

Simon Spiegel (Zürich)

Authentische Wunschträume Einige Überlegungen zur Utopie im nichtfiktionalen Film

Wie müsste ein filmisches Gegenstück zur klassischen Utopie aussehen? Dass ein Spielfilm in vielerlei Hinsicht ungeeignet ist für einen Gesellschaftsentwurf in der Tradition der morusschen *Utopia* (1516), ist im Grunde unbestritten. Es gibt denn auch kein Beispiel eines fiktionalen Films, der diesem Typus auch nur halbwegs nahe käme. Die Schlussfolgerung, dass positive Utopien im Film generell unmöglich sind, wäre allerdings voreilig, denn es existieren durchaus Spielarten des Mediums, in denen die klassische Tradition lebendig ist. So paradox es auf den ersten Blick auch scheinen mag – ausgerechnet im nichtfiktionalen Film findet die Utopie, die *per definitionem* von (noch) Nicht-Existierendem berichtet, einen fruchtbaren Boden.

Den grundlegenden Gedanken, dass das filmische Gegenstück zur klassischen utopischen Literatur im Dokumentarfilm zu suchen ist, habe ich bereits in meinem Beitrag zum Tagungsband der dritten GFF-Jahrestagung ausgeführt.¹ Hier soll diese These nun genauer ausgearbeitet werden. Der Fokus liegt dabei auf dem bereits angedeuteten Widerspruch, dass eine Gattung, die sich just durch die Abbildung des Realen definiert, geeignet sein soll, um die Nicht-Orte der Utopie darzustellen. Nach einer kurzen Zusammenfassung meiner bisherigen Überlegungen wird der Schwerpunkt des Artikels deshalb auf der Theorie des Dokumentarfilms liegen.

Die Utopie im Film

Ich verstehe Utopie ausdrücklich als literarische Gattung respektive als filmisches Genre. Eine Gattung, die seit der 1516 erschienenen *Utopia* von Thomas Morus erstaunlich stabil geblieben ist; zahlreiche Elemente – inhaltlicher wie formaler Art – ziehen sich als roter Faden durch die Geschichte der literarischen Utopie.² Und obwohl die positive Utopie im 20.

¹ Simon Spiegel: „Auf der Suche nach dem utopischen Film.“ In: Christiane Löttscher, Petra Schrackmann, Ingrid Tomkowiak, Aleta-Amirée von Holzen (Hg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*, Berlin: Lit 2014 [im Druck].

² Bei der Bestimmung der literarischen Utopie beziehe ich mich wesentlich auf Thomas Schölderle: *Utopia und Utopie. Thomas Morus, die Geschichte der*

Jahrhundert deutlich an Popularität verliert,³ bleibt ihr Erbe auch in jüngerer Zeit lebendig; neben Büchern wie B. F. Skinners *Walden Two* (1948) oder Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975), die dem klassischen Modell in weiten Teilen folgen, wären hier Formen wie die Dystopie oder die *critical utopia*⁴ zu nennen, welche die Utopie einer kritischen Revision unterziehen und dabei zwangsläufig immer auf diese referieren.

So unterschiedlich die Erscheinungsformen auch sein mögen, welche die Utopie in ihrer 500-jährigen Geschichte angenommen hat, tritt sie doch nie als *normale* fiktionale Literatur auf. Der erzählerische Rahmen ist meist dünn, ein echter Plot mit einem handlungstreibenden Konflikt und ausgestalteten Figuren fehlt in der Regel. Dass diese Struktur für einen Spielfilm gänzlich ungeeignet ist, wurde schon verschiedentlich festgehalten.⁵ Anders dagegen die Dystopie, die in aller Regel vom Kampf eines rebellierenden Protagonisten gegen das jeweilige Schreckensregime erzählt und damit alle Ingredienzien für einen dramatischen Handlungsverlauf von Haus aus mitbringt. Ein Blick auf die Filmgeschichte bestätigt diese Einschätzung: Während die Klassiker der dystopischen Literatur fast ausnahmslos verfilmt wurden, haben es Morus, Campanella und Konsorten bislang nicht auf die große Leinwand geschafft.

Obwohl literarische Utopien keine 'normale' erzählende Literatur sind, wäre es dennoch ein Irrtum, sie als Blaupausen für zukünftige politische Systeme zu verstehen; die wenigsten utopischen Entwürfe, begonnen bei *Utopia* selbst, sind zur konkreten Umsetzung gedacht. Ziel der Utopie ist in erster Linie die Kritik, eine Kritik, die auf eine konkrete soziale Realität zielt. Die Utopie „entwirft [...] eine ausgestaltete Alternative und erprobt

Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff. Baden-Baden: Nomos 2011. Siehe dazu Simon Spiegel: „Auf der Suche nach dem utopischen Film.“

³ Vielerorts wird der Eindruck erweckt, dass die klassische – positive – Utopie sei mit Edward Bellamys *Looking Backward: 2000–1887* (1888) und William Morris' *News from Nowhere* (1890) gewissermaßen zu ihrem Ende gekommen und entsprechende Entwürfe würden im 20. Jahrhundert generell zur Mangelware. Zumindest für die erste Hälfte des Jahrhunderts ist dieser Befund aber nicht korrekt. Auch wenn die meisten Texte heute vergessen sind, gab es selbst nach dem 1. Weltkrieg noch eine reiche Produktion utopischer Romane.

⁴ Vgl. Tom Moylan: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen 1986; Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press 2000.

⁵ Vgl. u.a. Simon Spiegel: „Bilder einer besseren Welt. Über das ambivalente Verhältnis von Utopie und Dystopie“. In: Sascha Mamczak, Wolfgang Jeschke (Hg.): *Das Science Fiction Jahr 2008*. München: Heyne 2008, S. 58–82; Simon Spiegel: „Schöne Aussichten oder: Warum die Zukunft auf jeden Fall schrecklich sein wird“, *Cinema* 53 (2008), S. 133–140; Chloé Zirnstein: *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. München: Utz 2006; André Müller: *Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen*. Berlin: LIT 2010; Heike Endter: *Ökonomische Utopien und ihre visuelle Umsetzung in Science-Fiction-Filmen*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2011.

neue Möglichkeiten des Anders-Seins“.⁶ Damit verfremdet sie die historische Realität und stellt den Status quo in Frage.⁷

Als „kritische Zeitdiagnose“⁸ zeichnet sich die Gattung somit durch einen *erhöhten Wirklichkeitsbezug* aus, bei der die entworfene Staatsordnung als „Gegenwelt“⁹ zu der als defizitär wahrgenommenen historischen Realität fungiert. Der narrative Rahmen dient dabei bloß als Vehikel: „die Intention aller Utopien [ist] auf die Verbesserung der dieseitigen [sic] Welt gerichtet.“¹⁰ Dieser erhöhte Wirklichkeitsbezug ist für die Utopie von grundlegender Bedeutung, denn sie „bezieht ihr originäres Potenzial aus dem Spannungsfeld von Realität und Fiktion“.¹¹ Die Utopie besitzt somit eine *hybride Struktur*,¹² in der sich Fiktives und Faktuales mischt, und daraus ergeben sich auch die Anknüpfungspunkte zum Dokumentarfilm. Als Beispiel, das diesem Typus weitgehend entspricht, habe ich an anderer Stelle bereits den im Internet frei erhältlichen Low-Budget-Film *Zeitgeist: Addendum* (Peter Joseph, US 2008) angeführt. Der Film, der im Web für ein großes Echo gesorgt hat, ist eine krude und tendenziell auch antisemitische Mischung unterschiedlicher Verschwörungstheorien. Folgt man seiner Argumentation, ist ein Konglomerat aus Kirche, Hochfinanz und der US-Regierung für alles Elend dieser Welt verantwortlich. Eigentliches Grundübel sind aber letztlich nicht einzelne Akteure, sondern unser auf Geld basierendes Wirtschaftssystem. Als Alternative propagiert Regisseur Peter Joseph deshalb die „Resource Based Economy“ des *Venus Project*. Hinter dem *Venus Project* wiederum, benannt nach seinem Standort in Venus, Florida, stehen der 1916 geborene Autor und Erfinder Jacque Fresco und dessen Partnerin Roxanne Meadow, die seit Jahrzehnten eine radikale gesellschaftliche Neu-Organisation propagieren.¹³

Josephs Film kommt zwar ohne narrativen Rahmen aus und versteht sich im Gegensatz zu vielen klassischen Utopien explizit als ernst gemein-

⁶ Thomas Schölderle, *Utopia und Utopie*, S. 483.

⁷ Zur Verfremdung vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Schüren: Marburg 2007, S. 197–241.

⁸ Thomas Schölderle, *Utopia und Utopie*, S. 48.

⁹ Götz Müller: *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1989.

¹⁰ Thomas Schölderle, *Utopia und Utopie*, S. 48.

¹¹ Ebd., S. 464.

¹² Vgl. Kenneth M. Roemer: *Utopian Audiences. How Readers Locate Nowhere*. Amherst: University of Massachusetts Press 2003, S. 20.

¹³ Mittlerweile hat sich das *Zeitgeist Movement*, das sich ursprünglich als aktivistischer Arm des *Venus Project* verstanden hat, von diesem getrennt. Zum *Venus Project* siehe Peter Seyferth: „Die Abschaffung der Politik als politische Utopie. Politikwissenschaftliche und fantastische Perspektiven auf das *Venus Project*.“ In: Christiane Lötscher, Petra Schrackmann, Ingrid Tomkowiak, Aleta-Amirée von Holzen (Hg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*, Berlin: Lit 2014 [im Druck].

tes, auf Umsetzung ausgerichtetes Programm,¹⁴ entspricht ansonsten aber weitgehend dem klassischen Modell: Auf die Kritik am Status quo folgt ein Gegenentwurf, der sich unter anderem durch Rationalität, Kollektivismus, Universalität, Geldlosigkeit, eine radikale Reduktion der Gesetze und in letzter Konsequenz einer Abschaffung des politischen Prozesses auszeichnet. *Zeitgeist: Addendum* wäre somit ein Beispiel für einen nicht-fiktionalen Film, der dem Typus der klassischen Utopie deutlich näher kommt als jeder mir bekannte Spielfilm. In den folgenden Überlegungen zum Verhältnis von Utopie und Dokumentarfilm soll er deshalb als Referenzpunkt und Anschauungsobjekt dienen.

Zur Theorie des Dokumentarfilms

„Every film is a documentary“ schreibt Bill Nichols¹⁵ und weist damit in bewusst zugespitzter Form auf das Grundproblem jeder Unterscheidung zwischen nichtfiktionalem und fiktionalem Film hin: Das fotografische Bild ist immer die Wiedergabe einer vorfilmischen Realität – unabhängig davon, ob diese inszeniert ist oder nicht. Zugleich konnte das filmische Bild schon immer nachträglich manipuliert werden. Historisch war die – scheinbar so evidente – Unterscheidung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film denn auch keineswegs von Anfang an gegeben. Damit der Dokumentarfilm vom Spielfilm abgegrenzt werden konnte, musste sich Letzterer erst als eigenständige Form herausbilden.¹⁶ Der Filmhistoriker Tom Gunning spricht für die Anfangsphase des Films denn auch nicht von dokumentarischen Aufnahmen, sondern von „Ansichten“ resp. „views“.¹⁷

Dass sich Dokumentarfilme im Vergleich zu Spielfilmen durch eine Form von erhöhter Authentizität, durch einen *stärkeren Wirklichkeitsbezug* auszeichnen, scheint einleuchtend und offensichtlich. Diese Beziehung theoretisch zu fassen, entpuppt aber alles andere als trivial. So ist das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit denn auch praktisch von Anfang an der Dreh- und Angelpunkt der Dokumentarfilmtheorie. Dabei steht einerseits zur Debatte, ob der Dokumentarfilm tatsächlich indexika-

¹⁴ Beide Aspekte, der narrative Rahmen und die fehlende Umsetzungsabsicht, sind für Schölderle zwar typische, aber keineswegs zwingende Eigenschaften der klassischen Utopie.

¹⁵ Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001, S. 1.

¹⁶ Vgl. Eva Hohenberger: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. In: Dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 9–33, S. 9 f.; Margrit Tröhler: „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“, *Montage/AV*, 13/2 (2004), S. 149–169.

¹⁷ Tom Gunning: „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht“. Aus dem Englischen übers. von Frank Kessler. *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 4 (1995), S. 111–121.

lisch an eine Wirklichkeit gebunden ist oder diese doch eher (mit)konstruiert resp. bedingt. Andererseits werden Unterschiede zum Spielfilm untersucht, der – wie Nichols' eingangs angeführtes Zitat nahelegt – ebenfalls die Geschehnisse vor der Kamera ‚dokumentiert‘. Auf film-analytischer Ebene schlägt sich diese Diskussion in der Frage nieder, inwieweit sich der Dokumentarfilm anhand von formalen Merkmalen im Filmtext selbst – etwa der Art der Kameraführung oder des Einsatzes von Off-Kommentar – bestimmen lässt oder ob die Gattung nicht primär von der pragmatischen Rahmung abhängt. Etwa von Vorabinformationen, dem Sendegefäß des Fernsehsenders etc.¹⁸

Der maßgeblich von Roger Odin seit den 1980er Jahren geprägte semio-pragmatische Ansatz empfiehlt sich hier als vermittelnde Position. Auch wenn längst nicht alle Theoretiker Odin vollumfänglich folgen, besteht mittlerweile doch ein gewisser Konsens, dass sich der Dokumentarfilm sinnvollerweise nur im Zusammenspiel von Filmtext und pragmatischem Kontext definieren lässt. Odin entwickelt seine Theorie des Dokumentarischen über eine Semiologie der ‚Lektüre‘, die sich aus textuellen und pragmatischen Aspekten zusammensetzt. Dabei versteht er Textproduktion als *doppelten Prozess*, der sich gleichermaßen auf Seiten der Filmemacher wie beim Rezipienten vollzieht.¹⁹ Das Publikum sieht demnach nicht einfach einen Film, sondern *produziert* diesen erneut. Die Rezeption geschieht dabei anhand verschiedener Modi – z.B. „fiktionalisierender“, „dokumentarisierender“, „privater“ Modus (die vorgeschlagenen Modi versteht Odin nicht als abschließende Klassifikation. Er selbst hat im Laufe der Jahre den Katalog möglicher Modi mehrfach erweitert). Der für unsere Zwecke relevante dokumentarisierende Modus beruht dabei auf der Konstruktion eines als „*real präsupponierten* Enunziators“, einer Instanz, „die Äußerungen hervorbringt, welche sich auf die wirkliche Welt beziehen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren“.²⁰ Mit anderen Worten: Wir verstehen einen Dokumentarfilm nicht als Fiktion, sondern als eine Aussage zur realen Welt, die dem Wahrheitsgebot unterliegt und potenziell auch überprüft werden könnte. Dass die konkreten Aussagen durchaus falsch sein können und dass Odin die Quelle dieser Aussage, den Enunziator, ebenfalls als Konstrukt des Zuschauers versteht, ändert dabei nichts daran, dass das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit eine grundsätz-

¹⁸ Vgl. Carl Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.

¹⁹ Vgl. Roger Odin, Roger: „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz“. Aus dem Französischen übers. von Barbara Heber-Schärer. *Montage/AV*, 11/2 (2002), S. 42–57.

²⁰ Roger Odin: „Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel *Notre Planète la terre* (1947)“. Aus dem Spanischen übers. von Manfred Hattendorf. Manfred Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag 1995 (1994), S. 85–96, S. 90.

lich andere ist als die des Spielfilms. Denn ein Spielfilm unterliegt *nicht* dem Wahrheitsgebot, bezieht sich nicht auf die wirkliche Welt. Im Gegensatz zum Dokumentarfilm *kann ein Spielfilm nicht lügen*, womit zum Ausdruck kommt, dass die beiden Gattungen gegenüber dem, was sie erzählen, unterschiedliche pragmatische Haltungen einnehmen resp. dass der Rezipient abhängig vom Lektüremodus unterschiedliche Zuschreibungen vornimmt.

Da der Rezipient einen Film nicht einfach *versteht*, sondern ihn erneut *produziert*, ist keineswegs gewährleistet, dass die Rezeption immer im intendierten Modus erfolgt. Vielmehr beeinflussen zahlreiche Faktoren die Wahl des Modus – filminterne Markierungen, Konventionen wie Titelsequenz und Abspanns eines Films, aber auch der Kontext der Vorführung sowie das Wissen und die Erwartungen der Zuschauer. Wenn ich das Kino mit der Absicht betrete, einen Dokumentarfilm zu schauen, werde ich im Normalfall den entsprechenden Rezeptionsmodus wählen. Schalte ich im Fernsehen dagegen auf einen laufenden Film um, ist es durchaus möglich, dass ich nicht den vom Filmemacher intendierten Lektüremodus wähle; zahlreiche Konventionen gewährleisten allerdings, dass ich in der Regel relativ bald weiß, welchen Modus der jeweilige Film intendiert.

Normalerweise macht ein Film eindeutige Lektürevorgaben, die sich auch im Filmtext identifizieren lassen, grundsätzlich muss der Rezipient diesen aber nicht folgen und kann den Film stattdessen im Modus seiner Wahl lesen – im Falle eines Spielfilms etwa als Dokument für den Schauspielstil einer gewissen Epoche oder den Stand der Effekttechnik.

Carl Plantinga sieht in dem, was er die „implicit directorial assertion of veridical representation“²¹ nennt, das definierende Moment des Dokumentarfilms. Dieser enthält demnach die implizite Behauptung, dass der Filmemacher in seinem Werk wahrheitsgetreue Aussagen mache. Damit ist weder etwas zum Status der Bilder – und Töne – gesagt, die im Einzelfall hochgradig inszeniert sein können, noch etwas dazu, ob diese „assertion“ tatsächlich wahr ist. Obwohl Plantinga Odins Bestimmung des dokumentarisierenden Modus in einigen Punkten kritisiert,²² verträgt sich sein Ansatz grundsätzlich mit jenem Odins. In beiden Fällen wird eine außertextliche Instanz vorausgesetzt resp. vom Zuschauer konstruiert, die Aussagen *über* die reale Welt macht, die potenziell auf ihren Realitätscharakter hin überprüfbar sind – jedoch nicht ‚wahr‘ sein müssen. Der Dokumentarfilm zeichnet sich somit durch eine *assertorische Haltung* („assertive stance“)²³ aus.

²¹ Carl Plantinga: „What a Documentary Is, After All“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63/2 (2005), S. 105–117, S. 111. DOI:10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x.

²² Plantinga hält vor allem Odins Bestimmung des dokumentarisierenden Modus anhand des Enunziators für problematisch; ebd., S. 116, Anm. 15.

²³ Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation*.

Versteht man Fiktionalität und Nichtfiktionalität als pragmatische Haltungen, lassen sich die Gattungen in den meisten Fällen relativ problemlos auseinanderhalten. Rückt man hingegen die *Weltenkonstruktion* der Filme respektive die imaginative Leistung der Zuschauer ins Zentrum, gestaltet sich die Unterscheidung schwieriger. Denn der ursprünglich von Etienne Souriau geprägte Begriff der *Diegese* wird zwar oft als „fiktionale Welt“ verstanden,²⁴ kann aber ebenso für den nichtfiktionalen Film fruchtbar gemacht werden, da beide Gattungen gleichermaßen über von Figuren bevölkerte erzählte Welten verfügen.²⁵ Britta Hartmann beschreibt die Aktivität der *Diegetisierung* mit Blick auf den Spielfilm als „die auf den Entwurf einer weitgehend kohärenten und in sich konsistenten erzählten Welt bezogenen imaginativen Akte des Zuschauers“²⁶ – was ebenso für die Rezeption eines Dokumentarfilms gilt. Für Odin sind die Operationen der *Diegetisierung* (die Konstruktion einer bewohnbar erscheinenden filmischen Welt) und der *Narrativierung* (die Konstruktion enunziativ-narrativer Strukturen) denn auch keineswegs dem Spielfilm vorbehalten (bei diesem müssen sie im Gegensatz zum Dokumentarfilm allerdings zwingend erfolgen).²⁷

Der Unterschied der jeweils entworfenen Welten liegt somit nicht im imaginativen Akt der Zuschauer, sondern darin, dass die Elemente einer Spielfilm-Diegese in jedem Fall „fiktiv also ‚nicht-wirklich‘“²⁸ sind. Bedient sich ein Spielfilm ‚realer Elemente‘ wie etwa historischer Figuren – in der Forschung ist in diesem Zusammenhang oft vom *Napoleon-Problem* die Rede –, werden diese realen Elemente *fiktionalisiert*.²⁹

Während sich um das *Napoleon-Problem* eine lange theoretische Diskussion angelagert hat, ist das Gegenstück, das Einbinden fiktiver – d.h. „nicht-wirklich in Bezug auf die Lebenswirklichkeit“³⁰ gerichteter – Elemente in den Dokumentarfilm, noch wenig theoretisiert. Dabei ist es alles andere als außergewöhnlich, dass Dokumentarfilme in scheinbar paradoxer Weise fiktive Elemente enthalten. Beispielsweise, wenn ein Film mögli-

²⁴ Vgl. Dominik Orth: *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren 2013, S. 81–84.

²⁵ Vgl. Margrit Tröhler: „Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm“. *Montage/AV*, 11/2 (2002), S. 9–41; Tröhler, „Filmische Authentizität“.

²⁶ Britta Hartmann: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009, S. 56.

²⁷ Vgl. Roger Odin: „La question du public. Approchesémio-pragmatique“. *Réseaux*, 18/99 (2000), S. 49–72.

²⁸ Dominik Orth: *Narrative Wirklichkeiten*, S. 65; vgl. auch Tröhler, „Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden“, S. 32.

²⁹ Dominik Orth, *Narrative Wirklichkeiten*, S. 71; vgl. auch Thomas Pavel: *Fictional Worlds*. Cambridge/London: Harvard University Press 1986; Gérard Genette: „Récitfictionnel, récitfactuel“. In: Ders. (Hg.): *Fiction et diction*. Paris: Seuil 1991, S. 65–94.

³⁰ Dominik Orth, *Narrative Wirklichkeiten*, S. 59.

che resp. zukünftige Szenarien entwirft. In *Zeitgeist: Addendum* etwa sind 3D-Animationen einer von Fresco entworfenen Zukunftsstadt zu sehen (Abb. 1 u. 2). Der Film eröffnet hier eine Handlungswelt, die nicht als Wiedergabe der faktualen Welt gelten kann, sondern erklärtermaßen als Gegenposition zu dieser fungiert.

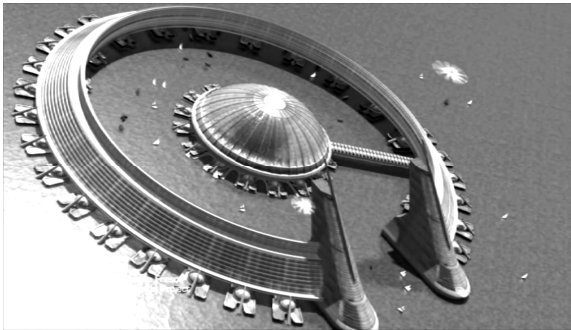
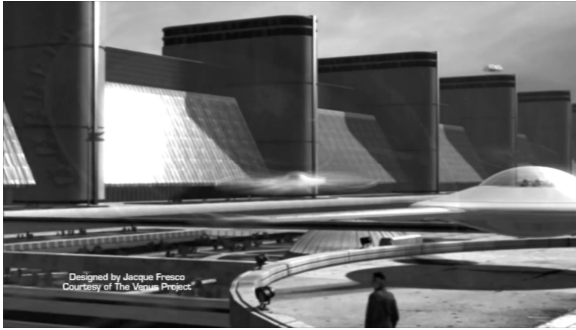


Abb. 1 und 2: Von Jacques Fresco entworfene Zukunftsstädte in *Zeitgeist: Addendum* (Peter Joseph. US 2008)³¹

Während aktuelle Elemente im Spielfilm fiktionalisiert werden, ist im Dokumentarfilm der entgegengesetzte Mechanismus am Werk. Die in Josephs Film gezeigten futuristischen Bauten und Gefährte sind zweifellos (noch) nicht real, im Kontext des Films verändern sie aber ihren Status und erscheinen nicht als völlig fiktive Elemente. Vielmehr ist die Argumentation des Films gerade darauf ausgerichtet, das Gezeigte als plausibel und wünschenswert erscheinen zu lassen. Mittels dieser Strategie verliert das Fiktive seine ursprüngliche Nicht-Wirklichkeit und erhält einen *quasi-*

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=DgyPDsxk3bo> (26.03.2014).

assertorischen Status. Diesen Vorgang, das Quasi-real-Erscheinen-lassen fiktiver Elemente, bezeichne ich als *Faktualisierung*.

Der Propagandafilm

Zeitgeist: *Addendum* ist keine nüchterne Bestandsaufnahme, sondern ein Film, der den Zuschauer überzeugen will. Er kann guten Gewissens als *Propagandafilm* bezeichnet werden. Im Folgenden werde ich kurz den Zusammenhang zwischen Dokumentar- und Propagandafilm beleuchten, bevor ich zum Schluss das Zusammenspiel von Faktualisierung und Utopie genauer untersuche.

Die Frage, ob sich Dokumentar- und Propagandafilm voneinander trennen lassen, hängt primär davon ab, wie umfassend man den Begriff ‚Propaganda‘ versteht und inwieweit er als neutrale Kategorie gehandhabt wird: Definiert man Propaganda als „geplante Versuche [...], durch Kommunikation die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen“³², fällt die Auswahl breiter aus, als wenn man sie ausschließlich als Mittel im Kampf gegen einen äußeren Feind begreift.³³ Carl Plantinga argumentiert, dass jeder nichtfiktionale Film zumindest implizit eine Position gegenüber dem Gezeigten bezieht,³⁴ womit eine diskursiv-rhetorische Nähe zur Propaganda in jedem Fall gegeben wäre. Um den Begriff nicht unnötig zu verwässern, konzentrieren sich die folgenden Ausführungen allerdings auf ein enges Verständnis von Propaganda.

Martin Loiperdinger sieht Dokumentar- und Propagandafilm auf grundsätzliche Weise miteinander verbunden, wobei er primär historisch argumentiert. Wie er betont, war der Begriff ‚Propaganda‘ keineswegs immer negativ konnotiert, seinen abwertenden Beigeschmack erhielt er erst im Zweiten Weltkrieg. Entsprechend sieht er bei der Unterscheidung von Dokumentar- und Propagandafilm oft „politische Heuchelei im Spiel“.³⁵ Loiperdinger geht sogar so weit, die „Geburt“ des eigentlichen Dokumentarfilms – im Unterschied zu den frühen „Ansichten“ – auf die erste Aufführung des britischen Propagandafilms *The Battle of the Somme* (Anonym, UK 1916) im Jahre 1916 zu datieren, eines Films, der klar propagandistisch intendiert war und zudem nachgewiesenermaßen gestellte Szenen

³² Gerhard Maletzke: „Propaganda: Eine begriffskritische Analyse“, *Publizistik* 17/2 (1972), S. 153–164, S. 157.

³³ Z.B. Elizabeth Ellsworth: „I Pledge Allegiance: The Politics of Reading and Using Educational Films“, *Curriculum Inquiry* 21/1 (1991), S. 41–64.

³⁴ Plantinga, *Rhetoric and Representation*, S. 99.

³⁵ Martin Loiperdinger: „Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg.“ In: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg: Schüren 2001, S. 71–81, S. 72).

enthält. Mit dieser polemischen Zuspitzung macht er nicht nur deutlich, dass die Vorstellung, inwieweit ein Dokumentarfilm die umgestellte Realität wiedergeben muss, historisch stark variiert, sondern auch dass sich Dokumentar- und Propagandafilm nur schwer auseinander halten lassen.

Innerhalb der Dokumentarfilmtheorie wird der Propagandafilm zwar diskutiert, bleibt aber eine Randerscheinung. So unterscheidet Nichols zwischen sechs Modi des Dokumentarischen, von denen für den Propagandafilm vor allem der „expositorische Modus“ von Belang ist.³⁶ Der expositorische Modus, als dessen prototypischer Vertreter der Regisseur John Grierson gilt, umfasst Filme, die – oft durch eine Voice-over – eine logische Argumentation aufbauen, um eine Frage „korrekt“ zu beantworten, die also darauf abzielen, die „richtige“ Position wiederzugeben. Plantinga wiederum unterscheidet zwischen drei Typen von „voices“, die sich zumindest teilweise mit Nichols' Modi decken. Was Nichols als expositorische Filme bezeichnet, entspricht weitgehend Plantingas Kategorie der „formal voice“,³⁷ d.h. Filmen mit einem hohen Grad an „epistemic authority“, die in möglichst stringenter Weise Fragen aufwerfen und abschließend zu beantworten suchen. Als Beispiel für diesen Modus führen beide Autoren u.a. die Filme der *Why-We-Fight*-Reihe an, klassische Propagandafilme, die während des Zweiten Weltkriegs im Auftrag der US-Regierung produziert wurden. Somit scheint es unbestritten, dass selbst Propagandafilme im engen Sinn als Dokumentarfilme angesehen werden können. Es spricht somit nichts dagegen, *Zeitgeist: Addendum* sowohl als Propaganda- wie auch als Dokumentarfilm zu bezeichnen.

Im Lichte der bisherigen Ausführungen kann der Propagandafilm im engeren Sinn als besonders prägnantes Beispiel für die paradoxe Strategie der Faktualisierung gelten. Einerseits handelt es sich wohl um die extremste Form einer *assertorischen Haltung*, da Propaganda ausdrücklich darauf abzielt, den Rezipienten von der Richtigkeit der eigenen Position zu überzeugen. Andererseits entwerfen viele Propagandafilme Szenarien, die auch innerhalb der Argumentation des Films noch keine Realität besitzen, sondern auf einen zukünftigen Zustand verweisen – die Vernichtung des Gegners, den Sieg der Partei, den erfolgreichen Abschluss einer Modernisierungskampagne etc. Damit spricht der Propagandafilm den bebilderten fiktiven Ereignissen einen quasi-faktualen Status zu. Der vom Film beschworene Zustand hat erklärtermaßen noch keinen Realitätscharakter, ist also (noch) fiktiv, durch die Faktualisierung erscheint er indes als Teil einer assertorischen Proposition. Diese Strategie ist auch in anderen nicht-fiktionalen Filmen zu beobachten, wird im Propagandafilm aber besonders augenfällig.

³⁶ Nichols, *Introduction*, S. 99–138.

³⁷ Carl Plantinga: *Rhetoric and Representation*, S. 110–114.

Utopie und Dokumentarfilm

Die für den Dokumentarfilm zentrale Frage nach dem Verhältnis von Film und Wirklichkeit erhält beim Verfahren der Faktualisierung zusätzliche Brisanz, denn hier verliert der als Gewährsinstanz angenommene Enunziator im Grunde seine Beglaubigungsfunktion, da sich seine Aussagen (noch) nicht überprüfen lassen. Für die filmische Utopie spitzt sich dieser Konflikt noch einmal zu, weil die entworfene Gegenwelt erklärtermaßen fiktiv ist resp. erst in der Zukunft realisiert werden kann. Aus Sicht eines Films wie *Zeitgeist: Addendum* besteht dabei die Gefahr, dass die präsentierten Szenarien nicht mehr dokumentarisch gelesen werden – was sie ja in der Tat nicht sind –, sondern als SF.³⁸ Entsprechend verwendet der Film viel Energie darauf, die Ideen des *Venus Project* als ernstzunehmende Vorschläge darzustellen.

In dieser Hinsicht liegen literarische und filmische Utopie gar nicht so weit auseinander, denn um ihre Funktion als kritisches Gegenbild zur Realität wahrnehmen zu können, ist auch die literarische Utopie darauf angewiesen, dass sie als halbwegs plausibles Szenario wahrgenommen wird. Ein zentrales Mittel, um dies zu erreichen, ist die detaillierte Beschreibung der utopischen Einrichtungen sowie die ebenfalls gattungstypischen ausführlichen Diskussionen, in denen argumentativ ‚bewiesen‘ wird, warum die jeweilige utopische Ordnung die einzig richtige ist.

Unabhängig davon, ob die Utopie tatsächlich zur Umsetzung gedacht ist oder nicht, dienen beide Verfahren dazu, die jeweils beschriebene Staatsordnung als zumindest bedenkenswerten Gegenentwurf erscheinen zu lassen. Diese für die Utopie charakteristische rhetorische Strategie ähnelt durchaus dem Prinzip der Faktualisierung. Wenn Morus im ersten Buch der *Utopia* ausführlich das zeitgenössische Justizwesen kritisiert, hat das ebenfalls assertorischen Charakter und wertet die im zweiten Teil folgende Beschreibung der Insel Utopia auf. Was hier erzählt wird, lässt sich zwar nicht überprüfen, hat aber Relevanz und Gewicht. Zweifellos ist der assertorische Charakter der literarischen Utopie weit weniger ausgeprägt als beim Dokumentarfilm, das, was ich im Falle der Utopie als erhöhten Realitätsbezug bezeichnet habe, weist aber Parallelen zur Faktualisierung im Dokumentarfilm auf.

Die für die literarische Utopie typische detaillierte Beschreibung der verschiedenen Einrichtungen ist ein Verfahren, für welches sich das visuel-

³⁸ Ich verstehe SF als ästhetisch-fiktionalen Modus, d.h. als bestimmten Typus fiktionaler Welten (vgl. Spiegel, *Konstitution*, S. 197–241). Betrachtet man die Utopie als primär fiktionale Literatur, ist spätestens ab dem 19. Jahrhundert ein Großteil der utopischen Literatur im SF-Modus angesiedelt (ebd., S. 64–69). Hebt man dagegen den Wirklichkeitsbezug der Gattung hervor, wie ich es hier getan habe, muss diese Einschätzung wohl teilweise revidiert werden. Zwar bedient sich die SF mit der Operation der *Naturalisierung* eines Verfahrens, das dem der Faktualisierung ähnelt, dass es sich bei SF um Fiktion handelt, ist aber unbestritten.

le Medium Film nur begrenzt eignet. Zwar kann ein Film z.B. via Voice-over, Talking Heads oder Schaubilder ebenfalls diskursiv-beschreibend erzählen – alle Verfahren kommen bei *Zeitgeist: Addendum* zum Einsatz –, dennoch dürfte kaum ein Film bei der Beschreibung der utopischen Ordnung an den Detailreichtum einer typischen literarischen Utopie heranreichen. Dafür kann der Film den utopischen Staat in Aktion zeigen, wie dies in *Zeitgeist: Addendum* in Ansätzen geschieht, und dabei u.a. mit dem Informationsüberfluss und der sinnlichen Qualität des fotografischen Bilds sowie der emotionalisierenden Wirkung von Musik operieren.

Der Film profitiert zusätzlich von der Evidenz des fotografischen Bildes, der an sich schon eine starke persuasive Kraft innewohnt. Die aktualisierten fiktiven Elementen zeigen dabei eine dialektische Wirkungsweise: Durch die Einbettung in einen Dokumentarfilm erhalten die nicht-realen Bilder einerseits einen quasi-assertorischen Status, umgekehrt verleihen sie aber auch der Argumentation des Films zusätzliches Gewicht. Über die utopische Ordnung wird nicht bloß geredet, sie wird auch *gezeigt*. Dass die Qualität der Animationen in *Zeitgeist: Addendum* nicht an Hollywood-Großproduktionen heranreicht, scheint mir dabei kein Nachteil. Vielmehr erinnern die gezeigten Stadtansichten dadurch mehr an Visualisierungen von Ingenieuren oder Architekten (was sie im Grunde auch sind), was ihnen zusätzliche Seriosität verleiht.³⁹ Die perfekte Qualität eines Blockbusters würde in diesem Kontext wohl eher als Fiktionalitätssignal aufgefasst.

Mit dem Dokumentar- resp. Propagandafilm eröffnet sich für die Utopieforschung ein gänzlich neues Feld. Mein Artikel hatte dabei primär zum Ziel, dieses Feld in (film-)theoretischer Hinsicht ein erstes Mal grob abzustechen, weitergehende Überlegungen zu diesem Gebiet sind nötig und willkommen. Dies gilt vor allem für das Verfahren der *Faktualisierung*. Dieses in der Filmtheorie bislang kaum diskutierte Mittel ist keineswegs nur im Kontext der Utopie von Interesse. Vielmehr kommt ihm eine zentrale Rolle im Verhältnis von Dokumentar- und Propagandafilm zu. Für die Utopie dürfte die Faktualisierung allerdings auch jenseits des Mediums Film von Bedeutung sein, denn wie ich angedeutet habe, scheint mir hier ein für die literarische Utopie zentrales Funktionsprinzip vorzuliegen, dessen Analyse es erlaubt, die hybride Gattung noch präziser zu beschreiben.

³⁹ In gewissem Sinne handelt es sich hier um eine Weiterführung der typischen Karten und Stadtpläne, welche in vielen Utopien enthalten sind.