Carolin Lano

Die Inszenierung des Verdachts –

Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries

FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

6 *Evelyn Echle*
Danse Macabre im Kino
Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie
ISBN 978-3-89821-939-6

7 *Miriam Grossmann*
Soziale Figurationen und Selbstentwürfe
Schauspieler und Figureninszenierung in Eric Rohmers *Pauline am Strand*, *Vollmondnächte* und *Das grüne Leuchten*
ISBN 978-3-89821-944-0

8 *Peter Klimczak*
40 Jahre ‚Planet der Affen'
Zeitgeist- und Reihenkompatibilität – über Erfolg und Misserfolg von Adaptionen
ISBN 978-3-89821-977-8

9 *Ingo Lehmann*
Ziellose Bewegungen und mediale Selbstauflösung
Das absurde «Genrefilm-Theater» Monte Hellmans
ISBN 978-3-89821-917-4

10 *Gerd Naumann*
Der Filmkomponist Peter Thomas
Von Edgar Wallace und Jerry Cotton zur Raumpatrouille Orion
ISBN 978-3-8382-0003-3

11 *Anja-Magali Bitter*
Die Inszenierung des Realen
Entwicklung und Perzeption des neueren französischen Dokumentarfilms
ISBN 978-3-8382-0066-8

12 *Martin Hennig*
Warum die Welt Superman nicht braucht
Die Konzeption des Superhelden und ihre Funktion für den Gesellschaftsentwurf in US-amerikanischen Filmproduktionen
ISBN 978-3-8382-0046-0

13 *Esther Lulaj*
Nimm (nicht) ab!
Zur Funktion des Telefons im Spielfilm – Von Metropolis bis Matrix
ISBN 978-3-8382-0125-2

14 *Boris Rozanski*
Das ungleiche Liebespaar in der 'Screwball Comedy'
Paarbildung und Selbstfindung von Frank Capras *It Happened One Night* bis zu Jonathan Demmes *Something Wild*
ISBN 978-3-8382-0145-0

Carolin Lano

DIE INSZENIERUNG DES VERDACHTS

Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries

ibidem-Verlag
Stuttgart

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

Coverabbildung: © Kaleido3 / PIXELIO

∞

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreien Papier
Printed on acid-free paper

ISSN: 1866-3397

ISBN-13: 978-3-8382-0214-3

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2011

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 7
   1.1 Begriffsbestimmung und Filmkorpus 10
   1.2 Entwurf eines Analyseschemas 13
   1.3 Bisheriger Forschungsstand 15

2. Der dokumentarische Film im Zeichen des Verdachts 21
   2.1 Der dokumentarische Film in der frühen Filmgeschichte 21
   2.2 Abgrenzung vom Spielfilm 25
   2.3 Das Abbildparadigma des filmischen Oberflächenrealismus 26
   2.4 Kulturtechnik vs. Technikontologie 30
   2.5 Exkurs: Die Brecht-Lukács Debatte 34
   2.6 Dokumentarfilm als Text 38
      2.6.1 Realitätsebenen des Dokumentarfilms 39
      2.6.2 Bill Nichols' Typologie rhetorischer Vermittlungsstrategien 41
      2.6.3 Problematik einer filmsemiotischen Adaption der Rhetorik 46
   2.7 Pragmatische Ansätze 50
   2.8 Zusammenfassung 53

3. Das Fernsehen als verdächtiges Medium 57
   3.1 Kultur- als Medienkritik 58
   3.2 Emanzipatorischer Medienumgang 62
   3.3 Die Problematik eines generellen Manipulationsverdachts 66
   3.4 Exkurs: WAR OF THE WORLDS 70
   3.5 Dokumentarfilm im Fernsehen 72
   3.6 Zusammenfassung 75

4. Exemplarische Analyse von TV-*mockumentaries* und ihrer Einbindung in das Programmschema von ARTE 77
4.1 Der Kultusender ARTE 77
4.2 Der mediale Kontext: Das Fernsehen als Programmmedium 80
4.2.1 Paratextuelle Markierung von CITIZEN CAM 85
4.2.2 Paratextuelle Markierung von KUBRICK, NIXON UND DER MANN IM MOND 88
4.3 KUBRICK, NIXON UND DER MANN IM MOND 91
4.3.1 Das Interview als Quelle mit Beglaubigungsfunktion 91
4.3.2 Der Umgang mit Archivmaterial 95
4.3.3 Die Anlehnung an Formen des investigativen Journalismus 100
4.3.4 Intertextuelle Bezüge 101
4.3.5 Welt- und Medienwissen 103
4.3.6 Fazit 107
4.4 CITIZEN CAM 109
4.4.1 Authentizitätseffekte der Interviewsituation 110
4.4.2 Inszenierungsaufwand 111
4.4.3 Der Reportagestil 113
4.4.4 Welt- und Medienwissen 116
4.4.5 Fazit 118
4.5 Resümee: Medien, Macht, Manipulation – *Mockumentaries*? 119

5. Schlussbetrachtung:
Mockumentaries als Strategien der medialen Selbstbespiegelung 125

6. Quellenverzeichnis 135
6.1 Selbstständige Veröffentlichungen und Herausgeberschriften 135
6.2 Unselbstständig erschienene Literatur 141
6.3 Internetquellen 149
6.4 Sonstige 149

7. Filmverzeichnis 150

1. Einleitung

Der Dokumentarfilm befindet sich scheinbar in einer zunehmend prekären Situation. Der Glaube, dass in ihm „Wirklichkeit selbstevident zur Anschauung komme“[1] hat immer wieder gewaltige Dämpfer erfahren. So scheinen etwa digitale Bildbearbeitung und -erzeugung ein Urteil über den ontologischen Status auf Basis des Sichtbaren obsolet gemacht zu haben. Dabei galt die als ontologisch aufgefasste ikonische bzw. indexikalische Zeichenqualität des Filmbildes lange als Konstituens des Dokumentarischen. Das Fehlen einer garantierten Referenz zum abgebildeten Gegenstand, die durch das fotochemische Aufzeichnungsverfahren noch gewährleistet schien, stellt digitale Medienprodukte offenbar generell unter Manipulationsverdacht. Dieser Verdacht ist sicherlich nicht immer unbegründet, allerdings gilt es zu bedenken, dass der Abgesang an die dokumentarische Glaubwürdigkeit im Zeitalter der digitalen Bildverarbeitung medienontologische Begründungen reaktiviert, die eigentlich gemeinhin als abgelegt galten. Dennoch scheint das Ansehen des Dokumentarfilms als privilegierte Darstellungsform der Wirklichkeit unter der neuen Technik zu leiden.

Erschwerend kommt hinzu, dass eine zunehmende Durchmischung von fiktionalen und dokumentarischen Formaten, vor allem im Fernsehen, stattfindet. Docusoaps und Dokudramen, gehören mittlerweile fest zum Programmrepertoire. Das Aufkommen solcher Hybridformen fordert eine beständige Reformulierung des Dokumentarfilmbegriffs. Doch nicht nur für die Theorie ergeben sich neue Herausforderungen. Das alte Garantieversprechen einer faktografischen Wirklichkeitswiedergabe steht auf dem Spiel. Angesichts der Verbreitung von Formaten, die Realität und Inszenierung mischen oder austauschen, stellt sich die Frage, wie die Zuschauer die kaum noch überschaubare Flut des angeblich wahren Lebens, das über die Bildschirme hereinbricht, noch in »echt« und »unecht« unterscheiden können.

Dabei ist der Manipulations- und Täuschungsverdacht ein Phänomen, das den Dokumentarfilm immer schon begleitet hat. Dieser Verdacht war stets Motor der praktischen und theoretischen Auseinandersetzung. In den Theorieansätzen kommt es dabei zu einer Wende von ontologischen zu pragmatischen Zugängen. Der Dokumentarfilmbegriff findet seine Ausformulierung damit nicht mehr in einer dem Film

[1] Heller, Heinz B.: *Der Dokumentarfilm als transitorisches Genre*. In: Keitz, Ursula / Hoffmann, Kay (Hgg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: Schüren 2001. S. 15.

wesensgemäßen Abbildkorrelation, sondern in der Bereitschaft des Zuschauers einem Film dokumentarischen Status zuzusprechen und diesen entsprechend zu rezipieren.

In der Praxis finden sich vermehrt reflexive Formen, welche die Konstruktion medialer Realitäten zur Anschauung bringen. Die Reflexivität scheint dabei beinahe apologetische Züge anzunehmen, schließlich verspricht sie meist die Wiederherstellung der Glaubwürdigkeit durch das Aufzeigen der Konstruiertheit von medialen Wirklichkeiten. Die Rezeption soll dabei meist in ein festgelegtes Kommunikationsziel münden. Die Spiegelung der ideologischen, ökonomischen und institutionellen Voraussetzungen der Produktion soll beim Rezipienten einen Bewusstwerdungsprozess in Gang setzen. Der Filmdokumentarist wird als Aufklärer stilisiert. Allerdings bleibt ein bitterer Beigeschmack, denn die aufklärende Praxis vollzieht sich innerhalb der Gattung, auf deren Manipulationsmechanismen aufmerksam gemacht werden soll. Dabei gilt es zu bedenken, dass dokumentarische Filme nicht im freien Raum flottieren, sondern immer an das mediale Dispositiv zurückgebunden bleiben, durch das sie distributiert werden.

Auch unintendierte Phänomene, wie Skandale um entlarvte Medienfälschungen, lassen das Vertrauen in die Integrität der Medien schwinden. Wenn Fälschungen aufgedeckt werden - so die weit verbreitete Ansicht - ergibt sich aus der desillusionierenden Einsicht in ihre Wirkstrategien eine aufklärende Funktion. Die Aufdeckung befördere eine Erkenntnis über die impliziten und expliziten Regeln des Mediensystems. Im besten Falle würden Rezipienten damit in Stand gesetzt, ihr bisheriges Vertrauen in die Glaubwürdigkeit kritisch zu reflektieren.[2]

Neben dem reflexiven Dokumentarfilm gibt es außerdem eine Reihe fiktionaler Filme, die wie Dokumentarfilme inszeniert sind. Sie wurden mit vielen Namen bedacht, wie etwa *fake*- oder *pseudo-doku*, mittlerweile scheint sich die Bezeichnung *mockumentary* durchgesetzt zu haben. Eine der bisher ausführlichsten Auseinandersetzungen mit diesem diffusen Filmbegriff liefert die Monographie FAKING IT von Jane Roscoe und Craig Hight. In der Einleitung beschreiben die Autoren das Untersuchungsfeld als „under-theorised area of media studies“[3], denn eine wissenschaftliche Auseinandersetzung käme erst in den letzten Jahren und nur sehr zögerlich zustande. Den Autoren ist darin grundsätzlich zuzustimmen, auch wenn sich mittlerweile einige

---

[2] Vgl.: Bickenbach, Matthias: *Der Fälscher als Poetologe und Medientheoretiker. Ein Entwurf im außermoralischen Sinn über Michael Borns und Tom Kummers Werkstattberichte der Fernsehwirklichkeit.* In: Gerhards, Claudia et .al. (Hg.): TV-Skandale. Konstanz:UVK 2005. S. 329 - 353.

[3] Roscoe, Jane/ Hight, Craig (ed.): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester Univ. Pr.: Manchester/New York 2001. S. VIII.

Aufsatzsammlungen - größtenteils aus den USA - des Themas angenommen haben. Was für die angloamerikanische Forschung gilt, erweist sich auch im deutschen Sprachraum als relativ unbearbeitetes Gebiet. Spektakuläre Fälschungsskandale hingegen, haben eine Reihe von Publikationen zum Thema »Fälschungen in den Medien« angeregt.[4]

Fälschungen kommen in allen Medien vor, was den Überblick zusätzlich zu erschweren scheint. *Mockumentaries* unterscheiden sich von anderen Medienfälschungen, da sie sich selbst stets als Täuschungen denunzieren. Mit den allgemeinen Medienfälschungen haben sie jedoch gemeinsam, dass die medientheoretische Beschäftigung mit ihnen häufig auf die Benennung einer eindeutigen Funktion hinausläuft: Dadurch, dass *mockumentaries* die Authentisierungsstrategien des Dokumentarfilms nachahmen und ihre Scheinobjektivität durch Illusionsbruch verdeutlichen, so die Annahme, könne man auch ihnen das Potential aufklärerischer Qualitäten zusprechen.[5]

Statt auf die Einlösung eines Rezeptionserfolgs im Sinne einer kalkulierbaren Aktivierung der Zuschauer, soll im Folgenden zunächst nach einem Traditionszusammenhang in der Theoriegeschichte geforscht werden, der sich in der Auseinandersetzung mit *mockumentaries* niederschlägt. Die Konzepte lassen sich wiederum unterschiedlichen geistes- und kulturgeschichtlichen Paradigmen zuordnen, die ihrerseits verschiedene Herangehensweisen und Gegenstände der Auseinandersetzung implementieren. Reflexivität wurde vermehrt in den 1970er Jahren als subversives Instrument zur Aufdeckung verborgener Machtstrukturen, von Ungerechtigkeiten und Unterdrückung, mit dem Film in Verbindung gebracht. Hintergrund dieses Verständnisses war u.a. eine Anwendung Brecht'scher Ideen auf den Film.

Um die Untersuchung sinnvoll einzugrenzen, werden nur *mockumentaries* betrachtet, die für das Fernsehen konzipiert und dort ausgestrahlt wurden. Nicht nur, dass das Fernsehen den größten Absatzmarkt für dokumentarische Filme bietet, im Kontext der Kultur- als Medienkritik steht es häufig im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Der Dokumentarfilm im Fernsehen gerät in doppelter Hinsicht auf den Prüf-

---

[4] Vgl. neben Bickenbach, 2005.: Schreitmüller, Andreas: Alle Bilder lügen. Foto – Film – Fernsehen – Fälschung. Konstanz: UVK 2005. / Doll, Martin: »Dokumente«, die ins Nichts verweisen? TV-Fälschungen als Indikatoren der Modi journalistischer Wahrheitsproduktion. In: Segeberg, Haro (Hg.): Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Marburg. Schüren. 2009. / Gerhards, Claudia: Die Realität des Fernsehfakes. Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten. In: Gerhards, Claudia et. al. (Hgg.): TV-Skandale. Konstanz: UVK 2005. S. 281 - 297. u.a.

[5] Vgl. ebd. S. 184.

stand. Hier würde dann auch die Korrekturfunktion von *mockumentaries* einsetzen, die dem Medium, das sonst transparent zu sein scheint, den Spiegel vorhält und auf die realitätskonstruierenden Strategien hinweist. Damit würden sie einen wertvollen Beitrag leisten zu einem emanzipatorischen Gebrauch des Mediums.

Im analytischen Teil der vorliegenden Studie wird der Zugang über die exemplarische und vergleichende Analyse zweier *TV-mockumentaries* gewählt, die auf dem europäischen Kulturkanal ARTE ausgestrahlt wurden. Dabei soll die senderinterne Ankündigung der Filme, als paratextuelle Rahmung, besondere Berücksichtigung finden. Zu den Paratexten von Film und Fernsehen erschienen jüngst einige Forschungsbeiträge[6], auf die sich die nachstehenden Ausführungen berufen.

Ziel ist es, das Auftreten dieser Formen im Zusammenhang mit bestimmten kontextuellen Faktoren, wie Sendeschema und Zuschauererwartung, zu rekonstruieren und somit einen Beitrag zu einer systematischeren Betrachtung zu liefern. Anschließend soll in dieser erweiterten Perspektive erneut nach den Funktionen von *mockumentaries* gefragt werden.

1.1 Begriffsbestimmung und Filmkorpus

Häufig wird schon eine verwackelte Handkamera als Indiz einer Vereinnahmung dokumentarischer Strategien im fiktionalen Film gewertet. Die ersten *Dogma*-Filme versuchten durch eine behauptete Stilaskese mehr Nähe zur Wirklichkeit herzustellen. Sie erweiterten damit das Formenrepertoire realistischer Filme. Die Vertreter der dänischen *Dogma* Bewegung waren dabei sicherlich nicht die ersten, die sich dieses Realitätseffekts bedienten und auch über ihr Schaffen hinaus gibt es vergleichbare Stilproben.

Ein besonders hervorstechender Vertreter ist der amerikanische Horrorfilm BLAIR WITCH PROJECT (Daniel Myrick/ Eduardo Sánchez, 1999). Er beginnt mit der Schrifteinblendung: „In October of 1994, three student filmmakers disappeared in the woods near Burkittsville, Maryland, while shooting a documentary... A year

[6] Kreimeier, Klaus / Stanitzek, Georg: Paratetxte in Literatur, Film, Fernsehen. Akademie Verlag: Berlin 2004. / Böhnke, Alexander: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. Transcript: Bielefeld 2007. / Nitsche, Lutz: Hitchock – Greenaway – Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos. Metzler: Stuttgart/Weimar 2002.

later, their footage was found.“ BLAIR WITCH PROJECT sei eine Zusammenstellung dieser wiedergefundenen Filmaufnahmen. Die drei Studenten machen sich zunächst mit dem Vorhaben auf den Weg, einen Dokumentarfilm über eine Hexenlegende zu drehen. Während der Dreharbeiten verirren sie sich im Wald. Nach einer Reihe mysteriöser Zwischenfälle wird die Existenz eines hexenhaften Wesens zunehmend wahrscheinlicher. Als die Filmaufnahmen schließlich abrupt abbrechen, wird der Zuschauer darüber im Unklaren gelassen, was mit den drei Studenten geschah. Um den Bekanntheitsgrad des Films vor seiner Distribution zu steigern, wurden im Internet gezielt Diskussionen um die Echtheit des Materials lanciert.[7] Doch spätestens nachdem der Film in den Kinos angelaufen war, bestand über seinen fiktionalen Status kein Zweifel mehr.

Ein ähnlicher Fall ist der Spielfilm MAN BITES DOG (Rémy Belvaux, 1992). Hier begleitet ein Reportageteam den Serienmörder Ben in seinem Alltag. Auch in diesem Film sind die Bilder meist verwackelt und in schwarz-weiß gehalten. Das Filmteam lässt sich zunehmend auf die perfide Weltsicht des Killers ein, wird schließlich zu Komplizen und Mittätern seiner Gewaltakte und muss teilweise mit dem Leben dafür bezahlen. Beide Filme werden häufig als *Pseudo*-Dokumentarfilme beschrieben. Während in BLAIR WITCH PROJECT über die Anwendung des Stils eine spannende Erzähldramaturgie geschaffen werden soll, wurde MAN BITES DOG häufig als Kritik an grenzenlosem Sensationsjournalismus verstanden. Beiden Filmen ist jedoch gemeinsam, dass sie vorgeben, Aufnahmen zu präsentieren, die das Rohmaterial zu Dokumentarfilmprojekten liefern sollten. Dieser Unterschied zwischen Dokumentarfilm und dokumentarischem Material ist von zentraler Bedeutung für eine sinnvolle Einschränkung des Begriffs *mockumentary.* Im Verständnis, das den nachstehenden Ausführungen zugrunde liegt, sind *mockumentaries* fingierte Dokumentarfilme, auf deren fiktionalen Status durch interne oder externe Markierungen hingewiesen wird. Damit wird das weite Feld fiktionaler Filme, die sich dokumentarischer Elemente bedienen, vom Untersuchungsgegenstand abgegrenzt. Entscheidend ist somit nicht die Inszenierung einer intradiegetisch agierenden Kamera - im Gegensatz zum oftmals extradiegetisch bleibenden Kamerablick des Spielfilms. Ausschlaggebend ist, dass die Zuschauer den Eindruck gewinnen, ihnen werde ein »fertiger« Dokumentarfilm präsentiert.

[7] Auf der Homepage zum Film werden Fotos der verrosteten Filmdosen ausgestellt, die angeblich gefunden wurden. Vgl. http://www.blairwitch.com/legacy.html 27.10.2009.

Eine weitere Sonderform der Adaption dokumentarischer Gestaltungsweisen wurde von Hißnauer mit dem Begriff der „fiktiven Dokumentation“ bedacht. Er bezeichnet damit Filme, die ein dokumentarisch gestaltetes Konditional im Hinblick auf zukünftige Entwicklungen oder hypothetische Ereignisse in Vergangenheit und Gegenwart entwerfen. Als Beispiel nennt er u.a. den dreiteiligen Film 2030 - AUFSTAND DER ALTEN (2007, Jörg Lühdorff), der vom ZDF ausgestrahlt wurde. Der Film entwirft ein Zukunftsszenario, das angeblich die Folgen des demographischen Wandels in Deutschland im Jahr 2030 realitätsnah prognostiziert und sich dabei als investigativer Dokumentarfilm ausgibt. Bei den „fiktiven Dokumentationen soll „die Adaption dokumentarischer Stilmittel“ laut Hißnauer, „auf die faktische Basis verweisen, die den fiktiven Ereignissen zugrunde liegt“. [8] Die „fiktiven Dokumentationen“ heben laut Hißnauer eine „aufklärerisch-politische Intention“, denn über die „Popularisierung von Wissen“ würden sie gleichzeitig viele Zuschauer erreichen und gesellschaftliche Debatten anregen.[9] Der fiktionale Status dieser Filme wird meist durch paratextuelle Markierungen oder Hinweise im Film evident. Hißnauer bemerkt zu Recht, dass die Kategorisierung von Roscoe und Hight diese Art von Filmen nicht erfasst. Sie als *mockumentaries* zu deklarieren, scheint jedoch zunächst sinnvoll. Auch hier müsste m.E. jedoch die Frage nach den Funktionen jenseits einer Reflexivität der dokumentarischen Form und jenseits einer vorschnellen Unterstellung bestimmter Intentionen gestellt werden.

Das Kompositum *mockumentary* beinhaltet das engl. Verb *(to) mock,* was sowohl fälschen, nachahmen als auch verspotten heißen kann.[10] Der Begriff impliziert dabei immer schon eine Funktionszuschreibung, die oft als selbstverständlich vorausgesetzt wird: *Mockumentaries* verspotten durch die Nachahmung bestimmter Darstellungsmodi dokumentarischer Filme die Gattung und ihren persuasiven Wirkungsanspruch. Gegenüber der Wortschöpfung *fake-docu* ist der Begriff *mockumentary* deswegen zu bevorzugen, weil *fake* im Sinne einer Fälschung nicht notwendig impliziert, dass es sich um die Nachahmung eines Vorbilds handelt, die als solche erkennbar gemacht wird. Das Spezifische an *mockumentaries* liegt aber

---

[8] vgl.: Hißnauer, Christian: *MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen*. In: Medienwissenschaft. Rezensionen/Reviews. Hrsg. von Jürgen Felix, Heinz-B. Heller, Karl Prümm, Karl Riha. Marburg, Heft 1/2010. S. 26.

[9] vgl.: ebd. S. 25.

[10] Vgl.: Simpson, J.A. / Weiner, E.S.C. (ed.): The Oxford English Dictionary. 2. Aufl. Bd. 9. Oxford: Charendon Press 1989. S. 935.

darin, dass sie ihren Status als Nachahmung dokumentarischer Darstellungspraxen immer zu erkennen geben. Abgesehen davon scheinen sich die Begriffe *mockumentary* bzw. *mock-documentary* mittlerweile im Sprachgebrauch durchgesetzt zu haben. Der Begriff soll hier beibehalten werden, jedoch ohne im Voraus eine Funktionszuschreibung zu leisten. Um den hier vertretenen Ansatz deutlich von den Begriffsimplikationen bei Roscoe und Hight abzugrenzen, wird im Folgenden die Kurzform *mockumentary* verwendet.

1.2 Entwurf eines Analyseschemas

Ein Analyseschema müsste nach verschiedenen Kriterien fragen, welche die Glaubwürdigkeit, im Sinne diskursiv ausgehandelter Darstellungszusammenhänge, prägen. Zu untersuchen wäre dann, wie sich die *mockumentaries* zu den Ebenen verhalten, die Glaubwürdigkeit erzeugen.

Berücksichtigt werden muss dabei zunächst das Mediendispositiv,[11] in dem *mockumentaries* erscheinen. Demnach gilt es zu berücksichtigen, ob ein Film im Kino, Fernsehen, Internet oder auf DVD veröffentlicht wird. Das Dispositiv ist ein wichtiger Faktor für die paratextuelle Rahmung. Als Programmmedium bietet das Fernsehen andere Strukturen als die DVD. Dabei findet sich ein Hinweis auf den fiktionalen Status von *mockumentaries* häufig schon in den Programmankündigungen. Auch die institutionelle Rahmung verdient dabei besondere Beachtung. Beim Fernsehen wäre dies die Sendeanstalt bzw. der Sender und eventuell die Redaktion, die für die Verbreitung verantwortlich gemacht werden kann.

Des Weiteren, und eng damit verknüpft, muss die Art des dokumentarischen Repräsentationsmodus als wichtiges Kriterium zählen. Ob künstlerisch ambitionierter Autorendokumentarfilm oder journalistische Fernsehreportage - es verbinden sich unterschiedliche Ansprüche bzw. Erwartungshaltungen mit dem Modus des dokumentarischen Arbeitens.

Außerdem unterscheiden sich die *mockumentaries* nach dem Grad ihrer internen Markierung. In komödiantischen Filmen wird die Übernahme dokumentari-

[11] Der Begriff wird hier in Anlehnung an Hickethier verwendet. Ein Dispositiv umfasst dabei die Interdependenzen zwischen Technik, Institutionen, Programme, Rezeption und Subjektverständnis. Vgl. Hickethier, Knut: *Dispositiv Fernsehen*. In: montage/av. Jg. 4. 1/1995. S. 63 -83.

scher Formen entweder übertrieben, etwa wenn Eric Idle als Fernsehreporter in THE RUTLES (Eric Idle, 1978) einer zunehmend beschleunigten Kamerafahrt hinterher eilen muss. Oder sie werden mit surrealistischen Elementen ausgehebelt, wie in ZELIG (Woody Allen, 1983), wenn Woody Allen - abgesehen von der Tatsache, dass er als menschliches Chamäleon die physiologischen und geistigen Merkmale jeder beliebigen Person annehmen kann - in einer Einstellung die Wände hochgeht. Die interne Markierung kann außerdem über Anspielungen erfolgen, die das Dargestellte fragwürdig erscheinen lassen und auf ihren fiktionalen Status hinweisen. Es gibt jedoch auch Fälle, in denen diese Markierungen so dezent ausfallen, dass das Dargestellte auf der Ebene der Filmgestaltung von einem »echten« Dokumentarfilm kaum zu unterscheiden ist.

Eine vierte Kategorie ist das Verhältnis der Inhalte zu gesellschaftlichen Diskursen, Topoi und dem allgemeinen Weltwissen der Rezipienten, was die Medienkompetenz mit einschließt. Dies erlaubt es, die im „Mediensystem angelegten Erfahrungen und Verarbeitungsregeln“ [12] mit einzubeziehen. Die Fernsehproduktion DER FALL DES ELEFANTEN (Volker Anding, 1986) etwa, greift Gerüchte und Legenden um den Sprung des Elefanten Tuffi aus der Wuppertaler Schwebebahn im Jahre 1950 auf und versucht das Ereignis durch quellen-kritische Recherche und durch die Anhörung von Augenzeugenberichten zu rekonstruieren. Am Ende bleibt offen, ob der Sturz aus der Bahn wirklich stattgefunden hat. Die Entscheidung wird dem gesunden Menschenverstand überlassen. Die Plausibilität kann erhöht werden, wenn ein Bezug zu Themen oder zu Topoi hergestellt wird, die beim Rezipienten als bekannt vorausgesetzt werden können und daher die Bereitschaft fördern das Dargestellte für glaubwürdig zu halten.

Die vier Kategorien können sowohl der Zu- als auch der Aufdeckung der Täuschung dienen. Wichtig ist nur, dass in mindestens einem Bereich Hinweise auf den fiktionalen Status gegeben werden. Darüber hinaus lassen sich *mockumentaries* selbstverständlich auch hinsichtlich ihrer Funktion unterscheiden. Liegt die Hauptfunktion darin Komik zu erzeugen, werden dem Zuschauer, wie bereits erwähnt, augenfällige Hinweise auf den fiktionalen Status gegeben. Bei Hybridformen wie AUFSTAND DER ALTEN, die dokumentarische Darstellungsmodi offenkundig nutzen, um eine mehr oder weniger faktenbasierte Spekulation filmisch aufzubereiten,

[12] Schulz, Winfried: Massenmedien und Realität. Die „ptolemäische“ und die „kopernikanische“ Auffassung. In: ders. /Kaase, Max (Hgg.): Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde. Westdeutscher Verlag: Opladen 1989. S. 142.

sind die Funktionen wohl wieder ganz anders gelagert. Bei Filmen, welche die Camouflage weiter treiben und durch täuschende interne und externe Markierungen vorgeben, tatsächlich dokumentarisch zu sein, sind die Funktionen schwieriger herauszustellen. Daher wird auf sie in den nachstehenden Ausführungen schwerpunktmäßig eingegangen. Es ist grundsätzlich davon auszugehen, dass ein Film mehrere Funktionen erfüllen kann.

1.3 Bisheriger Forschungsstand

Jane Roscoe und Craig Hight gelten als die ersten, die eine Typologie entwerfen, die sich anhand verschiedener Grade der Aneignung und reflexiven Auseinandersetzung mit den Kodes, Konventionen bzw. Darstellungsmodi des Dokumentarfilms ergibt. Ihren Untersuchungsgegenstand bezeichnen sie als *mock-documentaries*. Sie wählen dieses Kompositum, um deutlich zu machen, dass es sich ihrer Ansicht nach um Filme handelt, die sich stets auf den Dokumentarfilm als zu kopierende oder - je nach typologischen Grad - zu diffamierende Diskursform beziehen und sich auf eine gemeinsame „parodic agenda“ festlegen lassen.[13] Wie dem Untertitel unschwer zu entnehmen ist („*mock-documentary and the subversion of factuality*“), wird der Form ein subversives Potential zugeschrieben. Die *mock-documentary*-Form tritt daher in enge Beziehung zu reflexiven Dokumentarfilmen, die ihre eigenen Bedingungen kritisch reflektieren. Während diese reflexiven Formen innerhalb der Zuschreibungsgrenze *Dokumentarfilm* bzw. nicht-fiktionaler Film verbleiben, scheinen die *mock-documentaries* von diesem kompromittierenden Kontext befreit.[14]

Die graduellen Abstufungen des Reflexionsniveaus der Filme führen zu einem dreigliedrigen Klassifizierungsschema. Ganz unten befindet sich die Parodie, gefolgt von der Kritik und gekrönt von der Königsdisziplin, der Dekonstruktion. Filme der untersten Kategorie setzen das für die Form typische Reflexionspotential noch nicht um: “their filmmakers do not intend to make explicit the inherent reflexivity of the mock-documentary form.”[15] Da dem Zuschauer der fiktionale Status der Darstellung deutlich vor Augen geführt werde, sei die reflexive Auseinandersetzung mit den

[13] Vgl. Roscoe/Hight, 2001. S. 1.
[14] Vgl. ebd. S. 32 f.
[15] Ebd. S. 100.

dokumentarischen Glaubwürdigkeitspostulaten erwartungsgemäß auch nicht so kritisch. Ziel der Filme sei es, Mythen der Populärkultur zu parodieren; dabei rührten sie jedoch nicht an die Grundfesten des Dokumentarischen, sondern offerierten einen nostalgischen Blick.

In die zweite Kategorie nehmen die Autoren Beispiele auf, die zwar - wie die Parodie - ihren fiktionalen Status preisgeben, allerdings seien Filme dieser Gruppe inhaltlich zusätzlich mit einem kritischen Unterton angereichert. Die Autoren sprechen daher von einer ambivalenten Übernahme dokumentarischer Codes. Die Zuschauer würden dazu angeregt, die mediale Praxis zu hinterfragen - entweder direkt, durch die im Film geäußerte Kritik - oder indirekt, dadurch, dass der fiktionale Status zunächst nicht erkannt wird und sich die Filme erst im Nachhinein als Finte („*hoax*“) erwiesen. Ferner würden häufig politisch motivierte Beanstandungen an bestimmten soziokulturellen Erscheinungen vorgebracht. Prinzipiell stünde die Kritik im Konfliktverhältnis zur grundlegenden Bereitschaft der Filme, dem faktografischen Diskurs weiterhin das Vertrauen auszusprechen.[16]

Eine der Schwierigkeiten dieses typologischen Zugriffs zeigt sich in der Doppelzuordnung des Films FORGOTTEN SILVER (Peter Jackson / Costa Bates, 1995). Je nachdem, ob die Zuschauer die reflexive Auseinandersetzung des Films mit der dokumentarischen Form erkennen oder nicht - so schlagen es die Autoren vor - könne man ihn entweder der parodistischen oder der kritischen Kategorie zurechnen. Im ersten Fall beziehen sich die Autoren auf den Text, im zweiten Fall zusätzlich auf Kontexte, wie die paratextuelle Rahmung und deren Bedeutung für die unterschiedlichen Zuschauerreaktionen.[17] Damit wird in ein und demselben typologischen Schema mit verschiedenen Kriterien operiert. Es sollten jedoch für alle Kategorien die gleichen Kriterien zur Anwendung kommen, wenn man ein konsistentes Schema entwerfen möchte.

Während sich eine kritische Haltung gegenüber den Authentizitätsversprechen bei der Parodie nicht zwangsläufig ergebe, sei diese Zuschauerreaktion dafür bei der Dekonstruktion unumgänglich. Filme, die in diese Sparte fallen, stellen die Annahmen und Erwartungen an Dokumentarfilme demnach durchgängig in Frage. Die Autoren sprechen auch von einer feindlichen Aneignung der dokumentarischen Form. Dabei sei der fiktionale Status bei dieser Kategorie am schwersten zu erken-

[16] Vgl. ebd. S. 131.
[17] Vgl. ebd. S. 115 ff. und S.144 ff.

nen.[18] Die Autoren nennen MAN BITES DOG als prominenten Vertreter dieser Kategorie, da er radikal die Ideologie des beobachtenden Modus des dokumentarischen Films reflektiere.[19]

Roscoe und Hight gelingt es nicht die Diskrepanz zwischen intendierter und tatsächlicher Wirkung des von ihnen als wesentlich erkannten reflexiven Potentials von *mock-documentaries* zu konzeptualisieren. Daher kann ihr Klassifikationsschema, wie von ihnen selbst betont wird, nur als vorläufiger Entwurf gelten.[20] Ein Grund für die Unzulänglichkeit des Schemas könnte das zugrunde liegende Dokumentarfilmverständnis sein, wobei sich die Autoren an den Schriften des Filmtheoretikers Bill Nichols orientieren. Nichols vertritt die Vorstellung eines sozial engagierten Dokumentarfilms, der von Zuschauern als Informationsquelle genutzt wird. Er sieht in dieser durchaus lustvollen Wissensaufnahme (*epistephelia*) die soziale Funktion des Dokumentarischen begründet.[21] Die Intention der Filmemacher sei stets dem Berufsethos verpflichtet: „Documentary filmmakers seek to represent their subjects fairly and honestly, while still maintaining editorial control.“[22]

Diese idealistische Vorstellung scheint, unabhängig von finanziellen Zwängen und deren Einfluss auf Produktionsprozesse des Medienmarktes, die Integrität der Macher zu gewährleisten. Dabei versuchen nicht nur berühmte TV-Fälscher wie Michael Born ihre Fälschungspraxis mit dem Druck einer auf ökonomische Prinzipien gerichteten Produktionsweise zu legitimieren.[23]

Ein weiterer Kritikpunkt am Klassifikationsschema ist die mangelnde Berücksichtigung der unterschiedlichen Mediendispositive. Obwohl die Autoren darauf aufmerksam machen, dass die institutionellen Kontexte von Kino und Fernsehen sich unterscheiden,[24] schlägt sich diese Erkenntnis nicht in der Konstruktion der Typologie nieder.

In den Forschungsbeiträgen, die bisher zu *mockumentaries* erschienen sind, wird die Nähe zu reflexiven Formen des dokumentarischen Films immer wieder betont:

---

[18] Vgl. ebd. S. 160 ff.
[19] Vgl. ebd. S. 170.
[20] Vgl. ebd. S. 5.
[21] Vgl. Nichols, Bill: Representing Reality. Indiana Univ. Press: Bloomington 1991, S. 30 f. und Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Indiana Univ. Press: Bloomington, u.a. 2001. S. 40.
[22] Roscoe/Hight, 2001. S. 15.
[23] Born war im Dezember 1996 vom Landgericht in Koblenz verurteilt worden, weil er 22 TV-Beiträge, die u.a. von Stern und Spiegel TV gesendet wurden, nachweislich gefälscht hatte.
[24] Roscoe/Hight, 2001. S. 25.

„Although a significant subset of 'real' documentaries certainly can do self-reference their artifice, as well as the deceptions that can and do organize the moral and social, this revelatory action is the *definitive* project of the fake documentary."[25]

Rhodes und Parris verweisen in der Einführung zu der Aufsatzsammlung DOCU-FICITIONS auf die Rolle der Hybridformen, welche darin gesehen wird, die theoretische Reflexion über eine Dichotomisierung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen in der Filmtheorie neu anzuregen.[26] Sie sprechen sich dafür aus, Spiel- und Dokumentarfilm auf kultureller Ebene nicht mehr als reine Antagonisten zu stilisieren. Sie heben außerdem die Signalwirkung intertextueller Bezüge hervor, die den Zuschauer, sofern er über entsprechendes Wissen verfügt, erkennen lassen, dass es sich um einen „metacommentary" handle.[27]

Soweit sich die bisherigen Forschungsbeiträge im Rahmen der vorliegenden Studie überblicken lassen, werden *mockumentaries* primär im Hinblick auf ihre soziale Funktion untersucht. Von dieser Perspektive ausgehend werden dann strukturelle Eigenschaften analysiert. Dabei stimmen die Beiträge darin überein, dass man der Form ein subversives, aufklärerisches Potential und damit pädagogische Qualitäten zuschreiben könne.[28] Indem sie Konventionen bewusst machten und so bisher Selbstverständliches in Frage stellten, seien sie immanent kritisch - eine These, die sich durch die Behauptung zu bestärken scheint, dass viele *mockumentaries* aus dem Independent-Bereich stammen und daher von institutionellen Zwängen scheinbar weitgehend frei bleiben.[29] Außerdem findet sich die Ansicht, die parodistische Ausrichtung der Filme sei ein Indiz für eine postmoderne Ästhetik, die sich in Konfrontation mit einer erkenntniskritischen Krise herausgebildet habe.[30]

Die Form wird allgemein eher positiv bewertet und ihre Funktion als ein Spiegel medialer Täuschungsmanöver in ihrem aufklärerischen Wert begrüßt. Allerdings beschränken sich die Untersuchungen überwiegend auf eine Erfassung der Filme als mehr oder weniger abgeschlossene Textgebilde und schließen Kontexte, wie paratextuelle und institutionelle Aspekte, nicht in ihren Betrachtungshorizont ein. Für

[25] Juhazs, Alexandra: Phony definitions. In: dies. /Lerner, Jesse (ed.): F is for phony. Fake documentary and truth's undoing. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006. S. 2.
[26] Vgl.: Rhodes, Gray D./Springer, John Parris: docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking.: London u.a.: McFarland & Company 2006. S. 3 ff.
[27] Vgl. Rhodes/Parris, 2006. S. 5.
[28] Vgl. Juhazs, 2006. S. 12.
[29] Vgl.: ebd. S. 5.
[30] Vgl.: Bayer, Gerd: *Artifice and Artificiality in Mockumentaries*. In: Juhasz /Lerner, 2006. S. 170./ Roscoe/Hight, 2001. S. 28 f.

die Klärung der Funktionen von *mockumentaries* ist die Erweiterung der Perspektive jedoch von eminenter Bedeutung.