

Florian Mundhenke

Zwischen Dokumentar- und Spielfilm

Zur Repräsentation und
Rezeption von Hybrid-Formen



Springer VS

Zwischen Dokumentar- und Spielfilm

Florian Mundhenke

Zwischen Dokumentar- und Spielfilm

Zur Repräsentation und
Rezeption von Hybrid-Formen

Florian Mundhenke
Leipzig, Deutschland

Die vorliegende Arbeit wurde als Habilitationsschrift im Fachbereich „Sozialwissenschaften und Philosophie“ der Universität Leipzig angenommen.

ISBN 978-3-658-15602-2 ISBN 978-3-658-15603-9 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-15603-9

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

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2017

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Lektorat: Barbara Emig-Roller, Monika Mülhausen

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

*Ich widme diese Arbeit allen langjährigen Unterstützern,
Helfern, Freunden, Kollegen und anderen Weggefährten.
Es sei Dank ausgesprochen an die KollegInnen der Abteilung
für Medienwissenschaft und Medienkultur des Instituts für
Medien- und Kommunikationswissenschaft der Universität
Leipzig, vor allem Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Dr. Judith
Kretzschmar und Dr. Fernando Ramos Arenas. Darüber
hinaus möchte ich herzlich meinen Eltern danken, Freunden
(Vanessa, Jule, Eva-Lotta, Michael, Tobi, Hans in no
particular order) – und natürlich Mirjam.*

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Einführung in das Thema	1
1.2	Stand der Forschung	5
1.3	Fragestellungen, Ziele und methodische Vorüberlegungen	10
1.4	Aufbau und Inhalt der Arbeit	12
2	Generische und konventionalisierte Kontexte – Zur Systematik und Dynamik von Genres und Gattungen	15
2.1	Gattungen und Genres – eine pragmatische Differenzierung	16
2.2	Sinnebenen und Bedeutungsfelder der Genrebezeichnung	25
2.3	Konvention und Überschreitung – die Beweglichkeit filmischer Genres	30
2.4	Fazit	37
3	Stichwort Hybridisierung – Synthese und Differenzierung etablierter Formen in der Kunst	39
3.1	Stichwort Hybridisierung	39
3.2	Die Ebenen der Hybridisierung in Bezug auf mediale Erscheinungen	43
3.3	Hybridisierung fiktionaler und faktischer Gattungen als historischer Prozess in der Kunst	53
3.4	Arten von Hybridisierungsprozessen	58
3.5	Fazit	61
4	Fakt und Fiktion – Theoretische Perspektiven auf begriffliche Differenzierungsprozesse	63
4.1	Fiktivität, Fiktionalität, Narrativität – Begriffliche Annäherungen	63
4.2	Referenzialität, ästhetische Arbitrarität und Kontextoffenheit – Drei Probleme bei der Differenzierung von fiktionalen und faktionalen Diskursen im Film	71
4.2.1	Das Problem der Referenzialisierung	72
4.2.2	Das Problem der Arbitrarität der filmischen Ästhetik	76

4.2.3	Das Problem der Kontextabhängigkeit von Filmherstellung und -wahrnehmung	81
4.3	Fazit	84
5	Tendenzen der Hybridisierung filmischer Gattungen – Historie und Definitionen	87
5.1	Problemaufriss – Anfänge der Gattungstrennung (und ihrer Subversion) ...	87
5.2	Filmgeschichtliche Differenzierungsprozesse der Unterscheidung von Fakt und Fiktion in der Filmgeschichte vor 1945	94
5.3	Marksteine der Gattungshybridisierung in Theorie und Praxis seit 1945 ...	99
5.3.1	New Hollywood als Aufbruchsmoment des Spielfilms	99
5.3.2	Debatten um die Veränderung der Gattung Dokumentarfilm seit 1970	103
5.3.3	Die Rollen von Animations- und Experimentalfilm im Gattungsgefüge	108
5.4	Zwischen „Infotainment“ und Reality-TV: Fernsehen als Hybridmedium	114
5.4.1	Fernsehen als ein Motor der Hybridisierung von Fiktion und Fakt ..	114
5.4.2	Multivalente Faktoren der „Infotainisierung“ im TV-Programm des Dualen Systems	115
5.4.3	Fiktionalisierung als Teil einer Strategie, die Welt verfügbar zu machen	117
5.5	Fazit	120
6	Forschungsstand und Entwicklung einer pragmatischen Differenzierung von Lektüre-formen	121
6.1	Forschungsstand und Überblick über existierende Systematisierungsversuche	121
6.2	Doku-Drama vs Mockymentary: Ausgangspunkt eines Systematisierungsversuchs und seine Kritik	127
6.3	Lektürestrategien der Filmrezeption als Basis einer Differenzierung von Gattungshybriden	131
6.4	Die dreigliedrige Systematik von Rezeptionsweisen: ENTWEDER- ODER-Rezeption, UND-Rezeption und ODER-Rezeption	138
6.4.1	ENTWEDER-ODER: Die Inkompatibilität der Diskurse – Die lineare Erkenntnisform	138
6.4.2	UND-Modus: Zusammenschluss der Sprechweisen – Die Integration	140
6.4.3	ODER-Modus: Offenes Nachdenken über die Funktionsweisen der Diskurse – Die Reflexion	142
6.5	Fazit	144

7	Das Spektrum filmischer Gattungshybride	147
7.1	<i>Lineare</i> ENTWEDER-ODER-Rezeption	149
7.1.1	Mockumentaries	149
7.1.2	Mock-Amateurfilme	153
7.1.3	Mock-Formatfilme im Fernsehen	158
7.1.4	Snuff-/Mondo- und ‚Shockumentary‘-Filme	162
7.1.5	Neukontextualisierung von (Found-)Footage	166
7.2	Integrierende UND-Rezeption	171
7.2.1	Spielfilme mit ästhetisch-formalem Bezug auf Darstellungsweisen des Dokumentarfilms	171
7.2.2	Spielfilme mit inhaltlichem Realweltbezug / Formen des Dokumentarspiels	176
7.2.3	Doku-Dramen mit einer Hybrid-Ästhetik zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm	182
7.2.4	Dokumentarspiele im sukzessiven Programmmzusammenhang mit dokumentarischen Sendungen	189
7.2.5	Konditionale/Fiktive Dokumentationen	191
7.2.6	Das dokumentarische Re-Enactment / Der nachinszenierte Dokumentarfilm	196
7.2.7	Populäre Dokumentarfilme mit Spielfilm-Genre-Konventionen – Der assoziativ-visuelle und der körperlich-viszerale Dokumentarfilm	199
7.2.8	Dokumentarfilme als Medienkunstform	207
7.3	Offene ODER-Rezeption	210
7.3.1	Essayfilme	211
7.3.2	Filmtagebücher	216
7.3.3	Animadok – Animierte Dokumentarfilme	222
7.3.4	Comedy-Doku – Komische Dokumentarfilme	227
7.3.5	Ethno-Fiction – Indigene Spielfilme	234
7.4	Folgerungen: Die Diskurse der Hybride zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm	240
8	Kontexte und Bedingungen der Gattungshybridisierung	249
8.1	Das Kontextgefüge von Gesellschaft, Technik und Medien	249
8.1.1	Der Abschied von den großen Erzählungen	250
8.1.2	Technik und Gestaltbarkeit des Wirklichen durch Bildmanipulation und Inszenierung	252
8.1.3	Journalistische Diskurse im Umbruch – Faktoren der hybriden Medienrealität	255
8.2	Vom Rahmen der Gattungshybridisierung: Kontexte und Strategien	257
8.2.1	Rezeptions- und Wahrnehmungskontext: Paratexte und Dispositive	257

8.2.2	Gesellschaftlicher Kontext und Produktion – Guerrillastrategien ...	262
8.3	Emplotment, Diskursivierung und ‚verisimilitude‘: filmische Formen der Reduktion von weltlicher Komplexität	265
8.4	Fazit	275
9	Die Rolle des Zuschauers – Verstehen der filmischen Diskurse	277
9.1	Textverstehen als interaktive Aushandlung – Pragmatik des Medienhandelns	278
9.2	Elemente einer Aushandlung von Lesarten im Verstehenssystem von generischen Medienprodukten	284
9.3	Der Prozess des Filmverstehens und seine Folgen	296
9.4	Die Wahrnehmung von Hybridtexten	303
9.5	Fazit	311
10	Das Produkt Film: Bausteine dokumentarisierender und fiktivisierender Strategien im kontrastierenden Dialog	313
10.1	Kontexte und Wahrnehmungsfelder – Bedingungen der Lektüre	313
10.2	Figuren und Narrative	316
10.3	Ästhetik und Gestaltung	324
10.4	Pragmatik: Partizipation am Diskurs über den Text	337
10.5	Fazit	342
11	Diskursanalyse der Präsentation und Rezeption dreier zeitgenössischer Beispiele hybrider Gattungsformen – Versuch einer Anwendung der theoretischen Matrix	345
11.1	Theoretische Vorüberlegungen zur Methodik: Diskursanalyse, hermeneutische Textuntersuchung und Rezeptionsforschung	346
11.1.1	Die Diskursanalyse als ganzheitlich-systematische Methode	347
11.1.2	Das Verfahren der hermeneutischen Filmanalyse	354
11.1.3	Rezeptionsuntersuchung durch Beobachtung von Wahrnehmung und Aushandlung im Gruppenprozess	356
11.2	Auswahl des Korpus und Hypothesenbildung	358
11.3	ENTWEDER-ODER-Rezeption: <i>Kubrick, Nixon und der Mann im Mond</i> (2002, William Karel)	362
11.3.1	Kontext und Paratext: Produktion, Vermarktung und Kritikerrezeption	362
11.3.1.1	Herstellungskontext	362
11.3.1.2	Herstellungsbezogene Paratexte	365
11.3.1.3	Rezeption in Paratexten	370
11.3.2	Textimmanente Analyse	371
11.3.2.1	Struktur und Figuren	371

11.3.2.2	Ästhetische Mittel	375
11.3.2.3	Diskurs	378
11.3.3	Analyse einer modellhaften Zuschauerrezeption	383
11.3.3.1	Rezeption Gruppe A	383
11.3.3.2	Rezeption Gruppe D	387
11.3.4	Bedeutung des Fragments im Diskurs	390
11.4	UND-Rezeption: <i>Speer und Er</i> (2005, Heinrich Breloer)	392
11.4.1	Kontext und Paratext: Produktion, Vermarktung und Kritikerrezeption	392
11.4.1.1	Herstellungskontext	392
11.4.1.2	Marketing: Internet und Trailer	397
11.4.1.3	Rezeption durch Kritiker	402
11.4.2	Textimmanente Analyse	404
11.4.2.1	Struktur und Figuren	404
11.4.2.2	Ästhetische Mittel	410
11.4.2.3	Diskurs	413
11.4.3	Analyse einer modellhaften Zuschauerrezeption	416
11.4.3.1	Rezeption Gruppe B	416
11.4.3.2	Rezeption Gruppe E	419
11.4.4	Bedeutung des Fragments im Diskurs	422
11.5	ODER-Rezeption: <i>Waltz with Bashir</i> (2008, Ari Folman)	423
11.5.1	Kontext und Paratext: Produktion, Vermarktung und Kritikerrezeption	424
11.5.1.1	Herstellungskontext	424
11.5.1.2	Marketing: Poster und Trailer	427
11.5.1.3	Rezeption durch Kritiker	430
11.5.2	Textimmanente Analyse	432
11.5.2.1	Struktur und Figuren	432
11.5.2.2	Ästhetische Mittel	435
11.5.2.3	Diskurs	441
11.5.3	Analyse einer modellhaften Zuschauerrezeption	444
11.5.3.1	Rezeption Gruppe C	444
11.5.3.2	Rezeption Gruppe F	447
11.5.4	Bedeutung des Fragments im Diskurs	450
11.6	Fazit	452
12	Schlussbetrachtung	455
12.1	Ergebnisdarstellung und Zusammenfassung	455
12.2	Bilanz und Grenzen der Untersuchung	461
12.3	Ausblick	463

Bibliografie	465
Textquellen	465
Auditiv und audiovisuelle Quellen	481
Anonyme Weblinks	482
Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen	483
Register der Filme und TV-Serien	487

1.1 Einführung in das Thema

Im Alltagsdiskurs von einem Film sprechen, bedeutet immer, seinen Inhalten, seiner Ästhetik und seinem Thema Namen zu geben, um das zu verbalisieren, was das entsprechende Beispiel aus der subjektiven Perspektive im Moment der Darstellung auszeichnet. Das Sprechen über Film dient dazu, um sich seiner eigenen Seherfahrung zu vergewissern, um anderen Personen Informationen über das Werk zukommen zu lassen und damit deren Anschlusshandlungen zu kanalisieren (etwa indem sie sich das Werk ansehen oder nicht ansehen) und um das Wahrgenommene vor dem Hintergrund der eigenen und gruppenbezogenen Wertelogik einzuordnen. Zu einer solchen Einordnung können etwa vertraute Figuren (Schauspieler, Regisseure)¹ herangezogen werden, Kontexte der eigenen Wahrnehmung benannt werden (Fernsehausstrahlung, Kinorezeption) oder das Beispiel kann thematisch-pragmatisch auf Gegenstände und Probleme der Alltagsgegenwart angewendet und damit ein extrafilmischer Aussagehorizont etabliert werden. Ein Instrument dieser Einordnung und Selbsterklärung sind Schubladen, die Filme intersubjektiv kategorisierbar machen sollen. Es gehören dazu eine Reihe von Bezeichnungslogiken, die den Kontext von Filmen und Fernsehproduktionen (Hollywoodfilm, Arthouse-Film), ihre Machart (Fortsetzungsserie, Kunstinstallation) ihre Herkunft (Literaturverfilmung) oder die Urheber und Beteiligten benennen (Spielberg-Film, ein Film mit Sacha Baron Cohen).

Da diese Muster recht allgemein sind oder spezifischer Rezeptionsvoraussetzungen bedürfen, ist es für den Sprechenden von großem Vorteil, dass es eine Reihe übergreifender, bereits existierender und allseits bekannter Ordnungsgrößen gibt, die dem Gegenüber eine recht genaue Vorstellung sowohl von Thema und Inhalt als auch Machart und Ästhetik geben. Dazu gehören etwa die Filmgenres, die sich mit der industriellen Produktion Hollywoods bereits in den 1920er Jahren etabliert haben (Western, Horror, Thriller, Drama etc.), aber auch übergreifende Kategorien, die auf den Umgang mit Realität im Beispiel verweisen (wie die Gattungen Spielfilm und Dokumentarfilm) oder Bezeichnungen, die über den Rezeptionskontext bzw. die Adressaten, an die der Film gerichtet ist, Auskunft

1 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet, auch weil diese mögliche nonbinäre Formen ausklammern. Von daher meinen sämtliche Personenbezeichnungen stets alle möglichen Geschlechter.

geben (Kinderfilm, Imagefilm, pornografischer Film). Davon zu sprechen, einen Western aus Hollywood aus den 1940er Jahren gesehen zu haben oder einen Dokumentarfilm produziert von einem Fernsehsender wie arte, grenzt die Breite möglicher Themen, Darstellungsweisen und Inhalte notwendigerweise so weit ein, dass der Dialogpartner eine ungefähre Vorstellung vom Gegenstand bekommen kann, ohne Werk oder Ausschnitte (Trailer etc.) gesehen zu haben. Diese Schubladen – Genres, Gattungen oder Formate – erlauben dem Filmzuschauer, den Film zu benennen, einzuordnen und damit einen Diskurs zu eröffnen und so die kontextgeleitete Kommunikation – also das Sprechen über Film – zu betreiben, ohne die Voraussetzung der Sichtung selbst zu haben. Die Schubladen fungieren damit als Kommunikationsinstrumente, einerseits im Dialog zwischen Filmemachern (Regisseuren, Produzenten, Drehbuchautoren), die sich etwa für Genres spezialisieren oder mit den Bezeichnungen Werbung machen, und Rezipienten, die Muster und Formen erkennen, Präferenzen ausbilden und aufgrund dessen einen Film ansehen oder nicht ansehen. Diese Formen dienen andererseits aber auch der Anschlusskommunikation darüber hinaus, etwa im verbalen und textuellen Diskurs, zwischen mehreren Rezipienten oder zwischen Filmkritikern und Zuschauern, die sich für ein Werk und seine Rezeption entscheiden wollen.

Das Problem dieser Schubladen ist nun aber, dass sie einen Rahmen für das Werk bilden können, aber dabei alles andere als stabil, verbindlich und definitiv sind. Ein Film wie *Dracula* (1931, Tod Browning) ist ebenso ein Horrorfilm wie etwa *Texas Chainsaw Massacre* (1974, Tobe Hooper), obwohl beide Filme in Darstellung, Konzeption, Ästhetik und ihrer Wirkung wiederum sehr verschieden sind. Das betrifft die Gattungen noch stärker, wobei hier der zeitliche Abstand keine Rolle spielen muss: *Star Wars* (1977, George Lucas) ist genauso ein Spielfilm wie *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975, Chantal Akerman), *Earth* (2007, Mark Linfield, Alastair Fothergill) ist genauso ein Dokumentarfilm wie *Super Size Me* (2004, Morgan Spurlock) – auch diese Filme weichen sowohl von Thema wie vom vermittelten Realitätsausschnitt sehr stark voneinander ab. Genres und noch stärker Gattungen sind also unscharfe und flexible Kategorien, die von einer konstitutiven Nachträglichkeit geprägt sind (vgl. Liebrand/Steiner 2004, 24-28; Scheinplflug 2014a, 90f.): Man kann die Schubladen erst anwenden, wenn es eine Reihe von vergleichbaren Exempeln gibt. Und mit Prägung neuer Merkmale ist die einst etablierte Definition schon wieder überholt. Jedes einzelne Beispiel erweitert die Palette des Gesamtspektrums und verändert die Definitionsmöglichkeiten.

Noch komplexer wird dieses Verhältnis, wenn Filme sich einer eindeutigen Zuordnung der Gattungen entziehen. Ist nun *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927, Walther Ruttmann) ein Dokumentarfilm über einen Tag im Berlin der Weimarer Republik oder ist der Film ein künstlerisch-musikalisches Experiment, das mit dem Alltag der Zeit in der Hauptstadt kaum etwas gemein hat? Ist es legitim, in Spielszenen Adolf Hitler in privaten Momenten durch den bekannten Fernschschauspieler Tobias Moretti spielen zu lassen (wie in *Speer und Er*, 2005, Heinrich Breloer) und wenn nicht: Hatte nicht schon Robert Flaherty 1927 in *Nanook of the North* seine realen Akteure Szenen nachspielen und wiederholen lassen oder gar Momente vollständig inszeniert und fingiert? Was passiert mit dem Publikum, wenn Regisseure ihren Film fälschlicherweise als Kompilation aufgefundenen Materials bezeichnen, welches Studenten auf der Suche nach einer Hexe in einem Wald-

stück in Maryland vor ihrem Verschwinden aufgenommen haben sollen (einschließlich der Veröffentlichung von Tagebüchern, Polizeivideos und anderen Beweisen), wie in *The Blair Witch Project* (1999, Eduardo Sánchez, Daniel Myrick)? Warum werden immer mehr Spielfilme mit den technischen Mitteln und der Ästhetik von Amateur- und Dokumentarfilmen gedreht (etwa als Zusammenstellung von Material von Überwachungskameras in *Paranormal Activity*, 2007, Oren Peli, oder Reportageaufnahmen in *[rec]*, 2007, Jaume Balagueró, Paco Plaza). Warum gibt es umgekehrt in Dokumentarfilmen den Einsatz von menschlichen Stimmen für Tiere, nondiegetische Filmmusik und eine dramatische Handlung (wie in Nachzeichnung der Wanderung von Pinguinen in *La Marche de l'Empereur*, 2005, Luc Jacquet)? Da über die Mischung von Genres gerade im angloamerikanischen Raum schon recht breit publiziert worden ist, nimmt sich die vorliegende Arbeit der beiden großen Gattungen Dokumentarfilm und Spielfilm an – die eben auch die Dichotomie Fakt und Fiktion versinnbildlichen – und fragt nach den Produktionsumständen, der Machart und auch der Rezeption von hybriden Formen, die sich aus verschiedenen Gründen nicht eindeutig in Schubladen einordnen lassen. Warum gibt es diese Beispiele, die sich einer Zuordnung und Kategorisierung entziehen (wollen)? Welche Rolle spielt der Zuschauer bei der Wahrnehmung und Einordnung uneindeutiger Texte? Inwiefern ist die Änderung des kommunikativen Vertrags, der daraus resultiert, eine Herausforderung für den Zuschauer oder bedeutet gar eine Kritik an der Produktion eher verbindlicher Werke? Warum gibt es eine so große Häufung vergleichbarer Werke gerade seit den 1980er Jahren? Welche Formen haben sich in welchem Kontext (Fernseh- und Kinoproduktion) entwickelt? Welche Strategien wenden die Werke in Bezug auf Produktion (Marketing, Gestaltung) und Ästhetik sowie Thematik an und was für eine Hermeneutik wenden Rezipienten für eine Sinndeutung der Werke an? Dass diese Fragestellungen auch jenseits ihrer wissenschaftlichen Erforschung eine Rolle spielen, zeigen Beschäftigungen in Mediendiskursen wie in Boulevardzeitungen oder in Politmagazinen (etwa die Sendung „Das Lügenfernsehen“ des ARD-Magazins *Panorama* am 07.07.2011, oder der Beitrag „Was ist noch echt im deutschen TV“ in der Bild-Zeitung vom 25. August 2014, vgl. Abbildung 1.1).

Die Arbeit berührt mit der Beschäftigung dieser hybriden Formen drei benachbarte Bereiche, die allgemein in der Medienwissenschaft und speziell in der Film- und Fernsehwissenschaft in den letzten Jahren eine große Rolle gespielt haben und die hier innovativ in eine Verbindung, Berührung und Konfrontation gebracht werden sollen. Zum einen geht es darum, von Hybriden zu sprechen, also Verbindungen und Amalgamierungen von Medien (wie etwa im Stichwort der Medienkonvergenz), aber auch von Angebotsformen (Intermedialität und Transmedialität) und noch genauer von Gattungen (wie etwa das Doku-Drama als Form zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm). Mediale Hybride sind zunächst Container, die insofern von Bedeutung sind, als dass Reinformen und starre Entitäten kaum mehr vorzufinden sind. Vielmehr zeigt es sich, dass durch die Effekte des kulturellen Wandels wie Globalisierung, Flexibilisierung von Arbeit und Freizeit und Adaptierbarkeit von Beschäftigungsangeboten (Stichwort Mobilität) neue Formen geschaffen werden, die unterschiedlichen Sinndeutungen gerecht werden – von crossmedialen Angeboten im journalistischen Handeln, die ähnliche Inhalte für unterschiedliche Ausspielwege aufbereiten bis hin zu großen Koproduktionen, etwa für die Veröffentlichung ähnlicher



Abb. 1.1

Auch in anderen Medien-
diskursen spielt die Rolle
der Hybridität zwischen
Abbildung und Inszenierung
eine Rolle (Bild-Zeitung vom
25. August 2014)
© Bild-Zeitung 2014

Inhalte im Kino *und* im Fernsehen. Mediale Hybridisierung spielt dabei sowohl für die Produktion und Aufbereitung der Inhalte, ihre textuelle Gestalt auch für die Rezeption eine Rolle. Der zweite, sich daran anschließende Punkt ist die Diskussion um Genremischung und Genresynkretismen, welche schon seit den 1970er Jahren in der angloamerikanischen Filmwissenschaft aufgekommen ist (etwa in Bezug auf Bezeichnungen von aktuellen Weiterentwicklungen der klassischen Formen wie Neo Western oder Neo Noir). Zieht man den Fokus dieser Hybridisierung über Genresynkretismen noch etwas enger, kommen dann auch die Mischformen zwischen faktischen und fiktionalen Bedeutungsangeboten in den Blick, die die verschiedenen Schnittstellen zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm umfassen. Diese Form der Hybridisierung betrifft dabei sowohl die Fernsehproduktion wie aber auch Kinofilme, Kunstinstallationen oder Web-Angebote, die eine Reihe sehr unterschiedlicher, auch in der Literatur schon thematisierter Formen wie Doku-Dramen, Dokumentarspiele, Mockumentaries, Essayfilme, animierte Dokumentarfilme, Doku-Soaps oder konditionale Dokumentarfilme hervorgebracht haben. So unterschiedlich diese Formen im Einzelnen sein mögen, sie eint eine Zwitterstellung zwischen Realitätsbezug (tatsächliche Ereignisse, Alltagswirklichkeit, Faktenwissen und dessen filmische Aufarbeitung) und imaginärer Leistung des Urhebers (erfundene Figuren und Ereignisse, mögliche und denkbare Entwicklungen bzw. die Beschreibung und Fortführung dessen mit Formen der dramatischen, kontrafaktischen und/oder frei erfundenen filmischen Elaboration). Diese Ambivalenz spielt auch in den traditionellen Gattungen eine Rolle (wie etwa beim erwähnten Beispiel

von Flaherty und seiner möglichen Inszenierung), sie tritt aber bei den hybriden Werken deutlich hervor und wird zum zentralen Anliegen. Meistens werden diese Formen vor dem Hintergrund ihrer Genese und ihres Kontexts singular betrachtet (in der Analyse eines Doku-Dramas oder des Vergleichs mehrerer Doku-Dramen). Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese Formen übergreifend zu beschreiben, zu analysieren, zu systematisieren und ihre Bedeutung für Herstellung und Rezeption zu erklären. Der Ausgangspunkt der Arbeit ist also die Diskussion um mediale Hybride der aktuellen Medienkultur, wobei hier der Fokus auf Mischformen von filmischen Kategorien wie Gattungen und Genres gelegt wird mit dem besonderen Augenmerk auf jene Werke, die eine Annäherung von Realitätsbeschreibung und dessen Fingierung/Formung/Manipulation betreiben und die auf diese Weise eine Hybridstellung nicht nur einnehmen, sondern diese auch offen thematisieren und für die Sinndeutung produktiv machen.

1.2 Stand der Forschung

In den einzelnen Kapiteln wird sukzessive der Forschungsstand zum jeweiligen Bereich reflektiert.² An dieser Stelle soll nur ein grober Überblick erfolgen, der anhand der eben skizzierten Verbindungen der drei Bereiche mediale Hybridisierung, Genresynkretismen und Mischformen zwischen faktischen und fiktionalen filmischen Darstellungsformen kurz das Tableau umreißt, auf das das weitere Vorgehen der Arbeit aufbauen will.

Marshall McLuhan hat in *Understanding Media* den folgenden Satz niedergelegt: „Durch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien werden gewaltige neue Kräfte und Energien frei, ähnlich wie bei einer Kernspaltung oder der Kernfusion“ (McLuhan 1994, 84). McLuhan betrachtet hiernach eine Reihe verschiedener Hybridisierungsprozesse, in denen unterschiedliche Medien zusammentreffen, um so mehrere Sinne des Menschen ansprechen zu können (Ton und Bild im Tonfilm etwa). In McLuhans Definition sind Hybridisierungsprozesse in erster Linie Markierungen, die diese als Übergangsformen kennzeichnen, welche dann wiederum (etwa bei Etablierung des Tonfilms ab 1930) ‚unsichtbar‘ werden und nicht mehr primär im Bewusstsein stehen. Hybridisierung meint also in dieser Fassung vor allem momentane Zustände, Begegnungen, wie oben ‚Kernspaltungen‘, die bei der Medienentwicklung stattfinden können und die die essentielle Gestalt eines Mediums oder das Verhältnis der Medien zueinander auf ein neues Niveau bringen. Die Sinnesaffizierung der Medien macht es möglich, dass der Mensch beim Zusammenwirken etwa von Bild und Ton im Film oder von Bild und Haptik bei interaktiven Medien (etwa im Computerspiel) stärker involviert wird. Deshalb weisen Medien von vorne herein ein größeres Attraktionspotential auf, wenn Sie hybride Angebote machen. Diese hybriden Modalitäten werden allerdings durch die Mediennutzung normalisiert und konventiona-

2 Insbesondere sei auf das Kapitel 6. „Forschungsstand und Entwicklung einer pragmatischen Differenzierung von Lektüreformen“ verwiesen.

lisiert. Diesen Zwischenstatus, die Begegnung und Friktion in der Hybridisierung, gilt es aber theoretisch-systematisch zu erfassen.

Mit dem Aufkommen der Diskussion um Medienkonvergenz ab etwa 1995 (vgl. exemplarisch Krieb 2001, Theunert 2002) steht die Integration und Annäherung unterschiedlicher medialer Bedeutungsangebote zentral im Fokus der Forschung in der Medien- und Kommunikationswissenschaft – primär gerade auch in Bezug auf die Digitalisierung von Massenmedien und die Handlungskompetenz des Einzelnen aus medienpädagogischer Perspektive. Der Begriff der Hybridisierung taucht in dieser Debatte zunächst nicht auf. Das ändert sich aber im Laufe dieses Jahrzehnts, als sich vermehrt nicht nur Kommunikationswissenschaftler und Medienpädagogen, sondern auch Kulturwissenschaftler mit medialem Wandel beschäftigen und versuchen, diesen aus einer historisch-gesellschaftlichen Perspektive zu verorten. Bereits in den 1990er Jahren hat es unter der Leitung von Irmela Schneider ein Teilprojekt namens „Hybridkultur. Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste“ im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereichs 240 „Bildschirmmedien“ an der Universität-GH Siegen gegeben. Die Ergebnisse dieser ersten Vermessungen hat die Leiterin des Projekts in dem Band *Hybridkultur. Medien – Netze – Künste* (zus. m. Christian Thomson, 1997) zusammengestellt. Der Band versucht, vor allem die kulturellen, philosophischen und kunsthistorischen Bedingungen der Diskussion um mediale Hybride zu erfassen (Hans-Ulrich Reck schreibt über den Einfluss der Philosophie auf die Debatte, Wolfgang Welsch über Transkulturalität, Bernd Schulte über kulturelle Hybridität und die Herausgeberin zeichnet die Genese des Begriffs in Veröffentlichungen des 20. Jahrhunderts nach). Dabei kommen aber auch einzelne Medien und die oben skizzierten Übergangsprozesse in den Blick (Sabine Fabo spricht über Hybride des Digitalen, Manfred Faßler über Simulation in digitalen Medien, Margaret Morse über die Hybridisierung des Körpers in medialen Angeboten der Gegenwart und Georg Schütte über den Hybridbegriff des Infotainment). Obwohl der Band rezipiert und zitiert worden ist, hat sich um mediale Hybridisierung danach keine breite Debatte etabliert. Dennoch tauchen die beiden Grenzlinien der Medienkonvergenz im Zeitalter der Digitalisierung allgemein und die Diskussion um hybridkulturelle Einzelwerke im Speziellen innerhalb der wissenschaftlichen Debatte immer wieder auf und zeigen, dass der Begriff der Hybridisierung immer dann taugt, wenn es um das – oft explosive und herausfordernde – Entstehen eines qualitativ Neuen aus vorhandenen Formen geht. Angela Krewani fasst den Begriff übergreifend – aus Sicht der Produktion, der Texterstellung und der medialen Konvergenz – und beleuchtet diese Ebenen in *Hybride Formen: New British Cinema – Television Drama – Hypermedia* (1998) exemplarisch. In Bezug auf die Flexibilisierung von Geschlechterrollenstereotypen taucht der Begriff etwa auch in dem von Claudia Liebrand und Ines Steiner herausgegebenen Sammelband *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film* (2004) auf. Stefanie Rentsch veröffentlicht am Ende dieser Dekade ihre Dissertation *Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle* (2010) und konstatiert: Der „metaphorische Gebrauch [des Begriffsfelds ‚Hybride/Hybridität‘] ist zumeist mit einem klaren Urteil verbunden, das zwischen den extremen Polen der völligen Ablehnung und der fast euphorischen positiven Einschätzung des Hybriden schwankt“.

(Ebd., 25) Diese wertebezogene Ambivalenz fasst sie dabei äußerst positiv. Auch wenn sie ausschließt, vom 20. Jahrhundert als „Epoche des Hybriden“ zu reden, so ist doch die „irritierende Wirkung, ihr Abweichen von einer vermeintlichen Normalität“ bei den von ihr betrachteten Kunstwerken, die mit dem Begriff beschrieben werden können, von herausragender Bedeutung, es gehe um das „bis heute reizvolle[] und singuläre[] Potential, das eben in ihrer vielschichtigen Hybridität liegt“ (ebd., 28). Wie zu zeigen sein wird, ist der Begriff für die weitere Debatte immer dann fruchtbar, wenn die betrachteten Werke genau diese Neuartigkeit der Konfrontation von Elementen und die daraus resultierende Irritation (etwa in der Verwendung von Humor im Dokumentarfilm) produktiv nutzen. Insbesondere die beiden Pole der Irritation/Herausforderung und einhergehend auch Forderung nach einer eindeutigen Positionierung auf Zuschauerseite (Zustimmung /Ablehnung) einerseits und der Flüchtigkeit/Momenthaftigkeit der oft sehr singulären Werke (deren Wirkung eben im kulturellen Diskurs nicht konserviert werden kann) andererseits, lassen Hybridität als Begriff für die folgende Systematisierung sinnvoll erscheinen.

In Bezug auf die Wandelbarkeit einzelner Genres und die Vermischung verschiedener Filmgenres schreibt Peter Scheinpflug:

„Hybride, Sub-Genre, Neo-Genre und Klassiker – bei diesen Begriffen handelt es sich nicht nur um oft genutzte und selten theoretisch reflektierte Vokabeln, mit der Texte klassifiziert werden, sondern sie stehen paradigmatisch für genre-theoretische Überlegungen zu spezifischen Relationen: Relationen von Genres in Genre-Kombinationen und in Genre-Hierarchien, historische und intertextuelle Relationen sowie Relationen von Texten in Kanon- und Korpus-Debatten.“ (Scheinpflug 2014b, 35)

Will man also das Verhältnis von Genres zueinander und auch die Ausdifferenzierung einzelner Genres in Sub-Genres, Motivkreise und Zyklen (etwa der Vietnamfilm als Sonderfall des Kriegsfilms) analysieren, so spricht man notwendigerweise von Transformationen, Begegnungen und Amalgamierungen von Genres des klassischen Hollywoodkinos (darauf bezieht sich das Gros der Literatur). Es lassen sich dabei zwei Stadien der theoretischen Reflexion ausmachen, die beide mit dem Begriff der Genre-Kombination/-hybridisierung in Verbindung stehen. Zum einen ist eine Debatte in den 1980er Jahren relevant, als versucht wurde, die Essenz und die inhärenten Spezifizierungen einzelner Genres zu erfassen. Michael Walkers Aufsatz zum Filmmelodram „Melodrama and the American Cinema“ (1982) initiierte eine Debatte, die bis in die 1990er Jahre anhielt (vgl. etwa Gledhill 1987, Elsaesser 1987, Lang 1989, Neale 1993). Steve Neales integrierender Versuch einer Klärung verschiedener Sichtweisen unter der Einbeziehung historischer Entwicklungslinien, kann als Markstein der Diskussion bezeichnet werden (vgl. Neale 2000, 179-204). Er zeichnet nach, wie sich der Begriff Melodram von einer Bezeichnung für eher abenteuergeprägte zu einer Bezeichnung für eher gefühlsbetonte Stoffe gewandelt hat und so den problematischen Begriff des „womens‘ film“ verdrängt hat. Ähnlich hat Rick Altman die Entwicklung der amerikanischen Filmkomödie nachgezeichnet. Er stellt fest, dass durch die Verwendung von Prä- und Suffixen neue Formen durch das Marketing der Studios entstehen würden, die sich dann verselbständigen: Eine Variation der ‚comedy‘ ist die ‚romantic comedy‘,

die sich wiederum zur ‚romance‘ weiterentwickelte, wobei die einmal existierenden Bezeichnungen bestehen blieben. (Vgl. Altman 2006, 128-132) Die Beschäftigung mit der Weiterentwicklung und Flexibilisierung der klassischen Hollywood-Genres schon in den 1930er und 40er Jahren behandelt also die produktive Wandelbarkeit von Genres, die Altman speziell „Genre-Mixing“ nennt (Ebd., 129). Man kann sagen, dass „Genre-Hybridität [damit] für Hollywoodfilme prinzipiell konstitutiv ist.“ (Scheinflug 2014b, 36)

Die zweite Entwicklungslinie seit den 1990er Jahren beschäftigt sich dann eher mit den zeitgenössischen Genresynkretismen, etwa im Blockbuster-Kino: Ein Film wie *Avatar* (2009, James Cameron) ist auch deshalb so erfolgreich, da er Konzepte aus dem Abenteuerfilm und aus dem Märchen in einem Science-Fiction-Setting mit einer Liebesgeschichte kombiniert und damit ganz unterschiedliche Zuschauerbedürfnisse anspricht und befriedigt (vgl. ebd., 35). Teure und große Produktionen sind also oft synkretistisch, um auf dem Markt bestehen zu können. Sie greifen Muster auf (in Bezug auf *Avatar* etwa die Volkslegende um *Pocahontas*), um darauf ihren eigenen hybriden Entwurf aufzusetzen. Zugleich betrifft diese Hybridisierung aber nicht nur den Blick auf die Filmgeschichte, sondern die Theorieschreibung selbst, die sich ab 1990 allmählich von einer Beschäftigung mit Genres als Reinform wegbewegt: „Der Erfolg der Genre-Hybridität ist zu historisieren in der Abkehr von essentialistischen Genre-Theorien, da sich am Beispiel von multi-generischen Filmen besonders leicht zeigen lässt, dass Genres stetig prozessiert werden und sich nicht eindeutig abgrenzen lassen.“ (Ebd., 35f.) Hier meint also Hybridität in Abgrenzung zum „Genre-Mixing“ im Goldenen Zeitalter Hollywoods, das Entstehen von etwas Neuem aus zwei unterschiedlichen Ausgangspositionen, wie auch Scheinflug anmerkt: So „ließe sich Genre-Hybridität auf solche Genre-Kombinationen zuspitzen, in denen die Genres gleichsam fusioniert sind, indem sie sich in einer Inszenierung so sehr überlagern, dass die Inszenierung sich nicht ohne weiteres allein einem Genre zuschreiben ließe.“ (Ebd., 38) Gerade diese Fassung von Hybridität kann auch für die Untersuchung filmischer Gattungen fruchtbar gemacht werden, indem speziell das Entstehen von neuen Formen aus dem traditionellen Inventar der alten berücksichtigt wird.

Zu diesem letzten Punkt ist zu sagen, dass zur integrierenden Theoriebildung der Bedeutung der verschiedenen Hybridformen zwischen Fakt und Fiktion im Film noch kein Gesamtwerk vorgelegt worden ist. Dies mag primär damit zusammenhängen, dass auch die Forschungslandschaft eher einzelne Gattungen fokussiert (viele Theoretiker forschen entweder über den Dokumentarfilm oder über den Spielfilm). In der angloamerikanischen Filmwissenschaft hat es aber immerhin aus der Perspektive der Erforschung des Dokumentarfilms Tendenzen gegeben, den aktuellen Umbrüchen und Annäherungsprozessen Rechnung zu zollen (so etwa in Bill Nichols Monografie *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, 1999, oder in Alan Rosenthals und John Corners Sammelband *New Challenges for Documentary*, 2005). Dies gilt auch für englischsprachige Veröffentlichungen zum Fernsehen (so etwa in Richard Kilborns *Staging the Real. Factual TV Programming in the Age of Big Brother*, 2003). Neben diesen Vorstößen aus der Dokumentarfilmtheorie, sind es insbesondere die starken und distinkten neuen Formen, die ein wissenschaftliches Interesse hervorgerufen haben. Hierzu wären insbesondere die Mockumentary (also die fiktive Geschichte im ästhetischen Gewand des Dokumentarfilms)

zu nennen. Jane Roscoe und Craig Hight haben mit *Faking It! Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* (2001) eine Monografie speziell über diese Form vorgelegt. Darüber hinaus existieren noch zwei Aufsatzsammlungen: *Docufictions. Essays on the Intersection of documentary and fictional Filmmaking* (2006a), herausgegeben von Gary D. Rhodes und John Parris Springer, und der ebenfalls 2006 erschienene Band *F is for phony. Documentary and Truth's Undoing* (herausgegeben von Alexandra Juhasz und Jesse Lerner). Während sich Juhasz und Lerner eher auf den Zusammenhang von Gesellschaftskritik und sich verändernden Darstellungspraxen als Reflexion von Machtaushandlungen konzentrieren, ist der von Rhodes und Springer editierte Band offener und weist neben Fallstudien einzelner Beispiele und Figuren auch Aufsätze über Randphänomene und Parallelentwicklungen auf (z. B. zur Rolle des Fernsehens). Es zeigt sich also, dass mit der Häufung der Formen in den unterschiedlichen Kontexten (etwa die mit Handkameraästhetik arbeitenden Spielfilme, die in der Folge von *The Blair Witch Project* entstanden sind), auch die Literatur zum Thema zunimmt. Ob nun aber Monografie oder Aufsatz in einem Sammelband, so fokussieren die genannten Publikationen primär Einzelwerke oder Reihen – eine übergreifende Einordnung und Systematisierung findet nicht statt. Das ist auch nachvollziehbar, denn viele Beispiele sind im Œuvre einzelner Filmemacher oder auch als Manifestationen in der Filmgeschichte singulär geblieben. Auch wenn etwa bekannte Regisseure wie Rob Reiner, Woody Allen und Peter Jackson Mockumentaries gedreht haben, blieb es bei jeweils einem einzelnen Film dieser Form, der in Relation zum übrigen Werk (Jackson etwa als Regisseur überwiegend fantastischer Stoffe) eher eine Ausnahme darstellt. Eine übergreifende Systematisierung muss also aus einer anderen, etwa institutionen- oder filmgeschichtlichen Perspektive erfolgen, die die Arbeit anvisieren möchte.

Deutsche Veröffentlichungen zur Hybridisierung von Gattungen sind in Form einzelner Aufsätze und Kapitel in Monografien zu finden. Neben einer Auseinandersetzung mit dokumentarischen Darstellungsformen des Fernsehens hat sich Christian Hißnauer auch mit TV-eigenen Hybridformen beschäftigt (*Fernsehdokumentarismus: Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, 2011, vor allem 247-372), die Bedeutung des Doku-Dramas in der Formung aktueller Geschichtsbilder über den Holocaust – und deren zunehmende mediale Selbstbezogenheit – interessiert Tobias Ebbrecht in seiner Monografie *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: Filmische Narrationen des Holocaust* (2011). Unter Sammelveröffentlichungen sind zum einen zwei Bände der Zeitschrift *Montage/AV* einerseits zur Ausdifferenzierung des Dokumentarfilms („Lust am Dokument“ 7/2/1998) und andererseits zur „Pragmatik des Films“ (unter Berücksichtigung der Hybridformen; 11/2/2002) zu erwähnen. Hier erscheinen die Mischformen vor allem in der Perspektive ihrer Wahrnehmung und Verarbeitung auf Rezipientenseite, was wesentliche Klärungen über ihren Gebrauchszusammenhang zulässt. Eine damit verbundene Fragestellung ist diejenige nach der Referenz des Realen im filmischen Bild, die in der deutschsprachigen Dokumentarfilmdebatte immer wieder aufgetaucht ist. Dementsprechend widmet sich der in der Schriftenreihe der *Gesellschaft für Medienwissenschaft* herausgegebene Band *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien* (2009) in einer Sektion („II. Hybride“, 157-255) explizit den neuen Mischformen, hier vor allem jenen des Fernsehens, wobei Fragen nach der Wahrhaftigkeit und Authentizität an verschiedenen Fallbeispielen

diskutiert werden. Zuletzt hat das Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms in seiner Schriftenreihe mit dem Band *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen* (Hoffmann, Kilborn, Barg 2012) einen Band herausgegeben, der die unterschiedlichen Entwicklungslinien (Theorie/Praxis, Film/Fernsehen, integrierende und täuschende Formen) vergleichend zu analysieren versucht hat. Auch hier bleibt es aber bei Einzelfallbeschreibungen und Diskussionen des jeweils spezifischen Kontexts (also privates Fernsehen in Bezug auf Reality TV, öffentlich-rechtliches Geschichtsfernsehen in Bezug auf Doku-Dramen etc.).

Es soll also Aufgabe der Arbeit sein, eine Einordnung der unterschiedlichen Formen vorzunehmen; dies geschieht vor allem kontextgeleitet (Wer ist der Urheber? In welchem Rahmen werden die Werke angeboten? Wie wird Werbung gemacht und wie wird die Hybridität medienübergreifend thematisiert?) und in Bezug auf den Aspekt der Kommunikation (Wie geht der Zuschauer mit der Konfrontation und Irritation durch die Formen um? Welche Lektürewesen kann er einnehmen? Welche Rolle spielen Marketing, Kritik und Austausch mit anderen Rezipienten?). Dabei steht auch die institutionelle und historische Genese (Kinoentwicklung, Fernsehgeschichte) der audiovisuellen Ausdrucksformen im Fokus sowie die Bedeutung des kulturellen und gesellschaftlichen Feldes, das das Hervortreten der Formen ermöglicht hat.

1.3 Fragestellungen, Ziele und methodische Vorüberlegungen

Die Arbeit kann selbstverständlich nicht alle Formen und Beispiele analysieren und einordnen. Dennoch soll aber der Versuch gemacht werden, ein weites Feld zu eröffnen, das der Beteiligung unterschiedlicher Bedingungsfelder und Akteure Rechnung trägt. Folgende fünf Zielbereiche möchte die Arbeit anvisieren und darin versuchen, zentrale Fragen zu beantworten.

A Erschließung des theoretischen Feldes

- Welche theoretischen Prämissen wurden bisher in der Gattungs- und Genreforschung etabliert?
- Was sind die Bedeutungsfelder von Genrebezeichnungen und inwiefern findet ein (pseudo-)kommunikativer Austausch über diese Kategorien statt?
- Inwiefern lässt sich der Begriff der (medialen) Hybridisierung für die Erforschung von Gattungsvermischungen fruchtbar machen? Welche Motive und Eigenschaften des Begriffs sind übertragbar, welche nicht?
- Welche Diskussionen hat es über die Hybridisierung von Fakt und Fiktion in angrenzenden Disziplinen gegeben (Literaturwissenschaft, Journalistik und Publizistik, Kunstgeschichte) und wie lassen sich die Erkenntnisse für eine medienwissenschaftliche Debatte adaptieren?

B Nachzeichnung der historischen Entwicklung der Gattungshybridisierung

- Welche Entwicklungslinien einer Annäherung von Fakt und Fiktion und welche Ereignisse/Beispiele hat es seit Anbeginn der Filmgeschichte gegeben? Welche Entwicklungsstufen sind in der medialen Genese des Films im 20. Jahrhundert auszumachen?
- Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten einer Hybridisierung von Fakt und Fiktion gibt es in Bezug auf das Medium Fernsehen im Vergleich zum Film?
- Welche theoretischen Beschreibungen und Systematisierungen hat es in Bezug auf Vorläufer und Frühformen der Gattungshybridisierung gegeben?

C Systematisierung und Benennung der aktuell existierenden Hybridformen mithilfe einer Analysematrix

- Sichtung des theoretischen Feldes um die gegenwärtige Gattungshybridisierung und Vergleich der Erkenntnisse: Was sind übergreifende Prinzipien? Wie lässt sich die Debatte um filmische Texte auch auf Herstellung und Rezeption beziehen?
- Was sind dominante Lektürehaltungen, die von Zuschauern bei der Rezeption von Gattungshybriden eingenommen werden und wie unterscheiden diese sich in Bezug auf die einzelnen Formen?
- Sichtung des Feldes der Gattungshybride: Wie lassen sich bekannte Beispiele der Jahre 1970 bis 2015 in die Matrix der identifizierten Lektürewesen eingruppiieren? Ist die gebildete Matrix bei Konfrontation mit einer großen Reihe von Einzelwerken immer noch tragfähig?

D Analyse der Felder Produktion, Textgestaltung und Rezeption unter Berücksichtigung des zentralen Text-Kontext-Zusammenhangs

- Wie partizipiert das Kontextgefüge von technisch-medialer Entwicklung, Gesellschaft und Institutionen an einer Ausbildung von Hybridformen?
- Welche Rollen spielen Herstellungskontext, die Bereitstellung von Begleittexten (Paratexten) und die Dispositive der Wahrnehmung?
- Wie partizipieren Figuren und Narration einerseits und Ästhetik und Gestaltung andererseits an einer Annäherung der textuellen Gestaltungstraditionen unterschiedlicher Gattungen?
- Welche Rolle spielt der Zuschauer beim Sichten der Gattungshybride? Welche Strategien nutzt er zu einer Sinnzuschreibung und Deutung der Beispiele?
- Welche Abweichungen zwischen etablierten Prozessen des Filmverstehens gibt es bei der Rezeption von uneindeutigen, synkretistischen und unklassifizierbaren Werken?

E Beispielhafte Diskursanalyse des Text-Kontext-Zusammenhangs anhand von Beispielen

- Wie sieht die konkrete Analyse von Beispielen unterschiedlicher Lektürestrategien aus, wenn man Kontext, Text und Rezeption einbezieht? Wie funktioniert das Zusammenwirken der einzelnen Bedeutungsbereiche beim Blick auf konkrete Fälle?
- Erprobung der Diskursanalyse als Instrument: Wie wird ein Sprechen über die Realität als soziale Wirklichkeit mithilfe der Hybride in Gang gesetzt und welchen Beitrag leisten die Werke zu diesem Diskurs?

Die methodische Basis der Arbeit setzt sich aus drei Vorgehensweisen und Arbeitsschritten zusammen: Zunächst geht um eine **Erschließung des historisch-theoretischen Feldes**. Dabei muss Film- und Fernsehgeschichte anhand von Einzelwerken in den Blick genommen werden, aber auch mit ihrer theoretischen Reflexion in Verbindung gebracht werden. Es geht dabei also sowohl um eine Recherche in Film- und Fernseharchiven, als auch um eine intensive Text- und Literatuarbeit, eine Einordnung und Kritik an den Texten und nicht zuletzt eine übergreifende Systematisierung der Publikationen. Eine ähnliche Bestandsaufnahme und Übertragung wird auch in Bezug auf die Erforschung von Kontext, Rezeption und Text mithilfe der Veröffentlichungen aus angrenzenden Disziplinen geleistet, etwa aus der Zuschauerforschung (in Bezug auf das Verstehen von medialen Inhalten), der Literaturwissenschaft (in Bezug auf die Textindikatoren von faktischen und fiktionalen Stoffen), der Kommunikationsgeschichte und Gesellschaftsphilosophie (Bedingungen des medialen Wandels, Umgang mit dem Diskursfeld Fakt und Fiktion in anderen Bedeutungsbereichen wie der Zeitungswissenschaft). In einem zweiten Schritt geht es von einer eher reproduzierenden zu einer transferierenden Arbeit, in welcher mithilfe der Pragmasemiotik, die sich mit Lektürestراتيجien auf Rezipientenseite beschäftigt, eine **leserorientierte, übergreifende Analysematrix** gefunden werden soll, die die zuvor gemachten historisch-theoretischen Erkenntnisse sowie die identifizierten Einzelwerke in eine systematische Ordnung überführen soll. Zuletzt soll die eher theoretisch-systematische Arbeit in einem dritten Teil verlassen werden, um eine **konkrete Einzelfallanalyse von drei Beispielen** durchzuführen. Hierbei kommt wiederum dem Gegenstand entsprechend ein Methodenmix zur Anwendung: Neben einer Sichtung von Presse- und Marketingmaterialien, sollen die Beispiele auch mithilfe einer systematisch-hermeneutischen Filmanalyse erschlossen werden. Anschließend soll jedes Beispiel zwei Zuschauergruppen vorgeführt werden. Deren Sinndeutung wird durch Beobachtung ihrer Sichtung und Begleitung der im Anschluss stattfindenden Gruppendiskussion nachvollzogen und analysiert. Gerade hier wird sich zeigen, ob sich die theoretischen Prämissen und systematischen Erkenntnisse (auch einer Anbahnung von Rezeptionsmustern auf Produktionsseite) im realen sozialen Feld tatsächlich als tragfähig und verbindlich erweisen.

1.4 Aufbau und Inhalt der Arbeit

Nach dieser Einleitung, versucht sich **Kapitel 2** zunächst an einer **Begriffsbestimmung der in unterschiedlichen Zusammenhängen angewandten Termini Gattung und Genre** und übt sich daran, in Bezug auf die Genreforschung auch das Feld der Vermischung dieser Formen zu beschreiben, dessen Grundlagen bereits recht umfassend erforscht sind. Das Gegenstück dazu bildet **Kapitel 3**, in welchem der **Begriff der Hybridisierung** (jenseits des Bezugs auf filmische Gattungen) historisch und systematisch thematisiert wird. Dabei geht es um die Verwendung des Begriffs in den Naturwissenschaften (etwa in der Biologie) sowie um seine Renaissance in den Sozialwissenschaften, etwa in der Politikwissenschaft

und Ethnologie seit 1970 (zum Beispiel bei Homi K. Bhaba mit dem Bezug auf hybride Kulturen). Neben seinen Anwendungen in der Medientheorie (McLuhan) wird ein Augenmerk auch auf die generelle Tendenz hybrider Formen zwischen Fakt und Fiktion geworfen (etwa in Bezug auf Berichterstattungsformen der Tageszeitung). **Kapitel 4** nimmt sich nach der Begriffsbildung und -geschichte von Gattungen und nach der Thematisierung von Hybridisierungsprozessen der Kultur schließlich dem dritten oben skizzierten Bereich, der **Scheidung von Fakt und Fiktion** an, und beschreibt dessen Genese schon seit Aufkommen der Massenmedien über eine weitreichende Diskussion in der Literaturwissenschaft in den 1960er und 1970er Jahren (Käthe Hamburger, Wolfgang Iser) bis hin zu Texten der Filmwissenschaft seit 1970, in der übergreifende Prinzipien diskutiert worden sind (Referenzialisierung des Textes, seine Strukturierung und Ästhetik sowie sein Kontext).

Nach dem hinführenden ersten Teil der Arbeit, welcher die drei Kernbereiche einführend charakterisiert, geht der zweite Teil (Kapitel 5 bis 7) auf den Berührungspunkt dieser Linien ein: Die Hybridisierung filmischer Gattungen zwischen Fakt und Fiktion. Das zentrale **Kapitel 5** führt die Erträge der vorherigen Ausführungen zusammen und wirft dabei Schlaglichter auf eine **historische Genese der Mischformen** (vor und nach der Grenzlinie 1945) sowie auf die Rolle des Fernsehens, in welchem Hybridisierung (Fakt/Fiktion, Aufzeichnung/Live-Show) seit jeher ein integraler Bestandteil der Produktion von Sendungen gewesen ist. Nachdem die vorherigen Kapitel Tendenzen der historischen Entwicklung und deren Beschreibungen in Sekundärliteratur zusammengefasst haben, übt sich **Kapitel 6** an der **Entwicklung einer pragmatisch-systematischen Analysematrix** für Hybridformen zwischen Fakt und Fiktion. Der Ausgangspunkt der Diskussion um die Formen Doku-Drama und Mockumentary wird genutzt, um mithilfe der Pragmasemiotik Lektürestrategien zu beschreiben, die die zentralen Zuschauerhaltungen erfassen. Um zu zeigen, dass diese Matrix nicht nur für die eben genannten drei Formen zutreffend ist, sondern übergreifenden Charakter aufweist, wird in **Kapitel 7** das **Spektrum der filmischen Gattungshybride** überblicksartig geöffnet. Hier geht es darum, zentrale Werke insbesondere der letzten zwanzig Jahre in die Formen der Rezeption zunächst ambivalenter Angebote mit diskursiver Lösungsofferte, der parallelen Zusammenführung von diskursiven und ästhetischen Merkmalen beider Diskurse Fakt und Fiktion und der offenen, sich oft friktional reibenden Begegnung von Fakt, Fiktion und künstlerischen Ausdrucksformen einzuordnen und kurz zu beschreiben; zentrale Merkmale werden dazu angegeben und Beispiele eingeordnet.

Der dritte Teil der Arbeit, die Kapitel 8, 9 und 10, üben sich nun an einer gründlichen Beschreibung und Analyse der drei wichtigen Felder Produktion, Rezeption und Filmtext, die für die Analyse von Hybridformen unumgänglich ist. **Kapitel 8** nimmt **zunächst den Herstellungskontext** in den Blick. Neben einer Beschreibung des generellen Gefüges von Gesellschaft, Technik und Medienentwicklung, geht es auch um die Paratexte und Dispositive der Medien Film und Fernsehen, die zu einer Programmierung von Lektürestrategien benutzt werden. **Kapitel 9** nimmt dann die gegenüberliegende Seite mit der Fokussierung auf **die Rolle des Zuschauers** an. Dabei geht es generell erst einmal um die Pragmatik des Medienhandelns als interaktive Verständigung mit und durch filmische Texte, bevor der Sonderfall der Wahrnehmung von Hybridtexten nachgezeichnet wird. **Kapitel 10** schließlich

geht dann auf das Kommunikationsmittel zwischen Produktion und Rezeption, nämlich **den filmischen Text**, ein. Es beschreibt, wie die Bausteine fikionalisierender und dokumentarisierender Elemente in den Beispielen zusammenwirken, sich überkreuzen und in einen produktiven, manchmal widerspenstigen Dialog treten.

Das vorletzte **Kapitel 11** schließlich verlässt die eher theoretisch-historische Ebene und **wendet mithilfe einer durchgeführten Diskursanalyse die erarbeitete Matrix auf drei Beispiele an**. Mit der Beschreibung des Diskursfeldes Film-/Fernsehproduktion, Textgestaltung und Rezeption (unter Einbeziehung der Ergebnisse von sechs Gruppendiskussionen) wird versucht, eine umfassende Untersuchung der Produktionen *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* (2002, William Karel), *Speer und Er* (2005, Heinrich Breloer) und *Waltz with Bashir* (2008, Ari Folman) zu leisten. Eine Zusammenfassung und ein Ausblick (**Kapitel 12**) schließen die Arbeit ab.

Generische und konventionalisierte Kontexte – Zur Systematik und Dynamik von Genres und Gattungen

2

Bevor sich die Arbeit im Folgenden der Hybridisierung – also der Vermischung, Differenzierung und Integration filmischer Gattungen – widmen will, soll hier zunächst die Grundlage einer gattungs- und genrespezifischen Definition hergestellt werden, ohne dass ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhoben werden soll (vgl. dazu beispielsweise die jungen Abhandlungen von Grant 2007 im englischsprachigen und von Schweinitz 2006 und Leschke/Venus 2007 im deutschsprachigen Raum, genereller Grant 1977, Neale 1992, Altman 2006). Hier soll es weniger um einen theoretisch-hermetischen Ansatz gehen, sondern vielmehr um die Etablierung einer anwendungsorientierten Arbeitsgrundlage, auf deren Fundament die weitere Ausdifferenzierung fußen kann. Die Unterscheidung unterschiedlicher Gruppen von Filmen wird immer das Problem haben, die Individualität einzelner filmischer Werke zu ignorieren und deren offensichtliche Unterschiede zu nivellieren, wie schon ein kurzer Seitenblick auf so zwei Science-Fiction-Filme wie *Invasion of the Body Snatchers* (1951, Don Siegel) und *2001 – A Space Odyssey* (1968, Stanley Kubrick) zeigt, die sowohl von der narrativen Struktur wie von Figuren, Settings und der Intention kaum vergleichbar sind. Außerdem, wie auch verschiedentlich in der Literatur gezeigt, werden Gattungen und Genres von Filmemachern (Regisseuren, Produzenten, Autoren) einerseits und von Kritikern und Theoretikern sowie Rezipienten andererseits auch unterschiedlich verstanden. Dem soll hier Rechnung getragen werden, ist doch in dieser Arbeit insbesondere die Auffassung der Filmemacher und die damit verbundene Lesart des Publikums von Interesse – und deren Zusammenwirken in einem kommunikativen Verhältnis. In den sich nun anschließenden Ausführungen soll zunächst eine offene, aber anschauliche Differenzierung von Gattungen und Genres vorgenommen werden (2.1.), bevor danach die unterschiedlichen filmimmanenten wie kontextuellen Bedeutungsfelder dieser Beschreibung in den Blick genommen werden (2.2.) und schließlich die Dynamik und Entwicklung – als Grundlage später zu untersuchender Hybridisierungsprozesse – entwickelt werden soll (2.3.). Die im Folgenden stehenden Aussagen sind damit eher auf einer Meta-Ebene angesiedelt: Es geht nicht um die Unterscheidung und Festschreibung einzelner Sinnebenen (Elemente des Westerns, Elemente des Dokumentarfilms), sondern vielmehr um die Einkreisung eines pragmatischen Verwendungszusammenhangs von Gattungen und Genres.

2.1 Gattungen und Genres – eine pragmatische Differenzierung

Die Unterscheidung kultureller Gegenstände in Gattungen und später Genres ist so alt wie die Beschäftigung mit künstlerischen Erzeugnissen selbst, geht sie doch auf die *Poetik* von Aristoteles zurück, der bereits die wesentliche Unterscheidung anhand von Merkmalen (in die Erscheinungsweisen von Tragödie und Komödie) vorgenommen und auch die Wirkung auf ein Publikum (in der Katharsishypothese) benannt hat (vgl. in der Übertragung dessen auf filmische Genres: Grant 2007, 6). Während in angloamerikanischen Publikationen in der Regel die unterschiedlichen Genres aufgrund semantischer, narrativer und Konventionen ausbildender Merkmale unterschieden werden, wobei der Dokumentarfilm ein Genre neben Western, Science Fiction, Melodram und anderen ist, haben sich mit Blick auf die deutsche Publikationslandschaft zwei andere Differenzierungen herausentwickelt, und zwar eine hierarchische und nicht-hierarchische Beziehung der Begriffe Gattung und Genre.

Knut Hickethier (2007b, 201ff.) unterscheidet zunächst zwischen *Ceuvre* (Werk eines Autors oder Filmemachers), Format (TV-eigenes Differenzkriterium in Bezug auf vermarktete Sendeplätze), Programm (Ablauf unterschiedlicher Bausteine in einer zeitlichen Angebotsfolge, z. B. das Nachmittagsprogramm der privaten TV-Sender) sowie Gattung und Genre. Der Unterscheidung der letzten beiden Einheiten, die eine zusätzliche Grenzlinie zu den angloamerikanischen Debatten zieht, soll hier nachgefolgt werden. Hickethier sieht diese Differenzierung zwischen „einem Modus des Erzählens und Darstellens (Gattung) und einer historisch-pragmatisch entstandenen Produktgruppe (Genre), die ihre Sammelbezeichnung aus einem besonderen Verwendungszweck, einer besonderen Produktionsweise und Vermittlungsintention heraus definiert.“ (Ebd., 206f.) Dieser Unterschied zwischen semantischen und syntaktischen, historisch definierten Reihen (den Genres, die bestimmte Settings, Erzählmuster und Figuren verbinden) und den darüber liegenden großen Erzähl- und Darstellungsweisen hat Käthe Rüllicke-Weiler schon in den 1980er Jahren in Anknüpfung an die Gattungsdifferenzierung der Literaturwissenschaft (Epik, Dramatik, Lyrik) eingefordert. Sie unterscheidet dabei zwischen den vier Gattungen „Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm [sowie] Mischformen“. (Rüllicke-Weiler 1987, 21) Sie nimmt an, dass sich diese vier Ausdrucksformen sich so ausgeprägt „unterscheiden, [...] dass von unterschiedlichen Gattungen gesprochen werden muss.“ (Ebd.) Grundlegend für die Vergleichbarkeit einzelner Werke einer Gattung ist dabei wiederum „die Gesamtheit von Gegenstand, Abbild, Produktionsweise und Rezeption.“ (Ebd.) Es ist also davon auszugehen, dass sich sowohl Absichten, also vor allem Herstellung und Repräsentation, grundlegend unterscheiden, was wiederum pragmatisch auf die Rezeption der Publika zurückwirkt. So lässt sich sagen, dass im Animationsfilm eine bestimmte Herstellungsweise dominiert (das Zeichnen und Bewegbarmachen von Figuren entweder analog auf dem Zeichenbrett, als Trickfiguren oder digital im Computer), wodurch sich verschiedene Ausdrucksmuster (Disney-Film, japanischer Anime) entwickelt haben. Zugleich, dies hier nur als vorsichtige Formulierung, wird diese Gattung in der historischen Sicht auch durch ein bestimmtes Publikum wahrgenommen – in diesem Fall überwiegend im Familienverbund, da der kommerzielle Animationsfilm viele Jahre vorwiegend als Familienfilm institutionalisiert

wurde. Zentral sind jedoch die Produktionsweise und die Repräsentation, die sich in diesen Formen unterscheidet. Rüllicke-Weiler formuliert:

„Zu den konstituierenden Elementen aller vier Gattungen des Films gehört, dass ihre fotografisch oder elektronisch erzeugten bewegten Abbildungen Reproduktionen von physischen Erscheinungen bzw. Vorgängen und Handlungen sind. Die Geschehnisse zwischen Menschen, ihre Beziehung zueinander, zur Gesellschaft und zur Geschichte können – im Dokumentarfilm – direkt während der Ereignisse aufgenommen oder – im Spielfilm – für die Aufnahme arrangiert worden sein.“ (Ebd., 22)

Im Animationsfilm werden sie – so könnte man ergänzen – durch eine abstrahierende Konstruktion des Animierenden (Zeichners, Puppenkünstlers) hervorgebracht. Auch wenn sich argumentieren ließe, dass der Abbildcharakter und die Realitätsverhaftung des Dokumentarischen am Größten sei, gefolgt vom inszenierten Spielfilm und schließlich vom komplett künstlerisch entworfenen, nicht notwendigerweise realitätsabbildenden Animationsfilm, so lässt sich die Rahmung durch die künstlerische Durchdringung einerseits und den Aussagecharakter über das Reale (auch im ideellen Sinne) für alle drei Gattungen feststellen. Sie weisen sowohl alle einen „Authentiekarakter“ (ebd.), wie Rüllicke-Weiler es nennt, auf, sind also den Handlungen, Motivationen und Entwicklungen der Realität verbunden, aber sie bewerkstelligen auch eine künstlerische Formung des rein Referentiellen: „Das künstlerische Abbild zielt auf Interpretation, auf ideelle Aussage, auf Verallgemeinerung.“ (Ebd.)

Hier soll sich Rüllicke-Weilers Ausführungen zur Gattungssystematik angeschlossen werden, jedoch die Mischformen als eigenständige Gattung ausgeklammert und eine weitere Gattung, der Experimentalfilm, ergänzt werden. Die Mischformen können insofern als Übergangsphänomene oder Hybridisierungen fungieren, die vermittelnde Momente der unterschiedlichen Gattungen betonen und vorübergehend Verbindungen der sich ausschließenden Logiken herstellen, die aber als fließend und temporär angesehen werden sollten. Es gibt diese Mischformen also durchaus – damit wird sich diese Arbeit im Wesentlichen beschäftigen –, aber eine einheitliche Systematik, wie vielleicht für den Dokumentarfilm und den Spielfilm möglich, ist hier schwieriger zu erreichen – ein Vorschlag für eine solche Systematik soll weiter unten (vgl. Kapitel 5) gemacht werden.

Der Experimentalfilm, also das künstlerische Kino, welches sich vom Absoluten Film der 1920er Jahre über Experimente von Jonas Mekas und Andy Warhol in den 1960er Jahren bis hin zur Videokunst von Nam June Paik in den 1980ern und digitalen Filmkunstwerken heute zieht, wird in vielen Systematisierungen ausgeklammert, obwohl diese Gattung mittlerweile weit ausgeprägt und auch vielschichtig historisch systematisiert worden ist, vergleichbar dem Dokumentar- oder Animationsfilm (vgl. etwa schon Hein 1971, Vogel 1974). Es lassen sich auch hier unterschiedliche Unterformen, vom völlig abstrakten direkten Malen auf den Film über Found-Footage-Techniken bis zur Einbeziehung des Raums in Videoinstallationen ziehen (vgl. die dementsprechend differenzierende Systematik bei Young/Duncan 2009).

Am Ehesten lassen sich die Gattungen aufgrund ihres Repräsentationsanspruchs unterscheiden (also nicht, was sie tatsächlich abbilden, sondern was *dargestellt werden soll*). Der Dokumentarfilm beansprucht die Abbildung einer geteilten Wirklichkeit mit dem Rezipienten (entweder aktuell oder historisch vergangen), indem vermittelt wird – jenseits dessen, welche Inszenierungstechniken zur Anwendung kommen –, dass es sich um eine geteilte Lebenswirklichkeit Regisseur-Subjekt-Rezipient handelt. Der Spielfilm hingegen entwirft in aller Regel eine mögliche (also wahrscheinliche, u. U. reale Orte und Ereignisse einbeziehende), aber in dieser Handlungsausgestaltung fiktive Wirklichkeit, die sich ereignen *könnte*, aber nicht notwendigerweise ereignet *hat* oder ereignen *wird*. Im Animationsfilm wird die Handlungswirklichkeit durch den Zeichenprozess abstrahiert und damit verallgemeinert. Im Experimentalfilm wird nun der Bezug auf eine mögliche oder reale Wirklichkeit völlig zurückgenommen, ein Weltbezug muss nicht vorhanden sein, wie der abstrakte oder strukturelle Film zeigt, der nur mit Farbspielen und Mustern, die auf die Leinwand projiziert werden, arbeiten kann.

Der wesentliche Unterschied zwischen angloamerikanischer und europäischer Differenzierung ist die Streichung des Dokumentarfilms, des Animationsfilms und des Experimentalfilms aus dem Konglomerat der Genres und ihre Erhebung zu Gattungen. Die Machart und Darstellungsgewissheit, also die Repräsentationsform, wird damit zu einem wesentlichen Merkmal der Gattungen. Ein und dasselbe Thema kann mit den Ausdrucksmitteln aller vier Gattungen vermittelt werden. Die Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm scheint dennoch stärker, da in ihr die Markierung Faktenwiedergabe einerseits und Fiktionalität andererseits aufgehoben zu sein scheint; viele der populären Animationsfilme sind hingegen Spielfilme, mit erfundenen Figuren und fiktiven Handlungsentwürfen, beim Experimentalfilm stellt sich die Frage nach dem Faktengehalt als Reflexionsgegenstand oft überhaupt nicht – sie ist zumindest nicht die zentrale Frage der existierenden Systematiken, die sich eher mit der künstlerischen Praxis einzelner Formen beschäftigen (vgl. Young/Duncan 2009). Hans-Jürgen Wulff schreibt in einer grundlegenden Definition, dass im Spielfilm „eine Geschichte erzählt“ wird, dieser wird „[u]nterschieden vom Dokumentarfilm, der auf der Nichtfiktionalität des Sujets beruht. Spielfilme basieren meist auf einem Drehbuch, das den Ablauf der Geschehnisse und die Dialoge noch vor dem Dreh festlegt.“ (Wulff 2014). Herausragende Merkmale des Spielfilms sind also Figuren, erfundene Geschichten (die dennoch der Wirklichkeit verhaftet bleiben können) und eine Kausalität von Ereignissen, die Figuren, Settings und Sinnkonstruktion (als Informationswiedergabe) logisch verbinden (vgl. zur Verbindlichkeit der Spielfilmnarration Bordwell 1985). Der Dokumentarfilm hingegen ist eine „Filmform, die ausdrücklich auf der Nichtfiktionalität des Vorfilmischen besteht.“ (Wulff o. J.) Dabei, so Hans-Jürgen Wulff ist der

„Dokumentarfilmer [...] Zeuge von Handlungen, Ereignissen oder Phänomenen der Zeitgeschichte, die er mittels Film erschließt, verdeutlicht, analysiert oder rekonstruiert, wobei er als Autor z. B. im Interview je nach künstlerischem Konzept als Fragender, Gesprächspartner etc. an- oder abwesend sein kann.“ (Ebd.)

Diese vorsichtige Definition macht schon deutlich, dass die Differenzierung zwischen faktischem Wirklichkeitsbezug und fiktiver Geschichte nicht immer eindeutig erfolgen kann, sondern vielmehr aufgrund von metatextuellen Setzungen erfolgt (vgl. Eco 1999): Der Filmemacher sagt, er mache einen Dokumentarfilm. Dabei kann er aber durchaus narrative (zum Beispiel in Filmbiografien), schauspielerische (z. B. bei Re-Enactments als Nachstellung historischer Szenen) oder dramatische Techniken (etwa eigens komponierte Filmmusik) einsetzen. Auch wenn diese Trennlinie eine dünne ist, basiert sie dennoch auf einem Gebrauchszusammenhang dieser Muster, auf den sich Filmemacher (als Dokumentarfilmregisseure wie etwa Frederick Wiseman oder Klaus Wildenhahn) wie Theoretiker (wie in der Dokumentarfilmtheorietagung *Visible Evidence*) oder Zuschauer (die ein Dokumentarfilmfestival wie das *Dok Leipzig* aufsuchen oder eine Dokumentarfilmsendeplatz bei 3sat oder arte einschalten) beziehen. Die Gattungen markieren infolgedessen geteilte Wissensbestände und gemeinsame Orte von Sinnaushandlung.

Das Verhältnis von Genres zu Gattungen wird von Rüllicke-Weiler nur am Rande behandelt und auch Hickethier stellt die grundsätzlich zu unterscheidenden Begrifflichkeiten nur nebeneinander und verknüpft sie nicht explizit. Prinzipiell aber ist eine hierarchische (eine Gattung enthält mehrere Genres als Unterkategorien) und eine nicht-hierarchische Beziehung denkbar (Gattungen und Genres als überlappende, aber nicht deckungsgleiche Begriffskategorien auf gleicher Ebene) (vgl. auch Hißnauer 2011, 165ff.). Für die hierarchische Beziehung spricht vor allem die Gliederung des Spielfilms in verschiedene Bedeutungsbereiche von Genres, die unter der Großkategorie des fiktionalen Films zusammengefasst werden können (der Western, der Horrorfilm etc.). Dies wirft allerdings die Frage des Umgangs mit Beispielen auf, die nicht explizit einem Genre zugerechnet werden können. Will man nicht eine weitere problematische Kategorie aufmachen (wie die des Autorenfilms oder des Arthouse-Films, wie Bordwell jene Filme begreift, die nicht dem ‚classical style‘ der Hollywood-Erzählung unterliegen, vgl. Bordwell 1985, 205-233), dann bleiben diese einfach in einer großen Kategorie der Nicht-Genre-Filme übrig, die so unterschiedliche Erscheinungen enthalten kann wie politische Filme, Porträts verschiedener Figuren, fiktiv oder real, und thematisch motivierte Entwürfe (etwa surrealistische Filme). Eine Unterteilung in Subkategorien könnte auch für den Dokumentarfilm gelten, wie die Definition von Hans-Jürgen Wulff deutlich macht, der unter dem Signum unter anderem „Sach-, Reise-, Nachrichtenfilm, ethnographische[n] Film [und] Essayfilm“ (Wulff 2014) verbucht. So ließe sich sagen, dass jede der drei Gattungen unterschiedliche Genres als weitere Differenzierungskategorien (die vertiefte Angaben zu Merkmalen machen) in sich trägt. Dabei fällt auf, dass die Genres des Spielfilms letztlich eher inhaltlich-stofflich motiviert sind (als Ensembles von Erzählungen, Figuren etc.), während es beim Animationsfilm um Herstellungsprozesse (Puppentrick, Knettrick), beim Dokumentarfilm hingegen entweder um Anordnung der Vermittlung von Informationen (Reportage, Interviewdokumentation) oder um Gebrauchsformen (Wissenschaftsfilm, ethnographischer Film) geht. Es lässt sich die folgende grobe hierarchische Differenzierung filmischer Genres innerhalb der Gattungen, wie in Abbildung 2.1 angegeben, vornehmen.