle Alpträume. Jedoch ist die Existenz von Hobbits außerhalb von Film, Literatur und Fan-Fiction schwieriger zu belegen als die von Hip Hop-Künstler*innen (um nicht immer wieder die Einhörner zu strapazieren). Dennoch zeigen bestimmte Merkmale wie z.B. Formen der im Reenactment eingesetzten Inszenierungsmodi Gemeinsamkeiten zwischen Fiction und Faction.

»Some documentaries make strong use of practices or conventions, such as scripting, staging, reenactment, rehearsal, and performance, for example, that we often associate with fiction. Some fiction makes strong use of practices or conventions, such as location shooting, the use of non-actors, hand-held cameras, improvisation, and found footage (footage not shot by the filmmaker) that we often associate with non-fiction or documentary.«⁷³

Doch auch in dem, was als »Fiction« gilt, sieht Nichols Spuren, Prämissen und »Bildsprachen« dessen wirken, was Üblichkeiten eher dem Dokumentarischen zuweisen, in ihm verortet sehen, und was häufig auch zum Erzielen von Glaubwürdigkeit des Gezeigten Einsatz findet. Ein filmischer Realismus ist gemeint wie z.B. in Pasolinis »Mamma Roma« (1962), einem Film, der soziale Realitätsgehalte in die Wunscherfüllungswelten des Kinos einführt. »Realismus« in filmischen Gestaltungen wird dabei oft in einen Gegensatz zum »Artifiziellen« gebracht⁷⁴, dabei manches Mal auch die Stilisierungen in z.B. Pasolinis Werk übersehend. Nichols treibt

72 Nichols 2001, S. 1

73 Ebd. xi; im Folgenden kombiniere ich Gedankengänge aus dieser und der 9 Jahre später veröffentlichten, überarbeiteten Neuauflage.

74 Ebd., xii

dies freilich nicht dazu, nun ungebrochen dem manipulativen Charakter des Fiktionalen zu geißeln und das am Tatsächlichen orientierte »Zeigen, was ist« zum Durchbrechen der Ideologieproduktion z.B. von Seifenopern, fälschlich Dramatisierendem und verlogenen Erzählendem anzuführen.

Dennoch: Ein Film wie »Das Schweigen der Lämmer« (1991) wäre nicht auszuhalten, wenn Zuschauende wüssten, dass das, was zu sehen ist, tatsächlich geschehen sei und 1 zu 1 gefilmt worden wäre (und als »Snuff« wäre es verboten⁷⁵) – etwas, das freilich, ganz wie bereits anhand der Theoreme von Strawson/Seel ausgeführt, filmimmanent anhand des Sicht- und Hörbaren gar nicht feststellbar wäre, wenn die filmische Tricktechnik der »Special Effects« in ihrem Erzeugen des Illusionären überzeugend gearbeitet hätte. Hier greifen Theoreme der Lektüremodi dann doch: etwas im Sinne eines als ob anzuschauen unterscheidet sich erheblich von dem, was als tatsächlich gesehen wird. Die Unterscheidung freilich verdankt sich dem, dass Menschen wissen, was »tatsächlich« bedeutet.

Nichols verweist auf Annahmen, dass Non-Fiction als »soziale Repräsentationen« von Aspekten von Welt verstanden würde, die wir bewohnen und teilen – eine Annahme, die in der Auseinandersetzung mit dem Werk von Jürgen Habermas, jedoch ebenso in der mit Diederichsens Verständnis der Denotation von Musik vertieft werden wird, ohne den Begriff der »Repräsentation« zu übernehmen. Dies allein kann freilich kein Kriterium für den Unterschied zwischen Fiction und Faction sein, da auch Serien wie »The Wire« (2002–2008) es erfüllen, die »repräsentieren«, was tatsächlich oft gar nicht gefilmt werden könnte – und durchaus in den Recherchen eines Journalisten gründete⁷⁶, und dennoch erfunden wurde und in quasi-dokumentarischem »Look« auf Bildschirmen flimmert. Auch in Hochglanzästhetik inszenierte Produktionen wie »Hollywood« (2020) auf Netflix verweisen auf ein komplizierteres Verhältnis. In dieser Serie inszeniert das Team von »Serienmacher« Ryan Murphy Geschichten realer Persönlichkeiten wie Rock Hudson und dessen Manager Henry Wilson in einem fortwährenden Changieren zwischen hollywoodesker Überspitzung, freier Erfindung und zu belegenden Fakten wie jenen, dass die ersten Probeaufnahmen Rock Hudsons jahrelang als Beispiel dafür galten, wie man gerade nicht schauspielern sollte. Wiederum zeigt sich *tatsächlich* oder *als ob* nicht im Bild, steckt in der Recherche, zudem diese Serie auch noch ein in den realen Fünfzigern unmögliches »Happy End« für queere Menschen und People of Colour erfindet – als Kompensation des Grauens der Realgeschichte. Auf

75 Insofern ist vieles, was als »War Porn« mittlerweile bezeichnet wird, auch rechtlich in Grauzonen nur zu zeigen. Ich war selbst an einer Produktion beteiligt, in der Material aus Zusammenhängen des so genannten »Islamisches Staates« aufgrund seiner Unerträglichkeit nicht eingesetzt werden konnte, weil es rechtlich eine Grenze überschritt und auch auf jene, die es ansahen, tatsächlich traumatisierend wirkte.

76 Genauer: in »Homicide« von David Simon, dem Werk eines langjährigen Polizeireporters.

diese Struktur wird in der Auseinandersetzung mit dem Afrofuturismus zurückzukommen sein. Auf der anderen Seite des Spektrums finden sich, allseits diskutiert, so genannte »Mockumentaries« – das bekannteste Beispiel ist wohl »Kubrick, Nixon und der Mann im Mond« bzw. »Opération Lune« (2002), in der diverse »Zeit-Zeugen« von Henry Kissinger bis Christiane Kubrick erläutern, wie Kubrick die Bilder der Mondlandung von Apollo 11 inszeniert habe. Auch Mischformen von Doc- und Mockumentary wie Martin Scorseses »Rolling Thunder Revue« (2019), formal ein »The Mix« generierender Film von 140 Minuten Länge, in dem Material rund um die Dylan-Tournee 1975/76 incl. zeitgeschichtlicher Einordnung mit neu gedrehten Interviews sehr »rough and raw« zusammengeschnitten wird. Nur sind einige der Interviewpartner*innen wahlweise frei erfunden – so z.B. Stefan van Dorp, der als Filmer die Tour begleitet habe, oder aber die Geschichten, die sie erzählen. Sharon Stone habe kein Dylan-Konzert besucht. Das weiß wiederum die Presse zu berichten, die über den Film geschrieben hat⁷⁷. Wiederum ist die Wahrheit keine Frage dessen, was im Bild zu sehen und im O-Ton zu hören ist, sondern eine der Recherche.

Die Bezugnahmen zur außerfilmischen Realität, die sich in »The Wire«, aber auch Musikedokumentationsreihen wie »Hip Hop-Evolution« (2016) oder dem Einzelstück »Nas – Time is illmatic« (2014) finden, können sich überschneiden im Sinne eines Herausgreifens von Aspekten sozialer Realitäten als schwarz gelesener Menschen, die am Rande ökonomischer Ordnungen in den USA nach Wirken der Politik der »Reaganomics« lebten und leben.

Beide Produktionen arbeiten mit einer Fülle von Archivmaterialien, Schaulplatzbegehungen, Ausschnitten aus Konzerten – kompilieren, erzeugen Mashups, generieren »The Mix«. Sie arbeiten dabei jeweils auch mit der Erzählstruktur einer Art von »Ursprungsmythos«, wie Heinze/Schoch ihn aufzeigen (siehe Teil 1.1.). Im Falle der Nas-Dokumentation generieren diese die sozioökonomischen Bedingungen im New Yorker Stadtviertel Queensbridge und dort typische familiäre Verhältnisse. Aus ihnen heraus entfaltet sich die Erzählung dessen, wie er werden konnte, was er dann war und ist: einer der bedeutendsten Künstler des Hip Hop.

Im Fall von »Hip Hop Evolution« (2016) tragen verschiedene Künstler in aneinander montierten Interviews u.a. Kurtis Blow, eine Kontroverse aus über den Ursprung des »Rappens« als Form der musikalischen Kommunikation; die Bezugnahme auf jeweils präferierte Ursprünge verdankt sich auch wahlweise der Abgrenzung zur Vorarbeit des – implizit – als zu »gay« und zu kommerziell ausgewiesenen Philly- und Disco-Sounds. Die Suche nach Ursprungsmythos wird in einer Art praktischem Diskurs im Film verhandelt. Künstler, in diesem Fall tatsächlich nur

77 Vgl. z.B. Andreas Borcholte, Döntjes mit Bob Dylan, SpOn 15.6. 2019, <https://www.spiegel.de/kultur/tv/rolling-thunder-revue-von-martin-scorsese-doentjes-mit-bob-dylan-a-1272447.html>, aufgerufen am 20.7. 2020

Männer, vertreten verschiedene Versionen, so dass ein nicht aufgelöster Dissens entsteht. Die Dokumentation wird so zu einem Teil öffentlicher Diskussionen um die die Genese und Rolle einer in Jugendkulturen so dominanten Musik wie Hip Hop.

Durch das serielle Format führt ein »Host«, selbst Rapper, mit Künstlernamen Shad – er generiert dadurch, dass er Teilnehmer dieses Milieus oder auch dieser Lebenswelt ist, Glaubwürdigkeit. »Ground Breaking Artists« wie DJ Kool Herc oder Afrika Bambaata, jene, die das neue Genre entwickelten, sind im Interview zu hören und auch in Footage-Sequenzen zu sehen. Es sind solche, die über »Street Credibility« verfügen, wie jeder weiß, der Hip Hop kennt⁷⁸.

Letztlich zielt Dokumentarisches so *anders* auf Glaubwürdigkeit ab *als Fiktionales*; letzteres hebt die Ungläubigkeit hypothetisch temporär auf, so dass sich Zuschauende in das *als ob* des Filmlebens als »wirklich« hineinbegeben können, um den Film zu genießen, aber nicht müssen – letztlich wohl wissend, wo die Grenze verläuft. Anders formuliert: Fiktionales erhebt eine andere Art des Geltungsanspruchs als Dokumentarisches. Durch den Einsatz eines Hosts, der sich dahin und zu jenen begibt, wo die Musik entstand, kombiniert durch Archivmaterialien und montiert in **Docutimelines** so, dass musikalisierend Weltbezüge eine Navigation durch das Sujet erlauben, werden sie erhoben und öffnen sich dabei möglicher Kritik, indem Widersprüche oft nicht aufgelöst, sondern als Teil des als real ausgewiesenen Geschehens rezipiert werden können.

Die Glaubwürdigkeit einer Handlung kann auch bei Filmen, die sich als »realistisch« ausgeben, diskutiert werden – in Mystery- oder Fantasy-Produktion geht es eher um die dem Film immanente *Konsistenz* der fantasierten Welt. Auch die Diskussion darüber, ob man nun dieser Schauspielerin genau das abnimmt, was sie da gerade spielt, zeigt die Durchlässigkeit von Kriterien zur Abgrenzung von Musikdokumentationen und fiktionalen Produktionen: weil im Falle von Musiker*innen diese »Credibility«-Frage, wie erwähnt, inhaltlich ebenfalls maßgeblich sein kann. Fanta 4 als Mittelstandsjugendliche aus Stuttgart positionierten sich im Wissen darum und somit ganz und gar rational anders als der aus dem New Yorker »Problemviertel« Queensbrigde stammende Nas.

Umgekehrt setzt das Dokumentarische auch im Falle von Musikdokumentationen manches Mal so konsequent auf Unterhaltung, dass es egal wird, ob nun Glaubwürdigkeit generiert wird oder auch nicht, weil eben auch Mythen unterhalten – dass dieses im Falle von gesellschaftlich Relevantem geschieht, ist eher unwahrscheinlich oder zieht zumindest öffentliche Kontroversen nach sich. Jedoch kann gerade auch das Abstreifen aller Anforderungen von Glaubwürdigkeit,

78 Ich nehme hier implizit Bezug auf das Modell Thomas Webers der Modi, die Glaubwürdigkeit in und durch mediale Milieus generierten. Vgl. Weber 2017

ein Sich-allem-Realitätsprinzipien-bewusst-Entziehen (wenn Welt schon schrecklich ist, so kann man wenigstens ins Kino gehen, schreibt Gilles Deleuze sinngemäß in »Das Zeit-Bild«) – gerade popmusikgeschichtlich entscheidende, kreative Prozesse auslösen und in produktive Träumereien hinübergleiten. »Dreams are my Reality« (Richard Sanderson), »Dreamer, you're just a little Dreamer« (Supertramp), »Sweet Dreams are made of this« (Eurythmics) – nur 3 Beispiele aus dem musikalischen Pool meiner eigenen Jugend; in Popmusik sind diese Mechanismen konstitutiv für deren Erleben. Nicht nur Formen des Eskapismus frei nach dem Motto »Nur Samstag Nacht«, auch Bronski Beats Gershwin-Adaption »It ain't necessarily so« oder auch John Lennons »Imagine all the people« generieren kontrafaktische Inhalte von Musikedokumentationen. Traum, Utopie, Wunsch bleiben ihnen nicht äußerlich, sie werden zum Sujet. Das jedoch tatsächlich.

Nichols definiert die Dokumentation/den Dokumentarfilm in der Wiederauflage von »Introduction into Documentary« darum so:

»[...] a form of cinema that speaks to us about actual situations and events. It involves real people (social actors) who presents themselves to us in stories that convey a plausible proposal about our perspective on the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into an proposal or perspective on the historical world directly, adhering to known facts, rather than creating a fictional allegory«. ⁷⁹

Eine komplexe Herangehensweise, mit der ich im Folgenden arbeite⁸⁰.

»Dokumentarisch« im Wortsinn leitet sich ab aus dem lateinischen »Documentum« ab. Dem Wörterbuch »PON« zufolge⁸¹ umfasst dieser Begriff mehrere Bedeutungen; im Zusammenhang dieser Arbeit sind entscheidend die Bedeutungen »Beweis, Probe, Zeugnis« sowie »Beispiel«. In Nichols Definition fügt sich dieses nahtlos ein. Die in 01. dargestellten Kompilations-, Remix- und Mashuppraxen arbeiten auch im Falle von Dokumentationen, die sich aus vielen Quellen speisen, mit Bild-Dokumenten, die – »speaks to us« – eine klar kommunikative Rolle zugewiesen bekommen. Begreift man »Kommunikation« als »sich mit jemandem über etwas in der Welt verständigen«, stellen Dokumentationen im Allgemeinen und Musikedokumentationen im Besonderen Verständigungsangebote über tatsächliche Situationen und Ereignisse an ein potenzielles Publikum dar. Reale Personen (was auch Popstars, die eine Bühnenrolle einnehmen, beinhalten kann) agieren als sie selbst (im Sinne realer, raumzeitlich konstant als die gleiche identifizierbare Person –

79 Nichols 2010, S. 142

80 Ganz ähnlich arbeitet Carsten Heinze mit dieser Definition von Bill Nichols, vgl. Heinze 2016, Pos. 3553 der eBook-Ausgabe.

81 PONS Wörterbuch, <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/documentum>, abgerufen am 18.9. 2017

der entscheidende Unterschied zu Fiktionalem, wo Schauspieler eine Rolle spielen) in Geschichten (dazu mehr in Teil 2), die Zuschauenden einen plausiblen, also nachvollziehbaren oder auch begründeten, somit rationalen Vorschlag vermitteln hinsichtlich möglicher Sichtweisen von gezeigten Lebensgeschichten, Situationen und Ereignissen. Der Standpunkt/die Sichtweise der Filmemacher bringt im Falle journalistischer Dokumentationen die Story in eine Form, die Vorschläge bzw. Angebote oder auch Perspektiven darstellen, auch historische Gegebenheiten und Verläufe (»world«) an Fakten orientiert zu verstehen, nicht Allegorien entwickelnd.

Da verstecken sich diverse Teufelchen in Details, wie schon die Übersetzung zeigt. Ich halte sie für angemessen auch dann, wenn nicht Kino der anvisierte Raum ist, an dem diese Angebote (nicht im Sinne von Angebot und Nachfrage, sondern Vorschlag) dargeboten werden. Zumeist wird mit Mischkalkulationen gearbeitet, die Mehrfachauswertungen, Kino einbeziehend, vorsehen – wenn nicht reine »Indie-Produktionen« für Festivalmärkte mit Renommee als Währung produziert werden.

Der Belegcharakter von Audiovisualitäten im Dokumentarischen entsteht im Rahmen eines Verständnisses von Rechtfertigung dessen, was als »Information« gilt und deren möglicher *Rückverfolgbarkeit* im Außerfilmischen. »Information« fasse ich hier vorläufig als das, was auf die propositionale Struktur »dass p« verweist, wobei »p« für einer x-beliebige Tatsache steht⁸². »Es ist der Fall, dass p« informiert über Tatsachen in der außerfilmischen Wirklichkeit mit filmischen Mitteln, greift sie heraus aus dem Produzent*innen zugänglichen Erfahrungs-, Wissens- und Erlebnishorizont⁸³ und bereitet sie für potenzielle Zuschauer auf.

Es ist der Fall, dass Elvis Presley in Tupelo geboren wurde, durch seine Fernsehauftritte Popularität gewann und seine musikalischen Fähigkeiten u.a. beim Erlauschen der Chöre in Gospelkirchen erlangte.

Dokumentarist*innen suchen so ggf. Audiovisualitäten, um eben diese Aussagen belegen zu können. Auch Nichols verweist immer wieder auf die Rolle des »proofs«. Selbst normale Straßenszenen aus dem Hamburg der 50er Jahre können belegen, dass die meisten Menschen Anzüge oder Arbeitskleidung trugen, selten jedoch Jogginghosen – und somit auch ein anderes Selbstverständnis der Menschen bekunden, in dem weder Bequemlichkeit noch Fitness im Sinne der 80er Jahre eine erhebliche Rolle spielte. Der Mitschnitt des Konzerts von Bruce Springsteen in Ost-Berlin 1988 kann informieren darüber, dass er dort tatsächlich aufgetreten ist, aber ebenso, dass das Publikum bei »Born in the USA« euphorisch mitgesungen hat. Dieses Mitsingen kann wiederum als Beleg einer Atmosphäre in der DDR vor dem Mauerfall illustrierend herangezogen werden. So belegen die Aufnahmen

82 Manche Autoren fassen unter »Information« im massenmedialen Kontext nur das, was »neu« ist. Ich verstehe den Begriff hier weiter.

83 Das kann auch schlichtes »Googeln« sein.

eine eindeutig pro-westliche Stimmung in Teilen der Bevölkerung und in Opposition zur offiziellen Auffassung der Stimmung im Lande, wie durch SED-Organen sie vermuten ließen⁸⁴.

Bildbelege sind gerade in Zeiten von Social Media in Politik immens wirksam geworden. Die insgesamt 20 rund um den G20-Gipfel in Hamburg 2017 entstandenen Dokumentarfilme und analoge, z.B. bei Youtube kursierende Audiovisualitäten, mögen das wiederum belegen. Sie bemühen sich, das in den Augen der Produzierenden autoritäre, ggf. grundrechtswidrige Verhalten von Sicherheitsorganen zu dokumentieren – eben um das Material dabei so zu arrangieren, dass es eine Gegenerzählung zu den Aussagen des damaligen Bürgermeisters Olaf Scholz formulierte. Dieser äußerte, Polizeigewalt habe es nicht gegeben⁸⁵ – eine seitdem offene Diskussion.

Materialtypen, die nicht von den Filmemachenden selbst produziert wurden, sind in Analogie zur Arbeit von Historikern u.a. als Quellen⁸⁶, in Ausnahmefällen sogar tatsächlich als Beweise vor Gericht zu verstehen. Was immer auch eine gründliche Quellenkritik nach sich ziehen sollte.

Die Nähe zu juristischen Rationalitäten der Wahrheitsfindung ist gegeben⁸⁷. Entsprechend gelten falsche Tatsachenbehauptungen auch im Falle des Dokumentarischen ggf. als justabel. Gerade diese Nähe zu dem, was »der Wahrheitsfindung dient«, das Unterwerfende und Richtende mit Belegen operierender Rationalitäten führt auf Seiten der Künste und somit auch des künstlerischen Dokumentarfilms häufig zu heftigen Widerständen⁸⁸. Letztlich belegen Dokumente aber ggf. auch die Unschuld, das fatale Wirken der Macht.

84 So habe ich das Material eingesetzt in Folge 9 der Reihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland: Schluß mit lustig« (WDR. u.a. 1999)

85 Dokumentiert z.B. in DIE ZEIT vom 14. Juli 2017, <https://www.zeit.de/gesellschaft/2017-07/olaf-scholz-g20-demonstranten-polizei-verfahren-hamburg> - aufgerufen am 7.5.2020

86 Nicht zufällig wird sehr häufig auf Bilder, die das singuläre, antisemitisch-genozidale Wirken der Nationalsozialisten belegen, in diesem Zusammenhang verwiesen – die Relevanz nicht nur, aber auch aufgrund der in Deutschland strafrechtlich zu verfolgenden Holocaustleugnung gewinnen.

87 Judith Keilbach führt dies in ihren Ausführungen zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen aus, indem sie »Zeuge« auch im juristischen Sinne versteht. Vgl. Keilbach 2003

88 Vgl. auch Hißnauer 2011, 89ff. und S. 185ff.